

Кривцун Олег Александрович
Предисловие к номеру. Человек смеющийся:
Homo Ridens

Теория искусства и культуры

Колотаев Владимир Алексеевич,
Улыбина Елена Викторовна

Структурные особенности юмора
в ранних комедиях Чаплина

Семенова Елена Александровна
Теории юмора в изучении ф

Semenova Elena A.
The Theories of Humour in th

Тульчинский Григорий Львович
Прагмасемантика смеха в и
нормативная регуляция и о

Индивидуальные художественные

Воротынцеv Петр Ильич
Экспансия камерности. Му
Милера «Кротик в городе» и
Чехословакии времен нор

Искусство совет

Журкова Дарья Александровна
Роль песни в фильмах Леон

Эвальдье Виолетта Дмитриевна
Воображаемая столица и р
комедии Л. Гайдая «Инкогн

Salnikova Ekaterina V.
The Colours Composition in 7
by Leonid Gaidai

10 Изобразительное искусство и архитектура

Югай Инга Игоревна 180
Пьерик Сорен. Комедия в видеоарте

Ефимова Ксения Сергеевна 200
12 Апокалиптические настроения
в анималистической карикатуре Ж. Гранвиля

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 1 2023

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072



**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА**
ART & CULTURE STUDIES

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№1 2023

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2226-0072

«Художественная культура» — электронное периодическое рецензируемое научное издание, входит в Перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени кандидата и доктора наук (решение Президиума ВАК от 07.05.2019) по следующим научным специальностям:

- 5.7.3. — Эстетика (философские науки);
- 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства (культурология);
- 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства (философские науки);
- 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства (искусствоведение);
- 5.10.3. — Музыкальное искусство (искусствоведение);
- 5.10.3. — Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение);
- 5.10.3. — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение).

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ) и индексируется на платформе DOAJ.
Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-46477

ISSN: 2226-0072

Периодичность — 4 номера в год

Учредитель и издатель периодического издания —
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Государственный институт искусствознания».
125009, Москва, Козицкий переулок, 5
тел.: + 7 495 694-03-71
факс: + 7 495 785-24-06
e-mail: institut@sias.ru

The electronic periodical journal Art & Culture Studies is included in the list of peer-reviewed scientific publications established by the Higher Attestation Commission under the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation (Order of the Presidium of the Higher Attestation Commission dated May 7, 2019).

The nomenclature for fields of science in which academic degrees are awarded:

- 5.7.3. — Aesthetics (Philosophy);
- 5.10.1. — Theory and history of culture, art (Culture Studies);
- 5.10.1. — Theory and history of culture, art (Philosophy);
- 5.10.1. — Theory and history of culture, art (Art History);
- 5.10.3. — Musicology (Art History);
- 5.10.3. — Film, television and other screen arts (Art History);
- 5.10.3. — Fine arts, decorative and applied arts, and architecture (Art History).

The journal is indexed in eLibrary.ru, DOAJ, CyberLeninka, Google Academia databases.
Certificate: EI No.FS77-46477
ISSN: 2226-0072

Publication frequency:
The journal is published quarterly.

Founder and publisher:
State Institute for Art Studies.
5 Kozitsky Lane, 125009, Moscow, Russia
tel.: + 7 495 694-03-71
fax: + 7 495 785-24-06
e-mail: institut@sias.ru

Редакционный совет журнала

Николай Андреевич Хренов

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия) — председатель редакционного совета

Корнелия Ичин

Доктор философских наук, профессор Белградского университета (Белград, Сербия)

Надежда Борисовна Маньковская

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии РАН (Москва, Россия)

Елена Николаевна Устюгова

Доктор философских наук, профессор, профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Института философии Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

Артем Евгеньевич Радеев

Доктор философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, председатель Российского эстетического общества (Санкт-Петербург, Россия)

Ульрих Фрёшле

Доктор философских наук, профессор, вице-директор Центра центрально-европейских исследований в области политики, экономики и культуры (Дрезден, Германия)

Игорь Вадимович Кондаков

Доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, кафедра истории и теории культуры, факультет культурологии, Российский государственный гуманитарный университет; ведущий научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, академик РАЕН (Москва, Россия)

Анна Владимировна Костина

Доктор культурологии, доктор философских наук, профессор, действительный член Международной академии наук, проректор по научной, воспитательной и международной деятельности МосГУ, директор Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ (Москва, Россия)

Владимир Вячеславович Виноградов

Доктор искусствоведения, профессор, заместитель директора и начальник аналитического отдела Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств ВГИК им. С.А. Герасимова (Москва, Россия)

Владимир Алексеевич Колотаев

Доктор филологических наук, доцент, декан факультета истории искусства, заведующий кафедрой кино и современного искусства, главный редактор электронного научного журнала «АРТИКУЛЬТ», Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Юлия Всеволодовна Михеева

Доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры ВГИК им. С.А. Герасимова (Москва, Россия)

Виталий Федорович Познин

Доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

Елена Анатольевна Артамонова

Доктор философии, Университет Центрального Ланкашира (Престон, Великобритания)

Галима Ураловна Лукина

Доктор искусствоведения, кандидат философских наук, заместитель директора Государственного института искусствознания (Москва, Россия)

Оксана Евгеньевна Шелудякова

Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации (Екатеринбург, Россия)

Екатерина Юрьевна Андреева

Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член Международной ассоциации критиков AICA, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея (Санкт-Петербург, Россия)

Анна Константиновна Флорковская

Доктор искусствоведения, доцент, член-корреспондент Российской академии художеств; профессор кафедры теории и истории искусств, факультет теории и истории искусств, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова (Москва, Россия)

Михаил Викторович Дущев

Доктор архитектуры, доцент, заведующий кафедрой дизайна архитектурной среды, профессор кафедры архитектурного проектирования, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет (ННГАСУ); ведущий научный сотрудник, отдел проблем теории архитектуры, НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства — филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» (НИИТИАГ) (Нижний Новгород, Россия)

Екатерина Юрьевна Золотова

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания (Москва, Россия)

Жэнь Гуансюань

Доктор филологических наук, профессор Пекинского университета, заместитель председателя Всекитайской ассоциации по изучению русской литературы (Пекин, Китай)

Ричард Темпест

Доктор исторических наук, литературовед, профессор Иллинойского Университета (Шампейн, США)

Евгений Андреевич Кондратьев

Кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой эстетики философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия)

Редакционная коллегия

Главный редактор

Олег Александрович Кривцун

Доктор философских наук, профессор, академик и член Президиума Российской академии художеств, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания, заслуженный деятель искусств Российской Федерации

Заместитель главного редактора

Екатерина Викторовна Сальникова

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий отделом массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

Ответственный секретарь

Виолетта Дмитриевна Эвальд

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник отдела массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

Редакторы

Дарья Александровна Журкова

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник отдела массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

Виктория Владимировна Воскресенская

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела массовых и медийных искусств Государственного института искусствознания

Editorial and Expert Council

Nikolai Andreevich Khrenov

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher at the Media Arts Department, State Institute for Art Studies (Moscow, Russia) – Chairman of the Editorial and Expert Council

Cornelia Ichin

D.Sc. (in Philology), Professor at Belgrade University (Belgrade, Serbia)

Nadezhda Borisovna Mankovskaya

D.Sc. (in Philosophy), Chief Researcher at the Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia)

Elena Nikolaevna Ustiugova

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Professor of the Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics Department, Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia)

Artem Evgenievich Radeev

D.Sc. (in Philosophy), Associate professor, Saint Petersburg State University, Head of the Russian Society for Aesthetics (Saint Petersburg, Russia)

Ulrich Fröschle

D.Sc. (in Phil. Habil.), Extraordinary Professor at the German Department, Technische Universität (Dresden, Germany)

Igor Vadimovich Kondakov

D.Sc. (in Philosophy), PhD (in Philology), Professor, Department of History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies, Russian State University for the Humanities; Leading Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences (Moscow, Russia)

Anna Vladimirovna Kostina

D.Sc. (in Culture Studies), D.Sc. (in Philosophy), Professor, Full Member of the International Academy of Sciences, Vice-Rector for Scientific, Educational and International Activities of the Moscow University for the Humanities, Director of the Institute for Fundamental and Applied Research of the Moscow University for the Humanities (Moscow, Russia)

Vladimir Vyacheslavovich Vinogradov

D.Sc. (in Art History), Professor, Deputy Director and Head of the Analytical Department of the Research Center for Film Education and Screen Arts, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK) (Moscow, Russia)

Vladimir Alekseevich Kolotayev

D.Sc. (in Philology), Associate Professor, Dean of the Faculty of Art History, Head of the Department of Cinema and Contemporary Art, Editor-in-Chief of the electronic scientific journal ARTIKULT (Art&Cult), Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

Julia Vsevolodovna Mikheeva

D.Sc. (in Art History), Professor, Department of Film Sound Direction, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK) (Moscow, Russia)

Vitaly Fyodorovich Poznin

D.Sc. (in Art History), Professor, Leading Researcher at the Russian Institute of Art History (Saint Petersburg, Russia)

Elena Anatolyevna Artamonova

D.Sc. (in Philosophy), University of Central Lancashire (Preston, UK)

Galima Uralovna Lukina

D.Sc. (in Art History), PhD (in Philosophy), Deputy Director of the State Institute for Art Studies (Moscow, Russia)

Oksana Evgenyevna Sheludyakova

D.Sc. (in Art History), Professor, Professor at the Music Theory Department, M.P. Mussorgsky Ural State Conservatory (Ekaterinburg, Russia)

Ekaterina Yurievna Andreeva

D.Sc. (in Philosophy), PhD (in Art Studies), Member of AICA, Leading Researcher at the Department of Contemporary Art at the State Russian Museum (Saint Petersburg, Russia)

Anna Konstantinovna Florkovskaya

D.Sc. (in Art History), Associate Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Professor of the Department of Theory and History of Fine Arts, Faculty of Theory and History of Art, V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute (Moscow, Russia)

Mikhail Viktorovich Dutsev

D.Sc. (in architecture), Associate Professor, Head of the Department of Architectural Environment Design, Professor of the Department of Architectural Design, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering; Leading Researcher, Department of Problems of the Theory of Architecture, Institute of Theory and History of Architecture and Urban Development (Nizhny Novgorod, Russia)

Ekaterina Yurievna Zolotova

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher of the Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies (Moscow, Russia)

Ren Guangxuan

D.Sc. (in Philology), Professor at Peking University, Deputy Chairman of the All-China Association for the Study of Russian Literature (Beijing, China)

Richard Tempest

PhD (in Modern History), Associate Professor, University of Illinois at Urbana-Champaign, Department of Slavic Languages & Literatures (Champaign, USA)

Evgeny Andreevich Kondratiev

PhD (in Philosophy), Associate Professor, Head of the Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia)

Editorial Board

Editor-in-chief

Oleg Alexandrovich Krivtsov

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Academician and Presidium member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher at the State Institute for Art Studies, Honored Artist of the Russian Federation

Deputy Editor-in-chief

Ekaterina Victorovna Salnikova

D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Media Arts Department, State Institute for Art Studies

Executive Secretary

Violetta Dmitrievna Evallyo

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher at the Media Arts Department, State Institute for Art Studies

Editors

Daria Aleksandrovna Zhurkova

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher at the Media Arts Department, State Institute for Art Studies

Victoria Vladimirovna Voskresenskaya

PhD (in Art History), Senior Researcher at the Media Arts Department, State Institute for Art Studies

Содержание

Кривцун Олег Александрович Предисловие к номеру. Человек смеющийся: <i>Homo ridens</i>	10	Изобразительное искусство и архитектура	
		Югай Инга Игоревна Пьерик Сорен. Комедия в видеоарте	180
		Ефимова Ксения Сергеевна Апокалиптические настроения в анималистической карикатуре Ж. Гранвиля	200
Теория искусства и культуры		Музыкальная культура	
Колотаев Владимир Алексеевич, Улыбина Елена Викторовна Структурные особенности киноповествования в ранних комедиях Чаплина	12	Платонова Олеся Александровна Каков язык французской музыкальной комедии? Стилевые эксперименты тандема Легран – Деми	220
Семенова Елена Александровна Теории юмора в изучении фигуры клоуна	30	Савицкая Елена Александровна Парадоксы иронического в творчестве шведской рок-группы Samla Mammass Manna	242
Семенова Елена А. The Theories of Humour in the Study of the Clown Figure	50	Кино и массмедиа	
Тулчинский Григорий Львович Прагмасемантика смеха в интернете: ценностно- нормативная регуляция и ответственность	68	Мартынова Дарья Олеговна Репрезентация безумия в кинокомедиях и сериалах	270
Индивидуальные художественные миры		Гуров Олег Николаевич Сериал «Рик и Морти»: юмор или философия?	294
Воротынцеv Петр Ильич Экспансия камерности. Мультфильм Зденека Милера «Кротик в городе» как сатира на общество Чехословакии времен нормализации	86	Искусство советского времени	
Журкова Дарья Александровна Роль песни в фильмах Леонида Гайдая	104	Данные авторов. Аннотации	316
Эвалльё Виолетта Дмитриевна Воображаемая столица и реальная провинция в комедии Л. Гайдая «Инкоgnито из Петербурга»	134		
Salnikova Ekaterina V. The Colours Composition in <i>The Diamond Arm</i> by Leonid Gaidai	156		

Contents

Krivtsun Oleg A. Preface to the Issue. Laughing Man: Homo Ridens	10	Fine Arts	
		Yugay Inga I. Pierrick Sorin. Comedy in Video Art	180
		Efimova Kseniya S. Apocalyptic Moods in J. Grandville's Animalistic Caricature	200
Art & Culture Theory		Musical Culture	
Kolotaev Vladimir A., Ulybina Elena V. Structural Features of Film Narrative in Chaplin's Early Comedies	12	Platonova Olesia A. What Language Does the French "Musical Comedy" Speak? On Some Stylistic Experiments of the Legrand – Demy Tandem	220
Semenova Elena A. The Theories of Humour in the Study of the Clown Figure (In Russian)	30	Savitskaya Elena A. Paradoxes of the Ironical in the Works of the Swedish Rock Band Samla Mammass Manna	242
Semenova Elena A. The Theories of Humour in the Study of the Clown Figure (In English)	50	Cinema and Mass Media	
Tulchinskii Grigorii L. The Pragmasemantics of Laughter on the Internet: Value- Normative Regulation and Responsibility	68	Martynova Daria O. Representation of Madness in Comedy Films and Television Series	270
Individual Art Worlds		Gurov Oleg N. The <i>Rick and Morty</i> Series: Humor or Philosophy?	294
Vorotyntsev Petr I. Chamber Art Expansion. Zdeněk Miler's <i>The Little Mole</i> in the City as a Satire on Czechoslovakian Society of Normalization Times	86	About the Authors. Abstracts	316
Art of the Soviet Era			
Zhurkova Daria A. The Role of Song in Leonid Gaidai's Films	104		
Evallyo Violetta D. An Imaginary Capital City and a Real Province in L. Gaidai's comedy <i>Incognito from St. Petersburg</i>	134		
Salnikova Ekaterina V. The Colours Composition in <i>The Diamond Arm</i> by Leonid Gaidai (In English)	156		

ПРЕДИСЛОВИЕ К НОМЕРУ

Человек смеющийся: *Homo ridens*

Как известно, человек всю жизнь играет. Игра — это смена ролей, лицедейство, и часто игра сопровождается комическими эффектами. Человек нуждается в игре, в лицедействе, в том, чтобы жизнь была насыщена смеховой стихией. *Смеющийся человек свободен!* Смеющийся человек способен иронизировать над собой, а значит, смех, ирония удерживает его от того, чтобы вскружить себе голову самомнением. Смеющийся человек в своей каждодневной рефлексии понимает относительность достигнутых результатов, чтобы стремиться дальше, подвергая все сомнению. Смех, комическое — это далеко не только художественный феномен, связанный с искусством. Это составляющая нашей *социальной жизни*, определяющая здоровье повседневного бытия.

Комическое присутствует в большинстве видов и жанров искусства и являет себя разными красками: в качестве юмора, иронии, гротеска, сатиры, сарказма. Учитывая сказанное, редакция журнала «Художественная культура» посвящает настоящий номер изучению разных оттенков комического в художественном процессе. Авторы стремились выявить разные аспекты в формах комического и смехового. Если постараться выразить общее, что объединяет пафос разных статей, — это трактовка комического как одной из форм *разлада, противостояния, контраста, драматического столкновения*.

Вспомним, что комедия и комическое имеют более чем двухтысячелетнюю историю: еще в древности были чрезвычайно популярны шуточные карнавальные комедии Аристофана. В Средневековье, благодаря вагантам, возникает жанр фарса. В эпоху Возрождения расцветает комедия, преимущественно связанная с перипетиями любви (Лопе де Вега, Шекспир). Италия привнесла в мировую культуру замечательную комедию дель арте, импровизационную, пронизанную смелой сатиричностью и духом ренессансного вольнолюбия. Смех казнит несовершенство мира, выражает радость по поводу ниспровержения зла — это нам в полной мере продемонстрировали Мольер и Шеридан. А в лице Фонвизина, Грибоедова, Гоголя,

Салтыкова-Щедрина, Островского русская комедия вписала в мировое комедийное искусство особую страницу!

Авторы данного выпуска журнала сконцентрировали свое внимание на XX веке и современности — на смехе и на комическом в искусстве советского времени, в зарубежном искусстве, в наднациональных явлениях мировой культуры XX—XXI столетий. Действительно, многие аспекты комического до сих пор исследованы не столь пристально. Острота, каламбур, комедийный контраст, трюк — все эти элементы включают в себя изумление, приводящее к разрешению напряженного ожидания. В этом — один из вечных выразительных приемов комедии. Комическое всегда будет необходимо, ибо оно вырастает из самой реальности. И если человек способен смеяться над чем-либо — значит, он побеждает.

О.А. Кривцун

Главный редактор журнала «Художественная культура»

УДК 77.0
ББК 85.37

Колотаев Владимир Алексеевич

Доктор филологических наук, декан факультета истории искусства,
Российский государственный гуманитарный университет, 125993,
Москва, Миусская площадь, 6
ORCID ID: 0000-0002-7190-5726
ResearcherID: HKV-1262-2023
vakolotaev@gmail.com

Улыбина Елена Викторовна

Доктор психологических наук, профессор кафедры Общей психологии,
Институт общественных наук Российской академии народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ, 119571, Москва,
пр. Вернадского, 82/5
ORCID ID: 0000-0002-5398-9006
ResearcherID: HKV-1360-2023
evulbn@gmail.com

Ключевые слова: ранние комедии Чарли Чаплина, структура пути
героя, метод квипрокво, эффект остранения

Колотаев Владимир Алексеевич, Улыбина Елена Викторовна

Структурные особенности киноповествования в ранних комедиях Чаплина



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-12-29

Для цит.: Колотаев В.А., Улыбина Е.В. Структурные особенности
киноповествования в ранних комедиях Чаплина // Художественная
культура. 2023. № 1. С. 12–29.

<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-12-29>.

For cit.: Kolotaev V.A., Ulybina E.V. Structural Features of Film Narrative
in Chaplin's Early Comedies. *Hudozhestvennaya kul'tura*
[Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 12–29.

<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-12-29>. (In Russian)

Kolotaev Vladimir A.

D. Sc. (in Philology), Professor, Dean of the Faculty of the History of Art,
Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Square, 125993,
Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7190-5726
ResearcherID: HKV-1262-2023
vakolotaev@gmail.com

Ulybina Elena V.

D. Sc. (in Psychology), Professor, Department of General Psychology of
the Institute of School of Public Policy, Russian Presidential Academy of
National Economy and Public Administration, 82/5 Prospect Vernadskogo,
119571, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-5398-9006
ResearcherID: HKV-1360-2023
evulbn@gmail.com

Keywords: Charlie Chaplin's early comedies, the structure of the hero's
journey, the quiproquo method, the estrangement effect

Kolotaev Vladimir A., Ulybina Elena V.

Structural Features of Film Narrative in Chaplin's Early Comedies

Аннотация. В статье рассматривается оригинальный способ развития действия, построения нарратива в ранних фильмах Чарли Чаплина. По сравнению с традиционными моделями киноповествования, в которых есть траектория перемещений главного героя через пространственные границы миров с чередой испытаний, потерь/обретений и конечным возвращением обновленного героя, великий комик разрабатывает и внедряет структуру, основанную на свойстве героя при попадании в необычный для него мир аннигилировать смыслы и правила, на которых основан привычный мир других персонажей, обычных людей. Едва ли не с первых самостоятельных работ Чаплин использует театральные приемы квипрокво, путаницы, возникшей в результате ошибочного узнавания, как для достижения комического эффекта, так и для задач киноповествования, чтобы показать главную черту своего героя — это человек, всегда оказывающийся не на своем месте, не имеющий идентичности. Он либо сам выдает себя за другого, либо его принимают не за того, кем он является на самом деле, и таким образом он проникает в странное для него пространство, законы организации которого подрывает нелепым поведением, гэггами, доводя нормы до абсурда, хаотизируя сложившийся порядок.

Abstract. The article studies the original way of an action developing, building a narrative in the early films of Charlie Chaplin. Compared to traditional models of film narration in which there is a trajectory of the main character moving through the spatial boundaries of the worlds with a series of trials, losses / gains, and the final return of the renewed hero, the great comedian develops and implements a structure based on the character's ability to annihilate meanings and rules on which the familiar world of other characters, ordinary people, is based when he enters a world unusual for him. Almost from the first independent works, Chaplin uses the theatrical technique of the quiproquo, the confusion that arose as a result of erroneous recognition, both to achieve a comic effect and for the tasks of film narration, in order to show the main feature of his hero — this is a person who always finds himself out of place, not having an identity. He either pretends to be someone else, or he is not taken for who he really is, and thus penetrates into a strange space for him, the laws of organization of which he undermines with ridiculous behavior, gags, bringing the norms to the point of absurdity, chaosizing the established order.

Введение

Одной из особенностей ранних короткометражных фильмов Чаплина является нетипичная с точки зрения современных сценарных теорий модель киноповествования. Можно заметить, что основные положения развития киноповествования, структурные особенности арки характера персонажа, изложенные в работах Р. Альтмана [18], К. Воглера [3], М. Бола [19], Д. Бордуэлла [20], Э. Бранигена [21], П.Д. Гулино [23], Д. Каттинга [22], Я. Лоте [24], Р. Макки [6], К. Уэйланд [7], Л. Сегер [8], Б. Снайдер [10], Д. Труби [11], С. Филда [12], М. Хейга [13], постоянно нарушаются Чаплиным, а его герой действует как бы вопреки принципам развертывания киноистории. Если рассматривать традиционную схему пути героя, опираясь на повествовательную модель волшебной сказки В.Я. Проппа, то действие начинается с пребывания героя в обычном мире, где он живет своей жизнью, совершая привычные действия. Затем что-то происходит, инициирующее событие, по Р. Макки, случается какая-либо нехватка внешнего или внутреннего характера, заставляющая искать способы ее преодоления, выталкивающая его в пространство мира необычного, где происходят события, преобразующие личность героя. В результате приключений герой изменяется сам и, по К. Воглеру, после возвращения в обычный мир имеет возможность изменить его, сделать более пригодным для жизни. Для привычной схемы пути героя характерно, что он, попадая как бы не на свое место в иной мир, сталкивается с нехваткой ресурсов для решения возникающих задач в новой, более сложной реальности. Чтобы преодолеть проблемы, пройти испытания, нужно не только полагаться на волшебные функции дарителей и помощников, но и внутренне меняться, взаимодействуя с другими персонажами, осваивать новые навыки.

Внешне кажется, что Чаплин следует за Аристотелем в том, что касается трехчленной структуры повествования. Но он использует сказочную модель иначе, обращает линейную схему сюжетных последовательностей в прямую противоположность, как бы выворачивает наизнанку нарративную структуру, остранивает привычное. Возникает зеркальная конструкция, в которой неизменный Иванушка-дурачок, не имеющий личной истории, выпадает из своего мира, некоего иномира, оказывается не на своем месте, в мире для него необычном,

чужом, но обычном для тех, кто в нем находится. Попав в зазеркалье (для него) обычного мира, он совершает там «подвиги», подрывает привычные (для других) устои, но не изменяется сам, оставаясь наивным закомплексованным подростком пубертатного периода, на что обращали внимание еще З. Фрейд⁽¹⁾, В. Шкловский [15, с. 65] и С. Эйзенштейн [17, с. 509], а потом снова перемещается в свою, привычную для себя реальность, не достигая никаких целей, оставаясь прежним. Есть, конечно, исключения, например в «Иммигранте» традиционная сказочная модель все же реализуется, там Чарли уговаривает девушку вступить с ним в брак, буквально тащит ее в мэрию, чтобы осчастливить и подтвердить свое героическое предназначение, ведь он же прошел все испытания (выиграл на корабле в карты украденные деньги и вернул их жертве, накормил деву и избежал благодаря случаю избияния в ресторане за неоплату обеда) и теперь достоин приза. Так же и в «Полицейском», как показал В. Шкловский, в итоге Давид побеждает Голиафа и торжествует, хотя и его победа подана в комическом ключе [16, с. 29]. Но в основном внедренная едва ли не с первых короткометражек модель зеркального противопоставления миров действует с момента, когда появился узнаваемый зрителем герой Чаплина — Чарли, или Бродяга.

В известных работах, посвященных творчеству Чаплина [1, 2, 4, 9, 14, 25], уже есть некоторые интуиции относительно специфических черт повествовательной структуры его комедий. В статье мы опираемся на мысли В. Шкловского об определенной экономии материала в фильмах Чаплина, повторяемости одних и тех же мотивов [16, с. 27] и ставим цель выявить на примере анализа ранних короткометражных фильмов особенности пути героя, способы показа его приключений на основе столкновения представителей разных миров, обычного (антимир Чарли) и странного (повседневный мир других персонажей), в который он попадает и проблематизирует правила жизни обитателей.

(1) См.: Цивьян Ю. О Чаплине в русском авангарде и о законах случайного в искусстве // НЛО. 2006. № 81. С. 103.

Человек не на своем месте, или Ошибки в самоопределении

Некоторые черты оригинальной модели киноповествования проявились в одном из первых короткометражных фильмов «Детские автомобильные гонки» (1914). Комический эффект достигается за счет изображения человека не на своем месте: испытывающий недостаток внимания персонаж мешает оператору снимать соревнования. Он хочет быть объектом интереса, не учитывая ситуацию, постепенно перенося внимание зрителей с интриги, с главного события, на себя, вызывая раздражение у оператора и смех толпы. Прием немного усложняется в «Невероятно затруднительном положении Мейбл» (1914), где Чаплин продолжил экспериментировать с театральным приемом квипрокво, путаницей ошибочных узнаваний: пьяного героя принимают за другого, и тот невольно попадает в скандал с потасовкой. Эта же тема развивается в режиссерском дебюте, в «Застигнутом дождем» (1914).

В фильме «Банк» (1915) Чарли работает уборщиком в банке, у него низшее положение в иерархии служащих. Случайно он видит на столе у девушки-клерка записку и подарок ко дню рождения, галстук; записка адресована Чарли-кассиру. Уборщику невдомек, что кроме него может быть другой Чарли, ему кажется, что девушка испытывает чувства именно к нему, ведь он же Чарли. Он тут же влюбляется в секретаршу, не обмолвившись с ней ни словом, пишет ей записку и оставляет ей не совсем свежие цветы. Но ошибка быстро раскрывается, девушка негодует, иллюзии рассеиваются, эгоцентричный Чарли-уборщик возвращается к реальности. Однако на банк нападают грабители, он спасает возлюбленную, расправляется с налетчиками, в то время как его тезка трусливо отсиживался под столом. Девушка по достоинству оценила Чарли-уборщика, а Чарли-кассир посрамлен. Она сделала выбор в пользу героя, на стороне которого и симпатии зрителя. Но это лишь грезы, в реальности Чарли-смельчак остается на своей позиции, вздремнувшим среди мусорных баков и увидевшим сон.

В «Банке» можно наблюдать то, как сталкиваются две модели киноповествования: традиционная, линейная модель волшебной сказки, где герой побеждает злодеев, раскрывается его истинная личность, оцененная девушкой, сделавшей выбор в его пользу, и та,

что зеркально отражает сказочный нарратив, оборачивая его в свою противоположность, где герой ничего не достигает, пребывает в том же состоянии нелепого, мешающего всем и нарушающего порядок персонажа. Чарли в неиллюзорной реальности остается неприспособленным ко взрослой жизни грезящим неудачником, и только в его эгоцентричном воображении, не допускающем, что есть другие люди с именем Чарли, могла возникнуть фантазия и вспыхнуть подростковая влюбленность на основе случайного совпадения имен. Здесь путаница возникает не потому, что его ошибочно принимают за другого, а потому что он сам самонадеянно занимает чужое место, представляет себя другим, достойным внимания и любви. Пребывание в иллюзиях вселяет надежду, но нарратив повседневной реальности очень быстро возвращает героя на землю, к его месту у мусорных баков.

Властелин миров

Экспериментировать с взаимодействием разных миров, разных нарративов, отражающих приключение героя, и мира обычных людей, персонажей, занятых своей повседневной жизнью и исполнением своих обязанностей, Чаплин продолжил в «Бродяге» (1915). Бредущий по дороге Бродяга оказывается втянут в приключение, он невольно вынужден играть роль героя волшебной сказки, защищает девушку от разбойников, возвращает ей отнятые деньги, обращает в бегство потешных лесных грабителей. Победа Чарли над шайкой несурзных налетчиков достигается за счет случайных совпадений, нелепых действий человека, непреднамеренно оказавшегося не в своей роли и ставшего спасителем. Результатом успешного, хотя и во многом случайного прохождения испытания наивного персонажа, у которого крадут его скромный обед, является симпатия спасенной девушки и переход из своего обычного состояния, мира дороги, неприкаянности и жизни вне социума, в мир иной реальности. Спасенная девушка, дочь фермера, выполняет функцию дарителя-переводчика, она доставляет победителя в иную для него реальность, знакомит с отцом, а тот в благодарность предоставляет ему кров, дает работу и пропитание.

Обычный мир простых фермеров для Бродяги оказывается запредельным иномирьем, организация которого входит в резкое противоречие с привычным образом жизни, действий и мыслей героя.

Своей неуклюжестью, бесконечными гэггами, созданием абсурдных ситуаций, нарушающих привычный ход дел, Бродяга наносит ущерб окружающим, его поведение разрушает порядок и даже угрожает обычному сельскому укладу, где нужно переносить мешки с мукой, доить коров, поливать. Сказочный Иванушка-дурачок ничего не умеет, все делает невпопад и ничему не научается, едва не устраивает пожар, прячет куриные яйца в карманах, лейкой поливает деревья и т.д. При этом его детский эгоцентризм позволяет ему принять на свой счет симпатии дочери фермера, ему кажется, что она проникается к нему чувством.

Как попадает он в иной, иначе организованный, с его точки зрения, мир по случайному совпадению, набору ролевых действий спасителя (сцена в лесу является точкой входа), так и выходит из необычной для него реальности, обманывая грабителей, оказывая им нелепое сопротивление (точка выхода). Дом фермера, отца девушки спасен, налетчики обращены в бегство, но в итоге герою открывается правда, у его, как ему казалось, возлюбленной есть молодой человек, а ее знаки внимания — это лишь поведение вежливого человека, который чувствует, что обязан отплатить добром пришедшему на помощь в трудной ситуации случайному персонажу. Благодаря своим алогичным действиям, расстраивающим планы грабителей, герой перемещается из привычного для себя мира дороги в непривычный мир дома и таким же образом возвращается к себе, покидает иной для него мир, внутренне не изменившись, оставшись самим собой, оказавшись в своем иномирье шагающим в даль.

Другой склонен ошибаться

Вместе с созданием образа Бродяги Чаплин начинает использовать узнаваемую структуру киноповествования на основе столкновения разных миров, зеркального противопоставления мира условной нормы прочих персонажей и иначе организованного мира, представляемого героем. Путь героя логично строится на перемещении Бродяги из одного пространства в другое, а повествование состоит из трех частей с точками входа в мир людей и выхода из него. Удобным способом пересечения границы миров оказывается обман дарителя или того, кто выполняет функцию проводника, методом представления героя

не тем, кто он есть на самом деле, методом квипрокво. К осознанному обману герой Чаплина прибегает в пародийном короткометражном фильме «Бегство в автомобиле» (1915), осмеивающем мелодраматические сюжеты о влюбленных, чье счастье пытаются расстроить родители, навязывающие мезальянс, неравную партию. Девушка призывает героя на помощь, взывает о спасении, так как отец нашел ей подходящего жениха, состоятельного графа. Чарли откликается на призыв возлюбленной о спасении, попадает в дом, представившись отцу девушки тем самым графом, претендентом на руку и сердце дочери. Прием квипрокво сбивает, возникает путаница, конфликт поведенческих стратегий, видных зрителю, но до поры незаметных отцу девушки, который пребывает в иллюзиях относительно реализации задуманного плана помолвки. Оказавшись в обычном для семьи мире, Чарли действует в характерной для себя манере, хаотизирует сложившийся порядок, например делает поданные на стол продукты несъедобными: рассыпает перец, разрезает спиралью хлеб и т.п. После разоблачения и изгнания девушка и «граф» бегут от родителей в украденной машине. Отец, жених и полицейские организуют погоню, но паре удается уйти от преследования частично из-за того, что герой несуразно плохо управляет авто, путая преследователей. В итоге беглецы предоставлены сами себе, они сидят, излучающие счастье, в угнанной машине.

Чарли отыгрывает свою роль, совершает поступок, необходимый для героического амплуа, одновременно обнажая его бессмысленность и раскрывая важную черту своей личности, а именно импульсивность и неспособность к целеполаганию, представлению модели дальнейших действий после совершения поступка. Беглецам хочется быть вместе, они делают все возможное, чтобы это желание реализовалось любыми способами. Что их ожидает после, они не думают. В этом отношении Чаплин открывает галерею персонажей с определенным уровнем психического развития и комплексов, таких, например, как герой Дастина Хоффмана из фильма Майка Николса «Выпускник» (1967). Они достигают своей цели, не меняясь внутренне, оставаясь на том же уровне с тем же набором навыков, какие у них были до пересечения границы взрослого мира принятия решений и ответственности. Если с ними что-то и происходит, то благодаря импульсу и совпадению от них не зависящих случайных событий. Так, в «Иммигранте» (1917)

герой, благодаря игре и случаю, восстанавливает справедливость, возвращает девушке деньги, украденные игроком у ее матери. Потом щедрые чаевые художника, вдохновившегося красотой девушки, чудом спасают его от расправы за неоплату обеда в ресторане.

Тема продолжает развиваться, и хорошо зарекомендовавший себя прием ложного узнавания (квипрокво) используется в сценарии другого фильма с более сложной структурой. Бродяга, представитель иного мира, антимира, попадает в мир обыденный и начинает в нем проблематизировать сложившийся порядок, подрывать устои в короткометражной ленте «Граф» (1916). Помощник портного ведет себя на грани допустимого при замере фигуры клиентки, едва не нарушая границы приличия и переворачивая нормы профессии: снимает размеры пальца, рта девушки, замеряет талию так, что она оказывается в два раза больше. Потом он прожигает утюгом брюки состоятельного заказчика, графа, и за это хозяин мастерской, портной, выгоняет героя на улицу, и тот оказывается в своей привычной среде. Каким образом Бродяга может попасть из своего иномирья обратно в обычный мир устоявшихся правил, которые он постоянно нарушает? Либо в расчете на добродушие кухарки, угощающей его с черного хода несвежим сыром в своих владениях как возможного ухажера, либо за счет находчивости морально неустойчивого портного, идущего на то, чтобы воспользоваться найденным в прожженных штанах графа приглашением состоятельной хозяйки дома на костюмированный праздник, карнавал. Портной решает выдать себя за графа, очевидно, полагая, что тот не появится без штанов, и попасть в высший свет, чтобы поесть и хорошо провести время. В створе с Бродягой, согласившимся на роль секретаря фальшивого графа, карнавальные персонажи оказываются в мире людей, принадлежащих высшему обществу. Их принимают за своих и до какого-то момента терпят выходки странных гостей, не владеющих правилами хорошего тона. Обманным путем, занимая место других людей, мелкие мошенники из низших слоев проникают в мир социального верха, присваивая чужие роли, обнаруживая неспособность с ними справиться и встроится в среду неукоснительного следования условностям.

Функционально дуэт самозванцев необходим для развития повествования, но также и для проявления свойств личности Бродяги, его неспособности сохранять договоренности, вести себя в русле

конвенции даже со своим сообщником. Согласившись с портным на расстановку ролей в паре, он тут же нарушает условия сговора, выходит на первый план, отгесняя босса, и пытается представиться хозяйке дома главным действующим лицом, собственно графом. Как и в «Детских автомобильных гонках», эгоцентричный персонаж стремится привлечь к себе внимание за счет нарушения границ личного пространства других участников сцены. Он создает конфликт в борьбе за позицию быть в центре, быть лидером, но при этом не понимает, зачем это ему и что, оказавшись в неоговоренной роли, делать дальше.

То, что мошенников двое, важно еще и с точки зрения выражения основного смысла фильма, который раскрывается на контрасте поведения портного и Бродяги. Граф-самозванец, попав в новую для себя среду, ведет себя нелепо, он смешон вследствие незнания правил этикета, он ошибается, так как не владеет манерами, громко ест, грубо фамильярничает, хватается при знакомстве за бороду одного из гостей. Комический эффект достигается за счет нарушения правил человеком из иной среды, ведущим себя необычно, странно. Над ним может смеяться зритель, но он лишь объект, комичный персонаж нелепо пытающийся скрыть свою инородность и неспособность слиться с другими, быть незаметным, соблюдая правила и никак не подрывая саму структуру группы, члены которой эти правила разделяют.

Совершенно иная функция у Бродяги, чья психическая организация и «полевое поведение» (К. Левин) вообще не подразумевают способности следовать правилам, управлять собой посредством знака, по Л. С. Выготскому. Это состояние развития ребенка, по Дж. Г. Миду, находящегося на игровой стадии «play», когда он еще не способен принять фигуру генерализированного Другого и строго следовать его указаниям, соблюдать конвенцию. На фоне поведения портного правила приличия им нарушаются не из-за их незнания, а из-за того, что герой находится вне каких-либо правил вообще, им руководит импульс независимо от контекста. Если он увидел наклонившегося человека, например, слугу, то отпускает ему пендаль просто так. При перемещении из одной среды в другую герой умудряется нарушать все возможные правила из-за неспособности самостоятельно им следовать. Единственный вариант жизни в русле порядка для него — это места заключения, тюрьма и психиатрическая лечебница в «Новых временах», где надзиратели и врачи контролируют его жизнь. Будучи

носителем весьма специфического типа сознания, являясь фигурой иного мира, герой, действительно, ничего не умеет и ничего не знает из того, что знают представители света, куда он попал в результате подлога. Он не умеет правильно ухаживать за дамой, флиртовать в пределах дозволенного, вести себя за столом, танцевать, взаимодействовать с соперником при конфликте и т.д. Однако, как нарушитель порядка, Бродяга не является таким же комическим объектом, как портной. Его роль не в том, чтобы выглядеть смешным, странно вести себя на фоне других, а в том, чтобы смещать комический акцент с себя на другого персонажа, наделять статусом комического объекта тех, с кем он взаимодействует, обнулять значение тех, с кем он соприкасается, и абсурдизировать нормы.

Чаплин создает острабяющий эффект, доводя привычное положение вещей до абсурда, нормальное превращается в бессмысленно странное, заставляя при этом зрителя реагировать на увиденное в соответствии с его воображением и культурным опытом. Он обматывает голову платком, чтобы лицо не пачкалось краями арбузной скибы (и в этом есть своя логика!), бесконечно долго ходит следом за девушкой в костюме восточной танцовщицы, изображающей поиск какого-то знакомого гостя с отрешенным взглядом, и останавливается только тогда, когда она исчезает за шторами, полагая, что там дамская комната, а потом удивляется, что оттуда вышел мужчина. Флиртуя с ней же, вдохновляется настолько, что разносит тростью стол с десертом, провоцируя гостей на швыряние тортами.

В план странных, будто впервые увиденных, переводятся привычные и естественные для представителей света знаки конвенции, связующие общество и маркирующие исключительность его членов в отношении представителей социального низа. То, что для гостей кажется нормальным и естественным, для Бродяги представляется инородным и находящимся вне его понимания. Поведение самозванца приводит к своеобразной карнавализации карнавала, столкновению форм нормального поведения с атипичным, переводу общепринятого и логичного в плоскость абсурдного с обесмысливанием и обесцениванием действия или объекта. Если карнавальное осмеяние способствует обновлению, усилению и принятию символов, например, социальной иерархии, то здесь инверсия знаков, перевод в плоскость комического через абсурдизацию приводит только

к окончательному низложению и обесцениванию объекта. Инверсия знаков, не предполагающая обратного витка, дальнейшего перехода к обновлению и восстановлению осмеянного порядка. Переодетые в карнавальные костюмы гости застывают в недоумении, когда появляется герой со своими танцевальными па (он создает новую хореографию на основе травмы и неумения танцевать и вовлекает в танец других), с манерой использовать партнершу как опору или как щит от возможных пинков портного. При этом комично выглядят именно портной и дамы, партнерши по танцу.

Создается сцена карнавала внутри карнавала, когда действия Бродяги, острабяющие естественное поведение гостей и хозяйки, лишают смысла привычные действия персонажей, следующих правилам. Абсурдизация норм этикета, кодекса чести при оскорблении соперника, правил приличия при общении с дамами, условности флирта приводит к тому, что происходит смещение комического фокуса с фигуры героя, хотя и его пируэты тоже смешны, на фигуры других персонажей, на тех, с кем он соприкасается. Но важно то, что его поступки принципиально отличаются от сути карнавального действия, приводящего в итоге к обновлению, усилению социальной структуры. Это не карнавальная инверсия, способствующая возникновению нового смысла в результате диалогического обмена символами «низа» и «верха». Комический эффект достигается за счет столкновения полярно противоположных систем с последующей аннигиляцией смыслов, разрушением системы, в которую попадает герой. Правда, при этом работа по порождению новых значений и эмоций (в основном это комическая составляющая) переносится на зрителя, запуская его воображение, процесс домысливания и представления новых образов.

Дальнейшее использование приема квинпрокво, когда героя принимают за другого, составляет структурную основу киноповествования в «Авантюристе» (1917), «Пилигриме» (1923) и других фильмах. Чаплин использует опробованную и зарекомендовавшую себя как весьма эффективную «героическую» модель развития действия, когда герой совершает поступок соответствующего амплуа, позволяющий ему перемещаться из своего обычного мира (это мир бродяжничества, заключения, преследований, бегства и погонь) в мир для него необычный, странный, в мир обычной жизни обычных людей, который

подвергается разрушительному воздействию. В «Авантюристе» (1917) беглый заключенный, успешно оторвавшийся от преследователей, случайно попадает в ситуацию, где он вынужден совершать подвиг, спасает утопающих и оказывается, как спаситель, в доме состоятельной семьи. Его принимают как героя-спасителя, оказывают ему внимание, заботятся о нем. Но в этой ситуации он проявляет себя схематично, ломает сложившийся порядок, хаотизирует реальность, а после опознания конкурентом и погони вновь убегает, исчезает в своем мире.

Заключение

В начале XX века культура переживала слом, наблюдались коренные изменения уклада жизни, демографии, гендерных и классовых отношений, распространялись новые системы индустриального производства. Революция в России была грандиозным выражением общемировых тенденций в их радикальном виде. Люди переживали цивилизационный слом и как источник постоянной тревоги, и как то, что могло вдохновлять и приносить радость. Многие вдруг начинали осознавать, что можно жить по-другому, не так, как требовалось раньше. Виктор Шкловский в «Жили-были» передает подъем и вдохновение, которые переживали массы в первые дни и месяцы революции. В какой-то момент и фильмы Чаплина позволяли зрителям отразить чувства, которые были связаны с происходившими изменениями. Наступала эпоха новой жизни, и пугающей, и вдохновляющей, с непонятными очертаниями и правилами.

Герой Чаплина, разрушающий обыденную жизнь и оптимистично выходящий из хаотизированного пространства (убегающий от преследователей или уходящий по дороге в даль), отражал и идею непригодности старого порядка, и стремление преодолеть сложившееся мироздание, и то, что сам разрушитель норм и правил не погибает, а выживает в результате столкновения с системой, с ее представителями и с ее условиями.

Сторонники и участники революции, переживавшие радикальный слом прежней жизни, видели в Чаплине критика капитализма. Его осмеяние сложившихся устоев, их подрыв, вызывали сочувствие и соответствовали, например, большевистскому мировоззрению, стремящемуся к тому, чтобы «до основания разрушить» старый мир.

Он осознанно воспринимался как идейно близкий элемент новой эстетической парадигмы, отражавший и их состояние: непонимание того, что предлагать и делать после разрушения мироздания. Ведь Чарли не предлагал никаких иных вариантов жизни вместо подвергнутых абсурдизации условий. Но это было восприятие Чаплина на уровне осознанного понимания его фигуры как духовно близкой.

Вторая часть того, что несла его фигура, отсутствие ясной перспективы после отказа от прошлого и настоящего, без ясной модели будущего, как раз ложилась на бессознательное революционеров, на непонимание того, что делать после хаотизации вмещающего жизнь ландшафта. Реальность, критически изученная в трудах классиков марксизма-ленинизма, была разрушена. Что, кроме террора и деструктивного воздействия на среду, воплощать в послереволюционном настоящем, никто не описал и мало кто знал. Будущее было не только светлым, но и пугающим, непредсказуемым, непонятным, несущим фоновую тревогу. Но так как ничего не умеющий, кроме разрушительных действий, герой Чаплина оптимистично выживал в любых условиях, это давало и зрителям ощущение того, что и они смогут выжить, разрушив обыденный мир. Правда, Бродягу вела дорога к очередному месту, от которого он питался и которое он хаотизировал, и таких мест для него очень много, в отличие от тех, кто сидел в кинозале.

Список литературы:

- 1 Базен А. Введение к символическому истолкованию образа Чарли // Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 65–74.
- 2 Булатова А. «Чарли наш»: Чаплин, социализм и кинестетическая эмпатия в теоретических и художественных текстах Виктора Шкловского // Новое литературное обозрение. 2019. № 5. С. 139–149.
- 3 Воглер К. Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 474 с.
- 4 Делез Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. 622 с.
- 5 Маккарти С. 60 культовых фильмов мирового кинематографа. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 254 с.
- 6 Макки Р. История на миллион долларов. М.: Альпина нон-фикшн, 2008. 456 с.
- 7 Уэйланд К. Создание арки персонажа. Секреты сценарного мастерства: единство структуры, сюжета и героя. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 180 с.
- 8 Сегер Л. Как хороший сценарий сделать великим. М.: Манн, Иванов и Фебер, 2019. 320 с.
- 9 Смирнова В. Эффект Чарли // Cineticle. 17.04.2017. URL: <https://cineticle.com/charlie-effect-mimesis/> (дата обращения 14.12.2022).
- 10 Снайдер Б. Спасите котика! Все, что нужно знать о написании сценария. М.: Манн, Иванов и Фебер, 2020. 304 с.
- 11 Труби Д. Анатомия истории: 22 шага к созданию успешного сценария. М.: Альпина нон-фикшн, 2016. 428 с.
- 12 Филд С. Киносценарий. Основы написания. М.: Эксмо, 2016. 384 с.
- 13 Хейг М. Голливудский стандарт. Как написать сценарий для кино и ТВ, который купят. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 388 с.
- 14 Цивьян Ю. О Чаплине в русском авангарде и о законах случайного в искусстве // Новое литературное обозрение. 2006. № 81. С. 99–142.
- 15 Шкловский В. Чаплин крупным планом // Шкловский В. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1976. 328 с.
- 16 Шкловский В.Б. За 60 лет: работы о кино. М.: Искусство, 1985. 573 с.
- 17 Эйзенштейн С.М. Charlie the Kid // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. В 6 т. Т. 5. М.: Искусство, 1964. 695 с.
- 18 Altman R. *Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008. 392 p.
- 19 Bal M. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University Press of Toronto, 1997. 286 p.
- 20 Bordwell D. *Narration in the Fiction Film*. Madison, 1985. 384 p.
- 21 Branigen E.R. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992. 325 p.
- 22 Cutting J.E. *Narrative Theory and the Dynamics of Popular Movies* // *Psychonomic Bulletin & Review*. 2016. T. 23. № 6. С. 1713–1743.
- 23 Gulino P.J. *Screenwriting: The Sequence Approach*. New York: Bloomsbury Publishing, 2004. 230 p.
- 24 Lothe J. *Narrative in Fiction and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 253 p.
- 25 McCabe S. *Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

References:

- 1 Bazen A. *Vvedenie k simvolicheskomu istolkovaniju obraza Charli* [Introduction to Symbolic Interpretation of Charlie's Image]. *Chto takoe kino?* [What Is Cinema?]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972, pp. 65–74. (In Russian)
- 2 Bulatova A. "Charli nash": Chaplin, sotsializm i kinesteticheskaya empatiya v teoreticheskikh i khudozhestvennykh tekstakh Viktora Shklovskogo [Charlie Is Ours: Chaplin, Socialism, and Kinesthetic Empathy in Theory and Fiction by Viktor Shklovsky]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2019, no. 5, pp. 139–149. (In Russian)
- 3 Vogler C. *Puteshestvie pisatelya: Mifologicheskie struktury v literature i kino* [The Writers Journey: Mythic Structure for Writers]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2017. 474 p. (In Russian)
- 4 Deleuze J. *Kino* [Cinema]. Moscow, Ad Marginum Publ., 2004. 622 p. (In Russian)
- 5 McCarthy S. *60 kul'tovyykh fil'mov mirovogo kinematografa* [Cult Movies in 60 Seconds]. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2007. 254 p. (In Russian)
- 6 Makki R. *Istoriya na million dollarov* [Story: Substance, Structure, Style and The Principles of Screenwriting]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2008. 456 p. (In Russian)
- 7 Weiland K. *Sozdanie arki personazha. Sekrety stsenarnogo masterstva: edinstvo struktury, syuzheta i geroya* [Creating Character Arcs: The Masterful Author's Guide to Uniting Story Structure, Plot, and Character Development]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2020. 180 p. (In Russian)
- 8 Seger L. *Kak horoshii scenarii sdelat' velikim* [Advanced Screenwriting: Taking Your Writing to the Academy Award Level]. Moscow, Mann, Ivanov i Feber Publ., 2019. 320 p. (In Russian)
- 9 Smirnova V. *Effekt Charli* [Charlie's Effect]. *Cineticle*. 17.04.2017. Available at: <https://cineticle.com/charlie-effect-mimesis/> (accessed 14.12.2022). (In Russian)
- 10 Snyder B. *Spasite kotika! Vse, chto nuzhno znat' o napisanii stsenariya* [Save The Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need]. Moscow, Mann, Ivanov i Feber Publ., 2020. 304 p. (In Russian)
- 11 Truby J. *Anatomiya istorii: 22 shaga k sozdaniyu uspehnogo stsenariya* [The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2016. 428 p. (In Russian)
- 12 Field S. *Kinostsenarii. Osnovy napisaniya* [Screenplay: The Foundations of Screenwriting]. Moscow, Eksmo Publ., 2016. 384 p. (In Russian)
- 13 Hauge M. *Gollivudskii standart. Kak napisat' scenarii dlya kino i TV, kotoryi kupyat* [The Hollywood Standard. Writing Screenplays That Sell]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2017. 388 p. (In Russian)
- 14 Tsi'yan Yu. O Chapline v russkom avangarde i o zakonakh sluchainogo v iskusstve [On Chaplin in Russian Avant-Guard and on Laws of Contingency in Art]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2006, no. 81, pp. 99–142. (In Russian)
- 15 Shklovsky V. *Chaplin krupnym planom* [Chaplin in Close Up]. Shklovsky V. *Eisenstein*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 328 p. (In Russian)
- 16 Shklovsky V.B. *Za 60 let: raboty o kino* [In 60 Years: Works on Cinema]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 573 p.
- 17 Eisenstein S.M. *Charlie the Kid*. Eisenstein S.M. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. In 6 vols. Vol. 5. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 695 p. (In Russian)
- 18 Altman R. *Theory of Narrative*. New York, Columbia University Press, 2008. 392 p.
- 19 Bal M. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, University Press of Toronto, 1997. 286 p.
- 20 Bordwell D. *Narration in the Fiction Film*. Madison, 1985. 384 p.
- 21 Branigen E.R. *Narrative Comprehension and Film*. London, Routledge, 1992. 325 p.
- 22 Cutting J.E. *Narrative Theory and the Dynamics of Popular Movies*. *Psychonomic Bulletin & Review*, 2016, vol. 23, no. 6, pp. 1713–1743.
- 23 Gulino P.J. *Screenwriting: The Sequence Approach*. New York, Bloomsbury Publishing, 2004. 230 p.
- 24 Lothe J. *Narrative in Fiction and Film*. Oxford, Oxford University Press, 2000. 253 p.
- 25 McCabe S. *Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009. 238 p.

УДК 008.001.14

ББК 71

Семенова Елена Александровна

Кандидат педагогических наук, директор НП «Театр-ЭКС», 105082,

Россия, Москва, ул. Большая Почтовая, 18/20

ORCID ID: 0000-0002-1316-3162

ResearcherID: ABA-3493-2020

semenova05@list.ru

Ключевые слова: клоун, эволюционная теория юмора, А.Г. Козинцев, смех, художественный образ, игровое самоотрицание, искусство

Семенова Елена Александровна

Теории юмора в изучении фигуры клоуна



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-30-67

Для цит.: Семенова Е.А. Теории юмора в изучении фигуры клоуна // Художественная культура. 2023. № 1. С. 30–67.

<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-30-67>.

For cit.: Semenova E.A. The Theories of Humour in the Study of the Clown Figure. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 30–67. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-30-67>. (In Russian)

Semenova Elena A.

PhD (in Pedagogical Sciences), Director of the Noncommercial Partnership

“Theatre-EX”, 18/20 Bol'shaya Pochtovaya Str., Moscow, 105082, Russia

ORCID ID: 0000-0002-1316-3162

ResearcherID: ABA-3493-2020

semenova05@list.ru

Keywords: clown, evolutionary theory of humour, A.G. Kozintsev, laughter, artistic image, humorous self-denial, art

Semenova Elena A.

The Theories of Humor in the Study of the Clown Figure

Аннотация. Рассматривается проблема полярности толкований фигуры клоуна в научном дискурсе, обнаруживающем дефицит искусствоведческих и культурологических теорий, способных объяснить связь фигуры клоуна со смеховой стихией. Несмотря на то что в большинстве исследований акцентируется внимание на смехе клоуна, в них отсутствует анализ его специфики. Ставится задача отойти от устоявшегося рассмотрения клоуна в качестве художественного образа и комического персонажа. Выдвигается гипотеза, согласно которой эволюционные теории юмора обладают высоким верификационным потенциалом изучения фигуры клоуна. Делается вывод, что при помощи междисциплинарной эволюционной теории смеха и разработанной на ее основе теории юмора А.Г. Козинцева возможно доказать взаимосвязь феномена клоуна и природы смеха. Рассматривается предположение, согласно которому человек является единственным видом, способным к семиозису и юмористической метарефлексии, благодаря чему его можно отнести к самому поверхностному гоминиду, т.е. «плоскому животному» (понятие Ж. Делёза), обладающему юмором, что эквивалентно клоуну. Результаты исследования могут быть использованы для дальнейшего изучения отличия клоуна как художественного образа (репрезентации) в произведении искусства.

Abstract. This article continues the research of the author in the field of studying the phenomenon of a clown. The author discusses the problem of polar interpretations of the figure of a clown in scientific discourse, where there is a noticeable absence of convincing art history and cultural theories and concepts that can explain the connection between the figure of a clown and the phenomenon of laughter and humour. It is noted that, despite the fact that most studies focus on clown laughter, they do not analyse its specifics. In connection with the problem posed, the author suggests shifting away from the established paradigm of considering a clown as an artistic image and a comic character, and puts forward a hypothesis, according to which evolutionary theories of laughter and humour hold considerable verification potential for studying the clown figure. The author concludes that based on A.G. Kozintsev's interdisciplinary evolutionary theory of laughter and the theory of humour, it is possible to prove the relationship between the clown phenomenon and the nature of laughter. The article discusses the assumption that man is the only species capable of semiosis and humorous meta-reflection, due to which he can be considered the most superficial hominid or "a flat animal" (the concept of G. Deleuze) that has humour, which is equivalent to a clown. The results of this research can be applied when studying the peculiarities of a clown as an artistic image (representation) in a work of art.

Глубоки только животные, и оттого они не столь благородны. Благородны плоские животные.
Ж. Делёз. Логика смысла

Причиной обращения автора к теме, заявленной в названии статьи, послужила проблема эксплуатации слова «клоун» не вполне по назначению, в результате чего происходит либо неоправданное расширение значения данного понятия, либо сужение его до уровня мелких, второстепенных деталей и подробностей. В итоге сегодня остро ощущается утрата понимания первопричины появления данного явления и его культурного смысла.

Рассмотрим амбивалентность фигуры клоуна в науке, искусстве, обществе. Слово «клоун» в повседневности употребляется в самых разных смыслах: «не будь клоуном», «ну ты и клоун». А в актерской субкультуре, напротив, слово «клоун» может означать комплементарную оценку мастерства и таланта актера [34, р. 6].

В таких литературных произведениях, как «Глазами клоуна» Г. Бёлля, «Оно» С. Кинга, «Клоун Як» Я. Бергмана, «Правдивая история Федерико Рафинелли» А.В. Соя, «Город клоунов» Д. Аларкона, «Цирк семьи Пайло» У. Эллиота, кинокартинах «Джокер» Т. Филлипса, «Ужасающий» Д. Леоне, «Клоуны-убийцы из космоса» С. Чиадо, «Пайасос» М. Веги, «Город клоунов» Т. Нейджела, «Оно» Э. Мускетти, «Клоун» Дж. Уотса, «Могильщик Гейси» К. Саундерса, «В присутствии клоуна» И. Бергмана, образ клоуна шокирует зрителя своей непредсказуемостью, противоречивостью и инфернальностью [14, с. 249]. В фильмах «Клоуны» и «Дорога» Ф. Феллини, «Цирк» и «Огни рампы» Ч. Чаплина клоун, напротив, вызывает симпатию, сочувствие и любовь зрителя, воплощая все самое человеческое и человечное (боль, мечты, одиночество, любовь, старость, смерть).

В автобиографических книгах, мемуарной и художественной литературе образ клоуна часто окрашен лирико-ностальгическими нотами субъективных переживаний авторов («Моя удивительная жизнь» Ч. Чаплина, «Алхимия снежности» В.И. Полунина и Н.Е. Табачниковой, «Тотальная клоунада» Т. Терентьевой, «Невидимый клоун. Как не бояться быть собой» М. Усова, «Путь клоуна. История смехотерапии» В. Ольшанского, «Сердце в опилках» В.А. Кулакова и др.).

В культурологических и философских штудиях клоун весьма многолик. Его считают воплощенной антропологической константой *homo ludens*; преемником карнавального шута и наследником трикстера; духом беспорядка; возмутителем спокойствия; проточеловеком; персонифицированной стадией смерти; знаком аристократического актерского призвания; миротворцем-аутсайдером; артистом, развлекающим публику шутками, и пр.

Прежде чем перейти к более подробному рассмотрению различных интерпретаций феномена «клоун», обратимся к истории происхождения самого слова «клоун».

Российский историк цирка С.М. Макаров отмечает, что «впервые персонаж, носящий имя „клоун“, вышел на сцену английского театра в XVI веке. <...> В пьесах клоун играл простолудинов, чаще всего слуг или крестьян, выступая всегда в одной и той же маске» [11].

В «Словаре испанской Королевской академии» слово «клоун» связывается с итальянским словом *Pagliaccio*, имеющим два значения. Первое значение — несерьезный человек, склонный смеяться над своими высказываниями или поступками. Второе значение относится к артисту цирка, который своей игрой вызывает смех публики. Считается, что первые цирковые клоуны пародировали деревенских жителей.

В британской энциклопедии клоун определяется как актер, специализирующийся на исполнении комических персонажей.

В словаре В.И. Даля нет определения слова «клоун», но есть слово «шут», в одном из определений которого, наряду с потешником и петрушкой, фигурирует клоун, выступающий в качестве разновидности шутовской профессиональной деятельности.

Суммируя вышеприведенные определения клоуна, можно выделить четыре основные его характеристики. Первая связана с определением клоуна в качестве человека, который в силу своей грубости, неотесанности невольно становится объектом насмешек. Вторая указывает на профессиональное качество актера, его талант играть на сцене комических персонажей. В третьем случае мы имеем дело с человеком, склонным к осмеянию и вышучиванию окружающих. Есть и еще одна, не ярко выраженная, но крайне ценная характеристика клоуна как представителя вида *homo sapiens*, склонного смеяться над собой.

Подведем промежуточный итог в наших штудиях. Фигура клоуна в различных культурах рассматривается в качестве родственника и наследника трикстера [27, р. 228], шута, дурака, каждый из которых имеет свою область влияния (искусство, реальность, ритуал) и местонахождение (сценические подмостки, миф, фольклор и др.). В результате этого клоун находится в промежуточном положении между реальной персоной, архетипом, мифическим, фольклорным или художественным образом.

Среди эволюционных теорий юмора можно выделить ряд концепций и гипотез, дающих пищу для анализа юмористической природы клоуна. Так, М. Херли, Д. Деннет и Р. Адамс выдвинули гипотезу, согласно которой юмор поощряет процесс, поддерживающий целостность наших представлений и знаний, гарантируя снижение риска ошибочных выводов и допущения фатальной ошибки [30, р. 28]. Принимая во внимание существенные недостатки данной гипотезы, которыми являются искаженные представления об эволюционной динамике естественного отбора, довольно бесполезным для изучения семантики красного носа клоуна представляется сравнение юмора с покраснением, то есть продуктом естественного отбора, возникшим вследствие необходимости интерпретировать определенный тип информации [30, р. 34]. В данном случае покраснение выступает индикатором созревания у человека юмористической способности.

В эволюционной теории превосходства Ч. Грюнера главная мысль состоит в том, что современный юмор имеет агрессивные корни, сформировавшись в процессе того, как после победы над противником в жестокой схватке наши предки были вынуждены скалить зубы и поднимать плечи (в знак демонстрации доминирования), совмещая дыхание с тихим смехом [30, р. 29]. Не смотря на то что эта теория подверглась критике за невозможность адекватно объяснить поведенческие механизмы юмора [30, р. 30], тем не менее она позволяет многое объяснить в причинах популярности в кинематографе и литературе образа клоуна-монстра.

Однако все вышеназванные теории юмора оставляют открытым вопрос о том, на кого направлен юмор клоуна, в чем состоит его универсальность и специфичность.

Наиболее убедительной из всех эволюционных теорий юмора в объяснении смеховой природы клоуна представляется междисциплинарная эволюционная теория смеха и юмора А.Г. Козинцева.

Под углом этологических исследований Козинцев рассматривает смех как эволюционное наследие *homo sapiens*, считая, что «одна из главных черт карнавала, народного театра, клоунады, балагана, фарса и антиповедения вообще игровая физическая агрессия» [5, с. 125].

В свою очередь, декарнализация, согласно Козинцеву, является причиной использования смеха в чуждых ему целях (демонстрации превосходства, сатиры, осмеяния и др.).

А.Г. Козинцев впервые обращается к смеху и юмору как квинт-эссенции смехового самоотрицания, человеческому отражению спуска на более ранние эволюционные ступени развития, считая, что «высовывание языка (по некоторым данным, оно символизирует плевание), гримасы, маски и вообще ряженье, судя по всему, восходят к архаическим формам подражания животным или духам мертвых, а не к докультурному поведению» [5]. В данном случае фигура клоуна выступает в качестве несерьезного метаотношения субъекта к своему отношению к чему-либо / кому-либо, в котором клоун выступает в качестве знака и сигнала несерьезности.

Тезис А.Г. Козинцева о том, что в основе юмористической рефлексии лежит не конфронтация мира реального и мира художественного, а временный трансфер представителя *homo sapiens* в «мир третьей референции», добровольное «тотальное самоотрицание субъекта» [31, р. 191], в котором «объект юмористического метаотношения — не реальность, а чувства, мысли и слова субъекта, относящиеся к этой реальности» [8, с. 40], дает основание усомниться в праве ограничивать клоуна рамками художественного образа (репрезентации) в произведении искусства.

В частности, исследователь к шести выделенным Романом Якобсоном функциям языка предлагает добавить седьмую — антиреферентивную [6, с. 59—60], антиязыковую, взглянув на юмор как на мир третьей референции, то есть *мир невозможный, противостоящий миру реальному* [6, с. 60] и более принадлежащий миру художественному [6, с. 61].

Юмор, согласно Козинцеву, это разнонаправленное *двуголосое* слово (понятие М.М. Бахтина), в основе которого — «бессознательное пародирование» [7, с. 156].

Теория юмора Козинцева позволяет всерьез применить мысль философа Ж. Делёза о том, что «глубоки только животные, и оттого они не столь благородны. Благородны плоские животные» [2, с. 21] к фигуре клоуна как к плоскому животному. Несмотря на то что Делёз не опирается в изучении юмора на этологические данные, ход его размышлений точно совпадает с положениями о разделении серьезных игр порядка и несерьезных игр беспорядка А.Г. Козинцева [13, с. 314]. На страницах «Логика смысла» Делёз по-своему защищает антиреференциальную функцию юмора, считая, что, несмотря на то что в юморе на «поверхностях располагается вся логика смысла» [2, с. 127], смысл здесь есть всего лишь поверхностный эффект.

Делёз вплотную подходит к идее о смеховом самоотрицании человека, рассуждая о видовой глупости, которая есть «то отношение, при котором индивидуация извлекает основу, не в силах придать ей форму (она поднимается через Я, как можно глубже проникая в способность мышления, создавая неузнанное всякого узнавания)» [2, с. 190]. Идея Делёза о том, что любой смысл позволяет индивиду бесконечно регрессировать, информируя как «о полном бессилии говорящего, так и о всеилии языка» [2, с. 44], крайне созвучна метасемантическому подходу к юмору А.Г. Козинцева.

Учитывая все вышесказанное, неудивительно, что теория А.Г. Козинцева получила высокий научный резонанс не только у российских исследователей, но и у зарубежных авторов, завоевав среди них сторонников и противников. В частности, К. Молинье (С. Molineux, 2019) солидарен с Козинцевым в том, что при анализе смеха от щекотки важно учитывать такие межличностные факторы, как настроение [30, р. 53].

Если рассуждения Козинцева о наличии доли субъективности в юморе [30, р. 34] Молинье принимает с некоторыми оговорками, предлагая ввести понятие «юмористическое воспоминание», опирающееся на личный опыт повторения и сходства, то мысль о том, что смех уходит в докультурное прошлое, располагаясь на стыке биологии и культуры [30, р. 40], принимается им безоговорочно.

Анализируя такие категории стимулов, вызывающих улыбку и смех, как щекотка, игра и юмор, К. Молинье, вторя Козинцеву, отмечает, что порядок, в котором они перечислены, указывает на их иерархическую структуру [30, р. 50], восходящую по линии «делать — говорить — думать». Напомним, что А.Г. Козинцев и М.Л. Бутовская ранее пришли к выводу, что «пройдя огромный исторический путь, антиповедение в своей общественно санкционированной форме пришло к тому миниатюрному, безопасному и эстетизированному варианту, который именуется юмором» [9, с. 50]. Это мнение близко позиции П. Макги в отношении того, что «улыбка, смех и игра должны быть исключены как показатели юмора у животных» [30, р. 40], поскольку именно юмор является исключительно человеческой привилегией.

В рецензии на расширенную англоязычную версию книги «Человек и смех» (2007), опубликованную в 2010 году под названием *The Mirror of Laughter* в переводе Р. Мартина, крупный теоретик юмора Д. Моррелл (J. Morreall, 2013) одновременно признает очевидное новаторство А.Г. Козинцева и существенные недостатки его теории.

Если теоретический фундамент теории смеха Козинцева, основу которого составляют этологические данные об игровом поведении приматов, Моррелл считает почти классическим, то теорию юмора Козинцева Моррелл не может соотнести ни с одной теорией юмора прошлого и современности. Главной революционной идеей Козинцева, по мнению Моррелла, является предположение, что юмор — это разновидность игры беспорядка [31, р. 191], в которой субъект регрессирует на ментальный уровень маленького ребенка, пьяного или умственно отсталого человека.

Д. Моррелл считает оригинальной мысль А.Г. Козинцева о том, что «юмор есть отношение субъекта не к объекту, а к себе на другом этапе развития» [31, р. 191, 193], что «появление юмористической рефлексии и юмористического метаотношения означает не разделение личности на две противоборствующие институции, а появление у целостной и серьезной личности некоего призрачного (несерьезного) двойника» [8, с. 68].

Однако именно это положение Моррелл относит к самым слабым сторонам теории А.Г. Козинцева, считая, что если согласиться с отсутствием у юмора внешних стимулов, мы должны будем смириться с тем, что юмор «полностью самоинтенционален и не имеет объектов

ни в действительности, ни в фантазии» [31, р. 194]. Д. Моррелл убежден, что признавая юмор субъективно автономным, Козинцев отрицает явление осмеяния, поскольку так называемый «объект насмешек» вызывает смех не от чувства превосходства, а от блаженной бесчувственности и бессмыслицы, вызванных освобождением от серьезности путем воображаемой психологической регрессии.

Кроме этого, Моррелл не совсем понимает, что нового внес Козинцев в понимание аристотелевской дефиниции комедии, начав свою книгу с главы «Комическое, или Подражание худшим людям». Напомним, что Козинцев отметил, что всеми эстетиками практически безоговорочно было принято определение комедии Аристотеля о том, что комедия есть подражание худшим людям. Вопрос, который задает автор, выглядит следующим образом: «Кто же именно „подражает худшим людям“ и зачем? Комический артист, тот, чье лицо закрыто нелепой маской или искажено гримасой?» [8, с. 10]. После ряда наводящих вопросов автор приходит к выводу, что «Аристотель ясно дает понять, что „худшим людям“ подражают не комические актеры, изображающие их в карикатурном виде якобы с целью их высмеять, но авторы комических текстов, а вместе с ними и слушатели...» [8, с. 11].

Моррелл считает, что, когда Аристотель характеризует комедию как подражание худшим людям, он имеет в виду актеров, подражающих пьяницам, развратникам и др. Козинцев, по его мнению, пытается интерпретировать эту цитату в свете приводимой далее им в тексте цитаты из «Никомаховой этики» Аристотеля о том, что «шут подчинен смешному, и, если выйдет потеха, он не пощадит ни себя, ни других...» [31, р. 195].

В то же время автор другой рецензии на книгу *The Mirror of Laughter* А.В. Козин считает комментарий Козинцева к цитате Аристотеля ключом к пониманию сути концепции смеха Козинцева.

Согласно мнению Козина, приведенная в начале книги цитата Аристотеля служит фоном, на котором автор убедительно доказывает свою позицию [25, р. 121] относительно невозможности применить к смеху морально-нравственные категории [25, р. 122].

С учетом теоретических положений данной эволюционной теории смеха и юмора нами было проведено пилотное анкетирование среди 40 студентов вузов культуры и искусства и 20 актеров уличного театра. Вопросы анкеты были структурированы таким образом, чтобы по ответам респондентов можно было определить их отношение к фигуре клоуна.

На вопрос о том, чем отличается карнавальная игра от театральной, студенты режиссерских факультетов давали следующие ответы: «Карнавальная игра более свободная, в отличие от театральной игры, подчиненной тексту автора»; «Карнавал отличается от театра своей открытостью и импровизационностью»; «Театральная игра предполагает деление на сцену и зал, актеров и зрителей, а карнавальная не предполагает этого разделения»; «Карнавальная игра — в первую очередь праздник, а уже затем некое представление» и т.д.

При этом студенты вузов культуры и искусства не видят разницы между клоуном как актерской маской и клоуном как фиктивным образом, порожденным нашей юмористической рефлексией.

В отличие от ответов студентов, в ответах актеров уличного театра, имеющих профессиональное актерское образование и опыт практической работы в качестве клоунов и уличных артистов, прослеживается стремление ассоциировать клоуна с призванием, с творческим началом, с наивысшей оценкой своей профессиональной деятельности [34, р. 6].

Среди ответов актеров уличного театра на вопрос о том, кем для них является фигура клоуна, были получены следующие ответы: клоун — некий мир, параллельная вселенная; разговор с окружающими (зрителем) на языке пантомимы, танца, с помощью символов и образов о том, кто мы, зачем мы и какие мы; нечто потустороннее, сокровенное. В ответах на вопрос о том, что значит для актера уличного театра клоунская маска, чаще всего звучала мысль о том, что маска является единственным проводником в карнавальный, а не в бытовой мир. Несколько актеров ответили, что клоунада в их представлении — это некая среда, параллельная вселенная, отдельно существующая от нашей, а клоун — обыкновенный житель этой вселенной, в которой свои

правила и законы, в том числе и физические. Практически все актеры ответили, что имеют имя-прозвище, имя-маску [34, р. 6].

В то время как чужая репрезентация клоуна нередко смущает актеров уличного театра, своя трактовка клоунской маски, напротив, оберегается от внешних глаз, находясь в зоне сокровенного. Сильно коррелируют в ответах актеров уличного театра такие понятия, как «персонаж», «маска», «дурак» и «клоун». Представляется, что главная особенность отношения актеров уличного театра к фигуре клоуна заключается в том, что клоун рассматривается ими как образ чьей-то фантазии, грезы и одновременно как несерьезная, игровая, творческая ипостась собственной личности.

С одной стороны, в ракурсе теории юмора А.Г. Козинцева можно увидеть несостоятельность подходов к клоунаде как искусству осмеяния и сатиры. С другой стороны, с помощью ее положений можно протестировать теории клоунады, опирающиеся на иной теоретический фундамент.

Приведем пример. Г. Модер (G. Moder, 2019), анализируя искусство клоунады и комедии, использует в своих рассуждениях философские положения Гегеля, Спинозы, Ж. Делёза, Л. Альтюссера, Ж. Лакана, С. Жижека, Р. Фаллера, М.М. Бахтина и др. Обращаясь к анализу творчества российского клоуна В.И. Полунина, Модер выделяет в его игре такие приемы, как игра статусами, диалог двойников, мнимая идентичность, обмен идентичностями.

На примере номера «Пальто» из «Снежного шоу» Славы Полунина Г. Модер рассматривает клоунский прием добровольного отчуждения одной части клоунского «я» от другой в качестве добровольной притворной игры в обманчивое отчуждение [29, р. 237]. Автор доказывает, что в клоунаде мы наблюдаем *игровое расщепление личности* [29, р. 240], в которой мы подлинны лишь тогда, когда становимся теми, кем мы притворяемся [29, р. 239]. Эту специфику клоунады В.И. Полунина Г. Модер сравнивает с разновидностью чревовещания в пантомиме и изображением шутов, ведущих разговоры с зеркалом. Исследователь приходит к выводу, что комический эффект в искусстве клоунады достигается тогда, когда не только другие люди путаются в личности

человека, с которым разговаривают, но когда человек сам начинает сомневаться в своей личности [29, р. 233].

Опираясь на философские суждения С. Жижека, Л. Альтюссера и Р. Фаллера, Г. Модер пытается отстоять онтологический статус несерьезности актов «Повстанческой армии клоунов» (CIRCA) [12, с. 100], при анализе которой, по его мнению, нужно учитывать достигаемый ей у публики эффект получения наслаждения от чепухи или неидеологической интерпелляции [12, с. 93]. Анализируя в этом ключе «Повстанческую армию клоунов», Модер обращает внимание на то, что действия актеров этой группы, которые просто «скопировали полицейское построение и больше ничего не делали... никому не угрожали, не совершали никаких особых действий» [12, с. 100], дают основание рассматривать подобные действия в качестве неидеологической интерпелляции, что противоположно идеологической интерпелляции Л. Альтюссера.

Предполагаем, что Г. Модер движется в верном направлении, когда утверждает, что в искусстве клоунады наша личность расщепляется, не совпадает с собственным «я», что сущность клоунады состоит в притворной игре. Но в рассуждениях Модера совершенно отсутствует понятие добровольного несовпадения личности с самой собой, без которого смеховая рефлексия лишена специфичности.

При всей убедительности аргументов, приводимых автором в защиту неидеологической интерпелляции «Повстанческой армии клоунов», они расходятся с научными данными о юморе, у которого, в отличие от стилизованных под клоунаду и юмор действий клоунов-повстанцев, нет объектов извне.

В свою очередь, творческая деятельность в области клоунады В.И. Полунина в большей мере подтверждается не рассуждениями Г. Модера, а положениями теории А.Г. Козинцева, согласно которой «клоун — это клоун, он никого не изображает, у него нет и не может быть никакого конкретного прототипа в реальном мире. Единственный его прототип — „человек вообще“, представитель вида *homo sapiens*» [8, с. 29].

Таким образом, междисциплинарная теория смеха и юмора А.Г. Козинцева обнажает проблему невозможности интерпретировать фигуру клоуна в рамках традиционных семантических и эволюционных теорий юмора, бросая вызов культурологическим и искусствоведческим

исследованиям, ограничивающим клоуна рамками художественного произведения или классическими дефинициями комического.

Результаты исследования могут быть полезны для изучения отличия клоуна как художественного образа (репрезентации) в произведении искусства от чистого эстетического удовольствия, получаемого субъектом от игрового самоотрицания на поведенческом (смеховом) уровне и психологическом (юмористическом)⁽¹⁾.

(1) Автор выражает глубокую признательность Е.В. Дукову, А.Г. Козинцеву и Г.Р. Консону, прочитавшим статью в рукописи и высказавшим ряд ценных замечаний.

Список литературы:

- 1 Акопян Ю.Г. Строеение смешного // VI Конгресс этнографов и антропологов России, Санкт-Петербург, 28 июня – 2 июля 2005 г.: Тезисы докладов / Отв. ред. Ю.К. Чистов; Ассоциация этнографов и антропологов России, РАН, ИЭА, МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера). СПб.: МАЭ РАН, 2005. С. 82.
- 2 Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. 472 с.
- 3 Жан-Поль. Приготовительная школа эстетике. М.: Искусство, 1981. 448 с.
- 4 Иванов С. Блаженные похабы. URL: <https://mybook.ru/author/sergej-ivanov-11/blazhennyye-rohaby-kulturnaya-istoriya-yurodstva/read/?page=2> (дата обращения 15.08.2022).
- 5 Козинцев А.Г. Карнавализация и декарнавализация: на грани природы и культуры // Кунсткамера: этнографические тетради. Вып. 13. 2003. С. 125–129.
- 6 Козинцев А.Г. Об антиреферентивной функции языка // Логический анализ языка: Между ложью и фантазией: [Сборник статей и очерков] / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: Индрик 2008. С. 55–66.
- 7 Козинцев А.Г. Разнонаправленное двуголосое слово: эстетика и семиотика юмора // Антропологический форум. 2013. № 18. С. 143–162.
- 8 Козинцев А.Г. Человек и смех. СПб.: Алетейя, 2007. 236 с.
- 9 Козинцев А.Г., Бутовская М.Л. О происхождении юмора // ЭО. 1996. № 1. С. 49–53.
- 10 Лицзюнь Г. «Человек, который смеется»: репрезентация образа в русском языке // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2019. № 4. С. 22–34.
- 11 Макаров С.М. Клоуны и театр Аристофана // Советская эстрада и цирк. 1974. № 1. URL: http://www.ruscircus.ru/klouny_i_teatr_aristofana_741 (дата обращения 15.08.2022).
- 12 Модер Г. Чему Альтusser может научить нас об уличном театре – и наоборот // Stasis. 2014. Т. 2. № 1. С. 92–104.
- 13 Семенова Е.А. Вклад Ж. Делёза в разработку концепта «юмор против иронии» // Логико-философские штудии. 2022. Т. 20. № 3. С. 305–316. <https://doi.org/10.52119/LPHS.2022.60.67>.
- 14 Семенова Е.А. Культуротворческий потенциал искусства клоунады в формировании педагогических компетенций эпохи массмедиа // Ярославский педагогический вестник. 2021. № 5 (122). С. 247–254. URL: <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2021-5-122-247-254> (дата обращения 12.10.2022).
- 15 Уварова И.П. Повесть об одном домике. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018. 335 с.
- 16 Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
- 17 Astington J.H. Richard Preiss. Clowning and Authorship in Early Modern Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 287 p. // Early Theatre. 2016. Vol. 19. № 1. P. 154–157. <http://dx.doi.org/10.12745/et.19.1.2900>.
- 18 Bársony M. Shakespeare's Clown. The Decarnivalization of the World in Three of His Dramas. Doctoral Dissertation. Budapest, 2016.
- 19 Blanché B. Richard Weihe (Hg.). Über den Clown. Künstlerische und theoretische Perspektiven. Bielefeld: transcript, 2016 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 77). 284 p. // MEDIENwissenschaft. 2017. № 2. S. 232–233.

- 20 Bruhn M.M., Cruz L.R., Boscolo K.O., Barboza R.P. Psychology, Clowning and Psychodrama: Collective Construction for Learning and Intervention Purposes // *Rev. Bras. Psicodrama*, São Paulo, 2019. V. 27. № 1. P. 60–69.
- 21 Buissac P. *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. London and New York: Bloomsbury, 2015. 218 p.
- 22 Caballero Vega J.A. Los dramas del clown un acercamiento teórico a la dramaturgia del clown. Universidad Nacional Autónoma de México Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México, 2020. 183 p.
- 23 Hornback R.B. The Fool in Quarto and Folio King Lear // *English Literary Renaissance*. 2004. Vol. 34. № 3. P. 306–338. <http://dx.doi.org/10.1111/j.0013-8312.2004.00046.x>.
- 24 Jürgens A.-S. Violent Clown Artists Between Science & Art. URL: <https://www3.hhu.de/wuk/en> (accessed 01.08.2022).
- 25 Kozin A. The Mirror of Laughter // *Russian Journal of Communication*. 2011. Vol. 4. № 1–2. P. 120–124. <http://dx.doi.org/10.1080/19409419.2011.10756794>.
- 26 Lipovetsky M. Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture. Boston: Academic Studies Press, 2011. 301 p.
- 27 McConville D. The Trickster and Transdisciplinarity. Tercera entrega de la trilogía del juego [Third Part of the Gaming Trilogy] // *Homo Ludens Ludens / Playware / Gameworld Optical Nervous System*, 2004. P. 228–230.
- 28 Meiri N., Schnapp Z., Ankri Itay A., Nahmias I., Raviv A., Sagi O., Hamad Saied M., Konopnicki M., Pillar G. Fear of Clowns in Hospitalized Children: Prospective Experience // *European Journal of Pediatrics*. 2017. Vol. 176. № 2. P. 269–272. <http://dx.doi.org/10.1007/s00431-016-2826-3>.
- 29 Moder G. Comedy as Performance // *The Object of Comedy. Performance Philosophy* / Ed. by J. Mascot, G. Moder. Palgrave Macmillan, Cham, 2019. P. 231–246. https://doi.org/10.1007/978-3-030-27742-0_13.
- 30 Molineux C. The Role of Humour in the Evolution of Hominid Cognition and the Emergence of Language. A Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy. Department of Social and Political Sciences, Brunel University London, March, 2019. 300 p.
- 31 Morreall J. Alexander Kosintsev. The Mirror of Laughter. New Brunswick NJ: Transaction, 2010. 220 pp. // *Humor: International Journal of Humor Research*. 2013. Vol. 26. № 1. P. 191–196.
- 32 Pascale S. Tracking the Trickster: Critical Comparison of Ancient Greek, African, and African American Trickster Figures and Myths. 2018. URL: https://openscholarship.wustl.edu/wushta_spr2018/121 (accessed 28.07.2022).
- 33 Sampietro A. Review on Buissac P. *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. London and New York: Bloomsbury, 2015 // *SOLS*. 2016. Vol. 10. № 3. P. 495–498. <https://doi.org/10.1558/sols.v10i3.30707>.
- 34 Semenova E.A. A Clown's Laughter Specificity: From "Anesthesia of Heart" to "Synesthesia of Love" // *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. July – September, 2019. Vol. 11. № 2. <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v11n2.20>.
- 35 Tsakona V. Book Review. Bouissac, Paul (2015). *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. Bloomsbury Advances in Semiotics. London: Bloomsbury, 218 p. // *European Journal of Humour Research*. 2016. Vol. 4. № 1. P. 122–125.
- 36 Vagnoli L., Brauer K., Addarii F., Ruch W., Marangi V. Fear of Being Laughed at in Italian Healthcare Workers: Testing Associations with Humor Styles and Coping Humor // *Current Psychology*. 2022. April 9; 1–11. <https://doi.org/10.1007/s12144-022-03043-9>.
- 37 Weihe R. Das (Un-)Behagen am Clown. EINLEITUNG // Über den Clown: Künstlerische und theoretische Perspektiven / Hrsg. von R. Weihe. Bielefeld: transcript, 2016 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 77). S. 7–21.

References:

- 1 Akopjan YU.G. Stroenie smeshnogo [The Structure of the Funny]. *VI Kongress etnografov i antropologov Rossii, Sankt-Peterburg, 28 iunja – 2 iulja 2005 g.: Tezisy dokladov* [VI Congress of Ethnographers and Anthropologists of Russia, St. Petersburg, June 28 – July 2, 2005: Abstracts], ed. YU.K. Chistov, Associacija etnografov i antropologov Rossii, RAN, IEA, MAE im. Petra Velikogo (Kunstkamera). St. Petersburg, MAE RAN Publ., 2005. P. 82. (In Russian)
- 2 Deleuze G. *Logika smysla* [The Logic of Sense]. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., 2011. 472 p. (In Russian)
- 3 Jean-Paul. *Prigotovitel'naja shkola estetiki* [Preparatory School of Aesthetics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. 448 p. (In Russian)
- 4 Ivanov S. *Blazhennye pohaby* [Blessed Obscenities]. Available at: <https://mybook.ru/author/sergej-ivanov-11/blazhennye-pohaby-kulturnaya-istoriya-yurodstva/read/?page=2> (accessed 15.08.2022). (In Russian)
- 5 Kozintsev A.G. Karnavalizatsiya i dekarnavalizatsiya: na grani prirody i kul'tury [Carnivalization and Decarnivalization: On the Verge of Nature and Culture]. *Kunstkamera: Etnograficheskie tetrady*, 2003, issue 13, pp. 125–129. (In Russian)
- 6 Kozintsev A.G. Ob antireferentivnoj funkcii jazyka [On the Anti-Referential Function of Language]. *Logicheskij analiz jazyka: Mezhdurazh'ju i fantaziej: Sbornik statej i ocherkov* [Logical Language Analysis: Between Lies and Fantasy: Collection of Articles and Essays], ed. N.D. Arutyunova. Moscow, Indrik Publ., 2008, pp. 55–66. (In Russian)
- 7 Kozintsev A.G. Raznopravlennoe dvugolosoye slovo: estetika i semiotika jumora [Multidirectional Two-Voiced Word: Aesthetics and Semiotics of Humor]. *Antropologicheskij forum*, 2013, no. 18, pp. 143–162. (In Russian)
- 8 Kozintsev A.G. *Chelovek i smeh* [Man and Laughter]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2007. 236 p. (In Russian)
- 9 Kozintsev A.G., Butovskaya M.L. O proishozhdenii jumora [On the Origin of Humor]. *EO*, 1996, no. 1, pp. 49–53. (In Russian)
- 10 Litszyun G. "Chelovek, kotoryj smeetsja": reprezentacija obraza v ruskom jazyke ["The Man Who Laughs": Representation of the Image in Russian]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya "Russkaja filologija"*, 2019, no. 4, pp. 22–34. (In Russian)
- 11 Makarov S.M. Klouny i teatr Aristofana [Clowns and Theater of Aristophanes]. *Sovetskaja estrada i cirk*, 1974, no. 1. Available at: http://www.ruscircus.ru/klouny_i_teatr_aristofana_741 (accessed 15.08.2022). (In Russian)
- 12 Moder G. Chemu Al'tjusser mozhet nauchit' nas ob ulichnom teatre – i naoborot [What Althusser Can Teach Us About Street Theatre – And Vice Versa]. *Stasis*, 2014, vol. 2, no. 1, pp. 92–104. (In Russian)
- 13 Semenova E.A. Vklad Zh. Deleza v razrabotku koncepta "jumor protiv ironii" [The Contribution of G. Deleuze to the Development of the Concept of "Humor Versus Irony"]. *Logiko-filosofskie shtudii*, 2022, vol. 20, no. 3, pp. 305–316. <https://doi.org/10.52119/LPHS.2022.60.67>. (In Russian)
- 14 Semenova E.A. Kul'turotvorcheskij potencial iskusstva klounady v formirovanii pedagogicheskikh kompetencij epohi massmedia [Cultural-Creative Potential of the Art of Clowning in the Formation of Pedagogical Competencies in the Era of Mass Media]. *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik*, 2021, vol. 5, no. 122, pp. 247–254. Available at: <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2021-5-122-247-254> (accessed 12.10.2022). (In Russian)
- 15 Uvarova I.P. *Povest' ob odnom domike* [The Story of One House]. Moscow, GTSTM im. A.A. Bahrushina Publ., 2018. 335 p. (In Russian)

- 16 Frejdenberg O.M. *Poetika sjuzheta i zhanra* [Poetics of Plot and Genre], text preparation, reference and scientific apparatus, preface, afterword N.V. Braginskaya. Moscow, Labirint Publ., 1997. 448 p. (In Russian)
- 17 Astington J.H. Richard Preiss. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 287 p. *Early Theatre*, 2016, vol. 19, no. 1, pp. 154–157. <http://dx.doi.org/10.12745/et.19.1.2900>.
- 18 Bársony M. *Shakespeare's Clown. The Decarnivalization of the World in Three of His Dramas*. Doctoral Dissertation. Budapest, 2016.
- 19 Blanché B. Richard Weihe (Hg.): *Über den Clown: Künstlerische und theoretische Perspektiven Bielefeld: transcript 2016* (Edition Kulturwissenschaft, Bd.77). 284 p. *MEDIENwissenschaft*, 2017, no. 2, pp. 232–233.
- 20 Bruhn M.M., Cruz L.R., Boscolo K.O., Barboza R.P. Psychology, Clowning and Psychodrama: Collective Construction for Learning and Intervention Purposes. *Rev. Bras. Psicodrama*, São Paulo, 2019, v. 27, no. 1, pp. 60–69.
- 21 Buissac P. *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. London and New York, Bloomsbury, 2015. 218 p.
- 22 Caballero Vega J.A. *Los dramas del clown un acercamiento teórico a la dramaturgia del clown*. Universidad Nacional Autónoma de México Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México, 2020. 183 p.
- 23 Hornback R.B. The Fool in Quarto and Folio King Lear. *English Literary Renaissance*, 2004, vol. 34, no. 3, pp. 306–338. <http://dx.doi.org/10.1111/j.0013-8312.2004.00046.x>.
- 24 Jürgens A.-S. *Violent Clown Artists Between Science & Art*. Available at: <https://www3.hhu.de/wuk/en> (accessed 01.08.2022).
- 25 Kozin A. The Mirror of Laughter. *Russian Journal of Communication*, 2011, vol. 4, no. 1–2, pp. 120–124. <http://dx.doi.org/10.1080/19409419.2011.10756794>.
- 26 Lipovetsky M. *Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture*. Boston, Academic Studies Press, 2011. 301 p.
- 27 McConville D. The Trickster and Transdisciplinarity. Tercera entrega de la trilogía del juego [Third Part of the Gaming Trilogy]. *Homo Ludens Ludens / Playware / Gameworld Optical Nervous System*, 2004, pp. 228–230.
- 28 Meiri N., Schnapp Z., Ankri Itay A., Nahmias I., Raviv A., Sagi O., Hamad Saied M., Konopnicki M., Pillar G. Fear of Clowns in Hospitalized Children: Prospective Experience. *European Journal of Pediatrics*, 2017, vol. 176, no. 2, pp. 269–272. <http://dx.doi.org/10.1007/s00431-016-2826-3>.
- 29 Moder G. Comedy as Performance. *The Object of Comedy. Performance Philosophy*, ed. J. Mascot, G. Moder. Palgrave Macmillan, Cham, 2019, pp. 231–246. https://doi.org/10.1007/978-3-030-27742-0_13.
- 30 Molineux C. *The Role of Humour in the Evolution of Hominid Cognition and the Emergence of Language*. A Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy. Department of Social and Political Sciences, Brunel University London, March, 2019. 300 p.
- 31 Morreal J. Alexander Kosintsev. The Mirror of Laughter. New Brunswick NJ: Transaction, 2010. 220 pp. *Humor: International Journal of Humor Research*, 2013, vol. 26, no. 1, pp. 191–196.
- 32 Pascale S. *Tracking the Trickster: Critical Comparison of Ancient Greek, African, and African American Trickster Figures and Myths*. 2018. Available at: https://openscholarship.wustl.edu/wushta_spr2018/121 (accessed 28.07.2022).
- 33 Sampietro A. Review on Buissac P. *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. London and New York, Bloomsbury, 2015. *SOLS*, 2016, vol. 10, no. 3, pp. 495–498. <https://doi.org/10.1558/sols.v10i3.30707>.
- 34 Semenova E.A. A Clown's Laughter Specificity: From “Anesthesia of Heart” to “Synesthesia of Love”. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, July – September, 2019, vol. 11, no. 2. <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v11n2.20>.
- 35 Tsakona V. Book review. Bouissac, Paul (2015). *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. Bloomsbury Advances in Semiotics. London: Bloomsbury, 218 p. *European Journal of Humour Research*, 2016, vol. 4, no. 1, pp. 122–125.
- 36 Vagnoli L., Brauer K., Addarii F., Ruch W., Marangi V. Fear of Being Laughed at in Italian Healthcare Workers: Testing Associations with Humor Styles and Coping Humor. *Current Psychology*, 2022, April 9, 1–11. <https://doi.org/10.1007/s12144-022-03043-9>.
- 37 Weihe R. Das (Un-)Behagen am Clown. EINLEITUNG. *Über den Clown: Künstlerische und theoretische Perspektiven*, hrsg. von R. Weihe. Bielefeld, transcript, 2016 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 77), pp. 7–21.

УДК 008.001.14

ББК 71

Semenova Elena A.

PhD (in Pedagogical Sciences), Director of the Noncommercial Partnership

"Theatre-EX", 18/20 Bolshaya Pochtovaya Str., Moscow, 105082, Russia

ORCID ID: 0000-0002-1316-3162

ResearcherID: ABA-3493-2020

semenova05@list.ru

Keywords: clown, evolutionary theory of humour, A.G. Kozintsev, laughter, artistic image, humorous self-denial, art

Semenova Elena A.

The Theories of Humour in the Study of the Clown Figure



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-30-67

For cit.: Semenova E.A. The Theories of Humour in the Study of the Clown Figure. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 30–67. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-30-67>.

Для цит.: Семенова Е.А. Теории юмора в изучении фигуры клоуна // Художественная культура. 2023. № 1. С. 30–67. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-30-67>.

Семенова Елена Александровна

Кандидат педагогических наук, директор НП «Театр-ЭКС», 105082,

Россия, Москва, ул. Большая Почтовая, 18/20

ORCID ID: 0000-0002-1316-3162

ResearcherID: ABA-3493-2020

semenova05@list.ru

Ключевые слова: клоун, эволюционная теория юмора, А.Г. Козинцев, смех, художественный образ, игровое самоотрицание, искусство.

Семенова Елена Александровна

Теории юмора в изучении фигуры клоуна

Abstract. This article continues the research of the author in the field of studying the phenomenon of a clown. The author discusses the problem of polar interpretations of the figure of a clown in scientific discourse, where there is a noticeable absence of convincing art history and cultural theories and concepts that can explain the connection between the figure of a clown and the phenomenon of laughter and humour. It is noted that, despite the fact that most studies focus on clown laughter, they do not analyse its specifics. In connection with the problem posed, the author suggests shifting away from the established paradigm of considering a clown as an artistic image and a comic character and puts forward a hypothesis, according to which evolutionary theories of laughter and humour hold considerable verification potential for studying the clown figure. The author concludes that based on A.G. Kozintsev's interdisciplinary evolutionary theory of laughter and the theory of humour, it is possible to prove the relationship between the clown phenomenon and the nature of laughter. The article discusses the assumption that man is the only species capable of semiosis and humorous meta-reflection, due to which he can be considered the most superficial hominid or "a flat animal" (the concept of G. Deleuze) that has humour, which is equivalent to a clown. The results of this research can be applied when studying the peculiarities of a clown as an artistic image (representation) in a work of art.

Аннотация. Рассматривается проблема полярности толкований фигуры клоуна в научном дискурсе, обнаруживающем дефицит искусствоведческих и культурологических теорий, способных объяснить связь фигуры клоуна со смеховой стихией. Несмотря на то что в большинстве исследований акцентируется внимание на смехе клоуна, в них отсутствует анализ его специфики. Ставится задача отойти от устоявшегося рассмотрения клоуна в качестве художественного образа и комического персонажа. Выдвигается гипотеза, согласно которой эволюционные теории юмора обладают высоким верификационным потенциалом изучения фигуры клоуна. Делается вывод, что при помощи междисциплинарной эволюционной теории смеха и разработанной на ее основе теории юмора А.Г. Козинцева возможно доказать взаимосвязь феномена клоуна и природы смеха. Рассматривается предположение, согласно которому человек является единственным видом, способным к семиозису и юмористической метарефлексии, благодаря чему его можно отнести к самому поверхностному гоминиду, т.е. «плоскому животному» (понятие Ж. Делёза), обладающему юмором, что эквивалентно клоуну. Результаты исследования могут быть использованы для дальнейшего изучения отличия клоуна как художественного образа (репрезентации) в произведении искусства.

Only animals are deep, and they are not the noblest for that; the noblest are the flat animals.
G. Deleuze. *The Logic of Sense*

The reason for the author to address the declared subject is the problem of misusing the term “clown”, which leads to either unjustified extension of its meaning, or narrowing it to minor, secondary details. As a result, today we vividly sense a lack of awareness of the root cause of this phenomenon and its cultural meaning.

Let us consider the ambivalent nature of the clown figure in science, art, and society. In everyday use, the word “clown” is employed in a variety of meanings: we say, “stop clowning”, “you are such a clown”, etc. In the acting context, however, the word “clown” can mean a compliment on one’s acting skill and talent [34, p. 6].

The image of a clown is shocking in its unpredictability, controversy, and infernality in the following literary works: *The Clown* by H. Böll, *It* by S. King, *Jac The Clown* by H. Bergman, *The True Story of Federico Rafinelli* by A. V. Soya, *City of Clowns* by D. Alarcon, *The Pilo Family Circus* by W. Elliott; and films: *Joker* directed by T. Phillips, *Terrifier* by D. Leone, *Killer Klowns from Outer Space* by S. Chiodo, *Payasos* by M. Vega, *ClownTown* by T. Nagel, *It* by A. Muschietti, *Clown* by J. Watts, *Gacy* by C. Saunders, and *In the Presence of a Clown* by I. Bergman [14, p. 249]. Conversely, in the films *The Clowns* and *La Strada* directed by F. Fellini, and in *The Circus* and *Limelight* directed by Ch. Chaplin, the clowns appeal to the viewer, excite sympathy and encapsulate the most human and humane (pain, dreams, solitude, love, aging, and death).

In autobiographical works, memoirs, and fiction, authors often impart lyrical and nostalgic overtone of their subjective experiences to the image of a clown (e.g. *My Autobiography* by Ch. Chaplin, *Alchemy of Snow* by V.I. Polunin and N.E. Tabachnikova, *Total Clownery* by I. Terentyeva, *The Invisible Clown — How to Not Be Afraid of Being Yourself* by M. Usov, *The Path of a Clown. The History of the Clown Therapy* by V. Olshansky, *Heart of Sawdust* by V.A. Kulakov, etc.).

In cultural and philosophical studies, a clown has many faces: he is considered the embodied anthropological constant of *Homo ludens*, a successor to the carnival jester and heir to the trickster, the spirit of

disorder, a troublemaker, a protohuman, a personified stage of death; a sign of an aristocratic acting vocation; an outsider peacemaker; an artist entertaining the audience with jokes, etc.

Before we proceed with a more detailed discussion of various interpretations of the clown phenomenon, we consider it important to address the origin of the very word “clown”.

The Russian circus historian S.M. Makarov highlights that “the first time a character called “a clown” appeared on stage of the English theatre in the 16th century. ... Clowns portrayed the common people, mostly servants or peasants, and always had the same masque” [11].

The Dictionary of the Royal Spanish Academy indicates the relation of the word “clown” to the Italian word “pagliaccio”, which bears two meanings: a frivolous person who laughs at their own statements or actions; and a circus performer who makes the audience laugh. It is believed that the first circus clowns impersonated village people.

The Encyclopaedia Britannica defines a clown as an actor who specializes in portraying comic characters.

As of Russian dictionaries, *V.I. Dal’s Explanatory Dictionary* does not define the word “клоун” (clown), but there is the word “шут” (jester) in one of the definitions of which, along with “потешник” (buffoon) and petrushka, “клоун” (clown) is mentioned.

Summarizing the definitions above, we can single out four main characteristic features of a clown. The first one is related to the definition of a clown as a person who, due to rudeness and rough manners, involuntarily becomes an object of ridicule. The second one refers to the actor’s skills and talent for playing comic characters on stage. The third one implies a clown’s tendency to laugh and ridicule others. And the fourth one, significant, yet not strongly pronounced, — a clown is a *Homo sapiens*, inclined to laugh at himself.

Let us bring the intermediate result in our studies. In various cultures, the figure of a clown is considered a relative and a successor to a trickster [27, p. 228], a jester, and a fool, each of them having their own area of influence (art, reality, ritual, etc.) and location (stage, myth, folklore, etc.). As a result, a clown finds himself in an intermediate position between a real person, an archetype, and mythical, folklore, or artistic images.

The evolutionary theories of humour provide a number of concepts and hypotheses that give valuable insights for the analysis of the humorous

nature of a clown. Thus, M. Hurley, D. Dennett, and R. Adams have put forward a hypothesis according to which humour encourages the process that keeps data integrity in our knowledge representation, which ensures a reduced likelihood of making faulty inferences and fatal mistakes [30, p. 28]. This hypothesis has significant shortcomings that include the distorted views of evolutionary dynamics. However, for the purpose of studying the semantics of a clown's red nose, there is a relevant comparison of humour with redness, which is a product of natural selection, evolved to interpret a certain type of information [30, p. 34]. In this case, redness becomes an indicator of a person's formed humour ability.

The key idea of C. Gruner's superiority theory is that modern humour has aggressive roots. "After defeating an opponent in violent combat, our ancestors were compelled to bare their teeth and pump their shoulders (as a dominance display) and separate their breath into small laughter-ish grunts" [30, p. 29]. Despite the fact that this theory has been criticized for failing to adequately explain the behavioural mechanisms of humour [30, p. 30], it explains the reasons for the popularity of the monster clown image in cinema and literature.

Nevertheless, what all the humour theories mentioned above leave open is the question of who a clown's humour is aimed at and what makes it universal and specific.

Of all evolutionary theories of humour, the one that appears most convincing in explaining a clown's laughter nature is A.G. Kozintsev's interdisciplinary theory of laughter and humour.

From the perspective of ethological research, A.G. Kozintsev analyses laughter as evolutionary heritage of *Homo sapiens* and believes that "one of the key features of the carnival, folk theatre, clownery, farce, and anti-behaviour in general is mock-aggression" [5, p. 125].

Decarnivalization, in turn, according to A.G. Kozintsev, is the reason for using laughter for purposes other than intended (demonstration of superiority, satire, ridicule, etc.).

A.G. Kozintsev is the first to refer to laughter and humour as the quintessence of laughter self-denial and a reflection of a human's descent to earlier stages of evolutionary development. He believes that "pulling

the tongue out (which, according to some sources, symbolizes spitting), grimaces, masques and disguising in general appear to be traced back to archaic forms of imitating animals or spirits of the dead but not to pre-cultural behaviour" [5]. In this case, a clown presents a nonserious metarelation of the subject to their attitude towards something or someone, in which the clown acts as a sign and signal of nonseriousness.

A.G. Kozintsev's thesis that humorous reflection is based not on the confrontation between the real and artistic worlds but on the temporary transfer of a *Homo sapiens* to "the third world of reference" and total voluntary playful detachment of the subject from his self [31, p. 191] in which "the object of a humorous metarelation is not reality but the feelings, thoughts and words of the subject about this reality" [8, p. 40] offers grounds to question whether a clown can be limited to the artistic image (representation) of a work of art.

Considering humour as the third world of reference, that is, *the impossible world, the one that is opposed to the real world* [6, p. 60] and is more about the artistic world [6, p. 61], the researcher develops Roman Jakobson's concept of the six functions of the language and defines the seventh one — the anti-referential, anti-linguistic function [6, p. 59–60].

Humour, according to Kozintsev, is an oppositely directed *double-voiced* discourse (the concept of M.M. Bakhtin) which is based on "unconscious imitation" [7, p. 156].

A.G. Kozintsev's theory of humour makes it possible to earnestly apply the idea of the philosopher G. Deleuze that "only animals are deep, and they are not the noblest for that; the noblest are the flat animals" [2, p. 21] to the figure of a clown as to a flat animal. Even though in the study of humour G. Deleuze does not rely on ethological data, his mode of reasoning closely coincides with A.G. Kozintsev's provisions on separation of serious play of order and nonserious play of disorder [13, p. 314]. In *The Logic of Sense*, G. Deleuze, in his own way, supports the anti-referential function of humour, believing that, despite the fact that in humour "on these surfaces the entire logic of sense is located" [2, p. 127], meaning there is just a superficial effect.

G. Deleuze approaches the idea of a person's humorous self-denial, discussing specific stupidity, which is "this relation in which individuation brings the ground to the surface without being able to give it form (this ground rises by means of the I, penetrating deeply into the possibility of thought and constituting the unrecognised in every recognition)" [2,

p. 190]. G. Deleuze's idea that any meaning allows an individual to infinitely regress, informing both about "the great impotence of the speaker and the highest power of language" [2, p. 44] is in consonance with A. G. Kozintsev's meta-semantic approach to humour.

Given all of the above, it does not come as unexpected that A. G. Kozintsev's theory has received much response in the scientific community not only in Russia but also abroad and has won both supporters and opponents. Thus, C. Molineux agrees with A. G. Kozintsev that when analysing tickling as a form of smiling and laughter, it is important to take into account interpersonal factors such as mood [30, p. 53].

C. Molineux takes A. G. Kozintsev's reasoning about subjectivity in humour conditionally [30, p. 34], proposing to introduce the concept of "humorous recall", based on personal experience of repetition and congruity; however, the idea that laughter is traced back to the pre-cultural past occupying a place on the interface between biology and culture [30, p. 40] is accepted by him without any reservation.

Analysing tickling, play, and humour as the categories of stimuli that elicit smiling and laughter, C. Molineux, echoing A. G. Kozintsev, emphasizes that the order the categories are listed indicates their hierarchical structure [30, p. 50], ascending along the line — act, speak, think. It is worth reminding that A. G. Kozintsev and M. L. Butovskaya earlier came to a conclusion that "in the course of history, anti-behaviour in its socially sanctioned form has taken on that miniature, safe and aestheticized shape, which we call humour" [9, p. 50]. This opinion is consonant with the position of P. McGhee regarding the idea that "smiling, laughter, and play must be ruled out as indices of humour in animals" [30, p. 40], since humour is an exclusively human privilege.

In the review of the extended English edition of *The Man and Laughter* (2007) published in 2010 under the title *The Mirror of Laughter* (translated by R. Martin), not only does J. Morreall, great humour theorist, acknowledge the evident novelty of A. G. Kozintsev's theory, but he also points out some of its fundamental shortcomings.

J. Morreall considers almost classical the theoretical grounds of A. G. Kozintsev's theory of laughter the basis of which is formed by ethological data on the play behaviour of primates. However, he cannot correlate A. G. Kozintsev's theory of humour with any other theory of humour of either past or present. The main revolutionary idea of A. G. Kozintsev, according to the reviewer, is his assumption that humour

is a variety of disorderly play [31, p. 191] in which the subject regresses to the mental level of a young child, a drunk or a mentally retarded person.

A. G. Kozintsev's idea which J. Morreall considers novel is that "humour is the subject's relation not to the object but to himself at another stage of development" [31, p. 191, 193], that "the emergence of humorous introspection and humorous metarelation does not mean a split of the personality into two opposing authorities but the appearance, in addition to an integrated and serious personality, of its virtual nonserious double." [8, p. 68].

However, it is this provision that J. Morreall regards as one of the shortcomings of A. G. Kozintsev's theory, arguing that if it is agreed that humour has no external stimuli, we will have to accept the fact that humour is "completely self-intensional, that is, it has no objects either in reality or in fantasy" [31, p. 194]. J. Morreall is convinced that recognizing humour as self-intensional, A. G. Kozintsev denies the phenomenon of ridicule, because the so-called "object of ridicule" evokes in laughter not a sense of superiority or *schadenfreude* but a blissful insensibility and thoughtlessness caused by liberation from seriousness, that is, by an imaginary psychological regression [31, p. 194].

Moreover, J. Morreall cannot not fully understand what new ideas Kozintsev has contributed to understanding of the Aristotelian definition of comedy, having started his book with the chapter *The Comical, or Imitation of Inferior People*. We should remind that A. G. Kozintsev highlighted that all aestheticians almost without reservation accepted Aristotle's definition of comedy as imitation of inferior people. The question the author asks is "Who imitates 'inferior people' and why do they do that? Is it only the comic artist — one whose face is covered up by a ridiculous mask or distorted by a grimace?" [8, p. 10]. After a series of probing questions, the author concludes that "Aristotle makes it clear that it is not comic actors who imitate 'inferior people', depicting them in caricatured form with the aim of ridiculing them, but the authors of comic texts and their listeners." [8, p. 11].

J. Morreall suggests that when Aristotle wrote that comedy is imitation of inferior people, he obviously meant actors imitating drunks, lechers, and other inferior types. A. G. Kozintsev, in J. Morreall's opinion, attempts interpreting this quote in the light of the quote from Aristotle's *Nicomachean Ethics* which he gives further in the text: "The buffoon is one who cannot resist a joke; he will not keep his tongue off himself or anyone else, if he can raise a laugh." [31, p. 195].

Meanwhile, the author of another review of *The Mirror of Laughter*, A. V. Kozin, considers A. G. Kozintsev's commentary on the quote by Aristotle the key to understanding the very essence of A. G. Kozintsev's concept of laughter. According to A. V. Kozin, Aristotle's quote given at the beginning of the book serves as a background against which the author convincingly proves his point [25, p. 121] regarding the impossibility of applying moral categories to laughter [25, p. 122].

Taking into consideration the theoretical provisions of the evolutionary theory of laughter and humour under study, we conducted a survey among 40 students of culture and arts universities and 20 street theatre actors. The questions in the survey were organized in such a way as to determine the respondents' attitude to the figure of a clown based on their answers.

When asked about the difference between carnival play and theatrical play, students of departments of stage management gave the following answers: "Carnival play is more independent in contrast to theatrical play when actors have to follow the script"; "What makes carnival different from theatre is openness and improvisation"; "Theatrical play implies separated stage and floor, actors and the audience, but carnival play does not"; "Carnival play is primarily a festival and only then a certain performance", etc.

Interestingly, students of culture and arts universities do not feel the difference between a clown as an actor's masque and as a fictional image generated by our humorous introspection.

In contrast to students, street theatre actors having professional education in acting and practical experience of performing as clowns and street artists associate clowning with a vocation, creative element, and recognition of their performance [34, p. 6].

When sharing their understanding of the clown figure, street theatre actors mentioned the following: a clown is a unique world, a universe; clowning is a conversation with others (the audience) in the language of mime, dance, symbols and images, about who we are and why, what we are like; it is something otherworldly and intimate. The most common idea expressed to the question about the meaning of a clown masque for a street theatre actor was that a masque is the only guide to the carnival world. Several actors responded that clowning is a kind of environment,

a parallel universe (which exists separately from ours) with its own rules and laws, including physical ones. Almost all the actors confirmed that, in a close circle, they have a nickname or a name-masque [34, p. 6].

While someone else's representation of a clown often embarrasses street theatre actors, their own interpretation of a clown masque, being innermost, is hidden from others. They frequently mention such concepts as character, masque, fool and clown. Apparently, the main peculiarity of street theatre actors' attitude to the figure of a clown is that they consider a clown both an image of someone's fantasy and a frivolous, playful, creative hypostasis of their own selves.

On the one hand, in the context of A. G. Kozintsev's theory of humour, one can see the inconsistency of approaches to clowning as the art of ridicule and satire. On the other hand, by means of the theory provisions, it is possible to test theories of clowning based on different theoretical grounds.

Let us consider the following example: analysing the art of clowning and comedy, G. Moder appeals to the philosophical provisions of G. Hegel, B. Spinoza, G. Deleuze, L. Althusser, J. Lacan, S. Žižek, R. Pfaller, M. M. Bakhtin and others. Addressing the creative work of the Russian clown V. I. Polunin, G. Moder identifies such techniques as a play of status, a dialogue of doubles, an imaginary identity, and a shift of identities.

By the example of "The Clown and the Coat" performance from *Slava's Snowshow* by Vyacheslav Polunin, G. Moder studies the clown's technique of a voluntary alienation of one part of the clown's self from another [29, p. 237]. He proves that in clowning we observe *split subjectivity* [29, p. 240] in which we are only authentic inasmuch as we can become what we pretend to be [29, p. 239]. This specific feature of V. I. Polunin's clowning G. Moder compares to ventriloquism in mime and the portrayal of jesters talking to a mirror. The researcher comes to the conclusion that the greatest comic effect is produced when it is not only other people who are confused about the identity of the person they are talking to, but when that person begins to question his or her own identity [29, p. 233].

Relying on the philosophical judgments of S. Žižek, L. Althusser, and R. Pfaller, G. Moder tries to defend the ontological status of frivolity of the acts of the Clandestine Insurgent Rebel Clown Army (CIRCA) [12, p. 100] in

the analysis of which, in his opinion, it is essential to take into consideration the effect it achieves in making the audience enjoy nonsense or non-ideological interpellation [12, p. 93]. Analysing the Clown Army in this vein, G. Moder draws attention to the fact that the actions of the actors of this group, who “are just copying the police formation ... do not threaten anyone, do not attempt any particular movement” [12, p. 100], give ground to considering such actions as non-ideological interpellation, which is the opposite of L. Althusser’s ideological interpellation.

We suppose that G. Moder is right when he claims that in the art of clowning a personality is split, does not coincide with one’s own self and that the essence of clowning consists in pretending. Nevertheless, in his arguments there is absolutely no concept of a voluntary incongruity of a person with his self, without which humorous introspection lacks specificity.

For all the compelling arguments given by the researcher in defence of the non-ideological interpellation of the Clown Army, they go against scientific data on humour, which has no objects from without, unlike the actions of rebel clowns in the style of clowning and humour.

However, V.I. Polunin’s clowning is mainly supported not by G. Moder’s arguments but by the provisions of A.G. Kozintsev’s theory, according to which “a clown is a clown, he represents no one, he does not and cannot have any concrete prototype in the real world. His only prototype is “man in general” — *Homo sapiens*” [8, p. 29].

Thus, A.G. Kozintsev’s interdisciplinary theory of laughter and humour reveals the problem of impossibility to interpret the figure of a clown within the context of traditional semantic and evolutionary theories of humour and challenges cultural and art research that limit a clown to a work of art or classical definitions of the comic.

The results of this research can be applied when studying the difference between a clown as an artistic image (representation) in a work of art and pure aesthetic enjoyment of the subject in humorous self-denial at the behavioural (laughter) level and psychological (humorous) levels⁽¹⁾.

(1) The author expresses deep appreciation to E.V. Dukov, A.G. Kozintsev, and G.R. Konson for reading the manuscript and making insightful comments.

References:

- 1 Akopjan YU.G. Stroenie smeshnogo [The Structure of the Funny]. *VI Kongress etnografov i antropologov Rossii, Sankt-Peterburg, 28 iunja – 2 iulja 2005 g.: Tezisy dokladov* [VI Congress of Ethnographers and Anthropologists of Russia, St. Petersburg, June 28 – July 2, 2005: Abstracts], ed. YU.K. Chistov, Associacija etnografov i antropologov Rossii, RAN, IEA, MAE im. Petra Velikogo (Kunstkamera). St. Petersburg, MAE RAN Publ., 2005. P. 82. (In Russian)
- 2 Deleuze G. *Logika smysla* [The Logic of Sense]. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., 2011. 472 p. (In Russian)
- 3 Jean-Paul. *Prigotovitel'naja shkola estetiki* [Preparatory School of Aesthetics]. Moscow, Iskustvo Publ., 1981. 448 p. (In Russian)
- 4 Ivanov S. *Blazhennye pohaby* [Blessed Obscenities]. Available at: <https://mybook.ru/author/sergej-ivanov-11/blazhennye-pohaby-kulturnaya-istoriya-yurodstva/read/?page=2> (accessed 15.08.2022). (In Russian)
- 5 Kozintsev A.G. Karnavalizatsija i dekarnavalizatsija: na grani prirody i kul'tury [Carnivalization and Decarnivalization: On the Verge of Nature and Culture]. *Kunstkamera: Etnograficheskie tetradj*, 2003, issue 13, pp. 125–129. (In Russian)
- 6 Kozintsev A.G. Ob antireferentivnoj funkcii jazyka [On the Anti-Referential Function of Language]. *Logicheskij analiz jazyka: Mezhdu lozh'ju i fantaziej: Sbornik statej i ocherkov* [Logical Language Analysis: Between Lies and Fantasy: Collection of Articles and Essays], ed. N.D. Arutyunova. Moscow, Indrik Publ., 2008, pp. 55–66. (In Russian)
- 7 Kozintsev A.G. Raznonapravlennoe dvugolosoe slovo: estetika i semiotika jumora [Multidirectional Two-Voiced Word: Aesthetics and Semiotics of Humor]. *Antropologicheskij forum*, 2013, no. 18, pp. 143–162. (In Russian)
- 8 Kozintsev A.G. *Chelovek i smeh* [Man and Laughter]. St. Petersburg, Aletejja Publ., 2007. 236 p. (In Russian)
- 9 Kozintsev A.G., Butovskaya M.L. O proishozhdenii jumora [On the Origin of Humor]. *EO*, 1996, no. 1, pp. 49–53. (In Russian)
- 10 Litszyun G. “Chelovek, kotoryj smeetsja”: reprezentacija obraza v russkom jazyke [“The Man Who Laughs”: Representation of the Image in Russian]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Serijja “Russkaja filologija”*, 2019, no. 4, pp. 22–34. (In Russian)
- 11 Makarov S.M. Klouny i teatr Aristofana [Clowns and Theater of Aristophanes]. *Sovetskaja estrada i cirk*, 1974, no. 1. Available at: http://www.ruscircus.ru/klouny_i_teatr_aristofana_741 (accessed 15.08.2022). (In Russian)
- 12 Moder G. Chemu Al'tjusser mozhet nauchit' nas ob ulichnom teatre – i naoborot [What Althusser Can Teach Us About Street Theatre – And Vice Versa]. *Stasis*, 2014, vol. 2, no. 1, pp. 92–104. (In Russian)
- 13 Semenova E.A. Vklad Zh. Deleza v razrabotku koncepta “jumor protiv ironii” [The Contribution of G. Deleuze to the Development of the Concept of “Humor Versus Irony”]. *Logiko-filosofskie shtudii*, 2022, vol. 20, no. 3, pp. 305–316. <https://doi.org/10.52119/LPHS.2022.60.67>. (In Russian)
- 14 Semenova E.A. Kul'turotvorcheskij potencial iskusstva klounady v formirovanii pedagogicheskikh kompetencij epohi massmedia [Cultural-Creative Potential of the Art of Clowning in the Formation of Pedagogical Competencies in the Era of Mass Media]. *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik*, 2021, vol. 5, no. 122, pp. 247–254. Available at: <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2021-5-122-247-254> (accessed 12.10.2022). (In Russian)

- 15 Uvarova I.P. *Povest' ob odnom domike* [The Story of One House]. Moscow, GTSTM im. A.A. Bahrushina Publ., 2018. 335 p. (In Russian)
- 16 Frejdenberg O.M. *Poetika sjuzheta i zhanra* [Poetics of Plot and Genre], text preparation, reference and scientific apparatus, preface, afterword N.V. Braginskaya. Moscow, Labirint Publ., 1997. 448 p. (In Russian)
- 17 Astington J.H. Richard Preiss. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 287 p. *Early Theatre*, 2016, vol. 19, no. 1, pp. 154–157. <http://dx.doi.org/10.12745/et.19.1.2900>.
- 18 Bársony M. *Shakespeare's Clown. The Decarnivalization of the World in Three of His Dramas*. Doctoral Dissertation. Budapest, 2016.
- 19 Blanché B. Richard Weihe (Hg.): *Über den Clown: Künstlerische und theoretische Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2016 (Edition Kulturwissenschaft, Bd.77). 284 p. *MEDIENwissenschaft*, 2017, no. 2, pp. 232–233.
- 20 Bruhn M.M., Cruz L.R., Boscolo K.O., Barboza R.P. Psychology, Clowning and Psychodrama: Collective Construction for Learning and Intervention Purposes. *Rev. Bras. Psicodrama*, São Paulo, 2019, v. 27, no. 1, pp. 60–69.
- 21 Buissac P. *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. London and New York, Bloomsbury, 2015. 218 p.
- 22 Caballero Vega J.A. *Los dramas del clown un acercamiento teórico a la dramaturgia del clown*. Universidad Nacional Autónoma de México Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México, 2020. 183 p.
- 23 Hornback R.B. The Fool in Quarto and Folio King Lear. *English Literary Renaissance*, 2004, vol. 34, no. 3, pp. 306–338. <http://dx.doi.org/10.1111/j.0013-8312.2004.00046.x>.
- 24 Jürgens A.-S. *Violent Clown Artists Between Science & Art*. Available at: <https://www3.hhu.de/wuk/en> (accessed 01.08.2022).
- 25 Kozin A. The Mirror of Laughter. *Russian Journal of Communication*, 2011, vol. 4, no. 1–2, pp. 120–124. <http://dx.doi.org/10.1080/19409419.2011.10756794>.
- 26 Lipovetsky M. *Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture*. Boston, Academic Studies Press, 2011. 301 p.
- 27 McConville D. The Trickster and Transdisciplinarity. Tercera entrega de la trilogía del juego [Third Part of the Gaming Trilogy]. *Homo Ludens Ludens / Playware / Gameworld Optical Nervous System*, 2004, pp. 228–230.
- 28 Meiri N., Schnapp Z., Ankri Itay A., Nahmias I., Raviv A., Sagi O., Hamad Saied M., Konopnicki M., Pillar G. Fear of Clowns in Hospitalized Children: Prospective Experience. *European Journal of Pediatrics*, 2017, vol. 176, no. 2, pp. 269–272. <http://dx.doi.org/10.1007/s00431-016-2826-3>.
- 29 Moder G. Comedy as Performance. *The Object of Comedy. Performance Philosophy*, ed. J. Mascot, G. Moder. Palgrave Macmillan, Cham, 2019, pp. 231–246. https://doi.org/10.1007/978-3-030-27742-0_13.
- 30 Molineux C. *The Role of Humour in the Evolution of Hominid Cognition and the Emergence of Language*. A Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy. Department of Social and Political Sciences, Brunel University London, March, 2019. 300 p.
- 31 Morreal J. Alexander Kosintsev. The Mirror of Laughter. New Brunswick NJ: Transaction, 2010. 220 pp. *Humor: International Journal of Humor Research*, 2013, vol. 26, no. 1, pp. 191–196.
- 32 Pascale S. *Tracking the Trickster: Critical Comparison of Ancient Greek, African, and African American Trickster Figures and Myths*. 2018. Available at: https://openscholarship.wustl.edu/wushta_spr2018/121 (accessed 28.07.2022).

- 33 Sampietro A. Review on Buissac P. *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. London and New York, Bloomsbury, 2015. *SOLS*, 2016, vol. 10, no. 3, pp. 495–498. <https://doi.org/10.1558/sols.v10i3.30707>.
- 34 Semenova E.A. A Clown's Laughter Specificity: From "Anesthesia of Heart" to "Synesthesia of Love". *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, July – September, 2019, vol. 11, no. 2. <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v11n2.20>.
- 35 Tsakona V. Book review. Buissac, Paul (2015). *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. Bloomsbury Advances in Semiotics. London: Bloomsbury, 218 p. *European Journal of Humour Research*, 2016, vol. 4, no. 1, pp. 122–125.
- 36 Vagnoli L., Brauer K., Addarii F., Ruch W., Marangi V. Fear of Being Laughed at in Italian Healthcare Workers: Testing Associations with Humor Styles and Coping Humor. *Current Psychology*, 2022, April 9, 1–11. <https://doi.org/10.1007/s12144-022-03043-9>.
- 37 Weihe R. Das (Un-)Behagen am Clown. EINLEITUNG. *Über den Clown: Künstlerische und theoretische Perspektiven*, hrsg. von R. Weihe. Bielefeld, transcript, 2016 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 77), pp. 7–21.

Список литературы:

- 1 Акопян Ю.Г. Строение смешного // VI Конгресс этнографов и антропологов России, Санкт-Петербург, 28 июня – 2 июля 2005 г.: Тезисы докладов / Отв. ред. Ю.К. Чистов; Ассоциация этнографов и антропологов России, РАН, ИЭА, МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера). СПб.: МАЭ РАН, 2005. С. 82.
- 2 Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. 472 с.
- 3 Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981. 448 с.
- 4 Иванов С. Блаженные похабы. URL: <https://mybook.ru/author/sergej-ivanov-11/blazhennyye-rohaby-kulturnaya-istoriya-yurodstva/read/?page=2> (дата обращения 15.08.2022).
- 5 Козинцев А.Г. Карнавализация и декарнавализация: на грани природы и культуры // Кунсткамера: этнографические тетради. Вып. 13. 2003. С. 125–129.
- 6 Козинцев А.Г. Об антиреферентивной функции языка // Логический анализ языка: Между ложью и фантазией: [Сборник статей и очерков] / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: Индрик 2008. С. 55–66.
- 7 Козинцев А.Г. Разнонаправленное двуголосое слово: эстетика и семиотика юмора // Антропологический форум. 2013. № 18. С. 143–162.
- 8 Козинцев А.Г. Человек и смех. СПб.: Алетейя, 2007. 236 с.
- 9 Козинцев А.Г., Бутовская М.Л. О происхождении юмора // ЭО. 1996. № 1. С. 49–53.
- 10 Лицзюнь Г. «Человек, который смеется»: репрезентация образа в русском языке // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2019. № 4. С. 22–34.
- 11 Макаров С.М. Клоуны и театр Аристофана // Советская эстрада и цирк. 1974. № 1. URL: http://www.ruscircus.ru/klouny_i_teatr_aristofana_741 (дата обращения 15.08.2022).
- 12 Модер Г. Чему Альтоссер может научить нас об уличном театре – и наоборот // Stasis. 2014. Т. 2. № 1. С. 92–104.
- 13 Семенова Е.А. Вклад Ж. Делёза в разработку концепта «юмор против иронии» // Логико-философские штудии. 2022. Т. 20. № 3. С. 305–316. <https://doi.org/10.52119/LPHS.2022.60.67>.
- 14 Семенова Е.А. Культуротворческий потенциал искусства клоунады в формировании педагогических компетенций эпохи массмедиа // Ярославский педагогический вестник. 2021. № 5 (122). С. 247–254. URL: <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2021-5-122-247-254> (дата обращения 12.10.2022).
- 15 Уварова И.П. Повесть об одном домике. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018. 335 с.
- 16 Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
- 17 Astington J.H. Richard Preiss. Clowning and Authorship in Early Modern Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 287 p. // Early Theatre. 2016. Vol. 19. № 1. P. 154–157. <http://dx.doi.org/10.12745/et.19.1.2900>.
- 18 Bársony M. Shakespeare's Clown. The Decarnivalization of the World in Three of His Dramas. Doctoral Dissertation. Budapest, 2016.
- 19 Blanché B. Richard Weihe (Hg.). Über den Clown. Künstlerische und theoretische Perspektiven. Bielefeld: transcript, 2016 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 77). 284 p. // MEDIENwissenschaft. 2017. № 2. S. 232–233.
- 20 Bruhn M.M., Cruz L.R., Boscolo K.O., Barboza R.P. Psychology, Clowning and Psychodrama: Collective Construction for Learning and Intervention Purposes // Rev. Bras. Psicodrama, São Paulo. 2019. V. 27. № 1. P. 60–69.
- 21 Buissac P. The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter. London and New York: Bloomsbury, 2015. 218 p.
- 22 Caballero Vega J.A. Los dramas del clown un acercamiento teórico a la dramaturgia del clown. Universidad Nacional Autónoma de México Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México, 2020. 183 p.
- 23 Hornback R.B. The Fool in Quarto and Folio King Lear // English Literary Renaissance. 2004. Vol. 34. № 3. P. 306–338. <http://dx.doi.org/10.1111/j.0013-8312.2004.00046.x>.
- 24 Jürgens A.-S. Violent Clown Artists Between Science & Art. URL: <https://www3.hhu.de/wuk/en> (accessed 01.08.2022).
- 25 Kozin A. The Mirror of Laughter // Russian Journal of Communication. 2011. Vol. 4. № 1–2. P. 120–124. <http://dx.doi.org/10.1080/19409419.2011.10756794>.
- 26 Lipovetsky M. Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture. Boston: Academic Studies Press, 2011. 301 p.
- 27 McConville D. The Trickster and Transdisciplinarity. Tercera entrega de la trilogía del juego [Third Part of the Gaming Trilogy] // Homo Ludens Ludens / Playware / Gameworld Optical Nervous System, 2004. P. 228–230.
- 28 Meiri N., Schnapp Z., Ankri Itay A., Nahmias I., Raviv A., Sagi O., Hamad Saied M., Konopnicki M., Pillar G. Fear of Clowns in Hospitalized Children: Prospective Experience // European Journal of Pediatrics. 2017. Vol. 176. № 2. P. 269–272. <http://dx.doi.org/10.1007/s00431-016-2826-3>.
- 29 Moder G. Comedy as Performance // The Object of Comedy. Performance Philosophy / Ed. by J. Mascot, G. Moder. Palgrave Macmillan, Cham, 2019. P. 231–246. https://doi.org/10.1007/978-3-030-27742-0_13.
- 30 Molineux C. The Role of Humour in the Evolution of Hominid Cognition and the Emergence of Language. A Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy. Department of Social and Political Sciences, Brunel University London, March, 2019. 300 p.
- 31 Morreal J. Alexander Kosintsev. The Mirror of Laughter. New Brunswick NJ: Transaction, 2010. 220 pp. // Humor: International Journal of Humor Research. 2013. Vol. 26. № 1. P. 191–196.
- 32 Pascale S. Tracking the Trickster: Critical Comparison of Ancient Greek, African, and African American Trickster Figures and Myths. 2018. URL: https://openscholarship.wustl.edu/wushta_spr2018/121 (accessed 28.07.2022).
- 33 Sampietro A. Review on Buissac P. The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter. London and New York: Bloomsbury, 2015 // SOLS. 2016. Vol. 10. № 3. P. 495–498. <https://doi.org/10.1558/sols.v10i3.30707>.
- 34 Semenova E.A. A Clown's Laughter Specificity: From "Anesthesia of Heart" to "Synesthesia of Love" // Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. July – September, 2019. Vol. 11. № 2. <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v11n2.20>.
- 35 Tsakona V. Book Review. Bouissac, Paul (2015). The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter. Bloomsbury Advances in Semiotics. London: Bloomsbury, 218 p. // European Journal of Humour Research. 2016. Vol. 4. № 1. P. 122–125.
- 36 Vagnoli L., Brauer K., Addarii F., Ruch W., Marangi V. Fear of Being Laughed at in Italian Healthcare Workers: Testing Associations with Humor Styles and Coping Humor // Current Psychology. 2022. April 9; 1–11. <https://doi.org/10.1007/s12144-022-03043-9>.
- 37 Weihe R. Das (Un-)Behagen am Clown. EINLEITUNG // Über den Clown: Künstlerische und theoretische Perspektiven / Hrsg. von R. Weihe. Bielefeld: transcript, 2016 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 77). S. 7–21.

УДК 177

ББК А04; А1

Тулчинский Григорий Львович

Доктор философских наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – Санкт-Петербург, 190008, Россия, Санкт-Петербург, ул. Союза Печатников, 16
 ORCID ID: 0000-0002-5820-7333
 ResearcherID: B-8509-2016
 Scopus Author ID: 57192937844
 gtul@mail.ru

Ключевые слова: интернет, контроль, ответственность, парресия, прагмасемантика, смех, ценностно-регулятивные системы, цифровизация

Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда, грант № 22–18–00591 «Прагмасемантика как интерфейс и операциональная система смыслообразования».

Тулчинский Григорий Львович

Прагмасемантика смеха в интернете: ценностно-нормативная регуляция и ответственность



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-68-85

Для цит.: Тулчинский Г.Л. Прагмасемантика смеха в интернете: ценностно-нормативная регуляция и ответственность // Художественная культура. 2023. № 1. С. 68–85.

<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-68-85>.

For cit.: Tulchinskii G.L. The Pragmasemantics of Laughter on the Internet: Value-Normative Regulation and Responsibility. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 68–85.

<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-68-85>. (In Russian)

Tulchinskii Grigori L.

D. Sc. (in Philosophy), Professor, National Research University "Higher School of Economics" – St. Petersburg, 16 Soyuza Pechatnikov Str., St. Petersburg, 190008, Russia
 ORCID ID: 0000-0002-5820-7333
 ResearcherID: B-8509-2016
 Scopus Author ID: 57192937844
 gtul@mail.ru

Keywords: Internet, control, responsibility, parrhesia, pragmasemantics, laughter, value-regulative systems, digitalization

The work was supported by the Russian Science Foundation, grant No. 22–18–00591 "Pragmasemantics as an interface and operational system of meaning formation".

Tulchinskii Grigori L.

The Pragmasemantics of Laughter on the Internet: Value-Normative Regulation and Responsibility

Аннотация. Современные информационно-коммуникативные технологии в их цифровом изводе с акцентом на визуализацию породили два вызова смеховой культуре. Даже в информационном массовом обществе традиционные СМИ транслировали агрегированный отобранный (цензурой, редакциями, журналистами и т.д.) контент как некие в известной степени нормативные социальные значения, которые осмыслились реципиентами. Современный же масштаб доступности медиа позволяет практически каждому пользователю демонстрировать, вводить в публичное пространство непосредственно личностные эмоционально окрашенные оценки и переживания. В результате происходит интенсивное наложение, пересечение смысловых картин мира и порождающих их ценностно-регулятивных систем. Это, в свою очередь, порождает питательную среду насмешек, буллинга, травли, угрозы репутациям, здоровью, а иногда и жизни. Следствием чего является нарастающая дивергенция социума, «оскорбление чувств», недоверие и агрессия, а смешное становится трудно распознаваемым в качестве такового — не только для контролирующих инстанций, но и для самих пользователей.

Кроме того, изменилась рецепция, распознавание смешного. Если ранее смех требовал известной степени рефлексии, выхода в некий контекст, чтобы дистанцироваться, осознав несостоятельность отклонения от разделяемой и желаемой нормы, то теперь смех выступает как простая непосредственная реакция на опцию «смех». Это выражается, например, во все большей утрате культуры анекдота и выходе на первый план культуры трансляции мема.

Возникает нетривиальная проблема многомерности смешного, включая как распознавание ценностных регулятивов смеха, так и личностную ответственность (паррессию) за предъявление смешного и его интерпретацию.

Abstract. Modern information and communication technologies have given rise to two challenges to the culture of laughter as a result of digitalization and an emphasis on visualization. Traditional media in the mass information society broadcast content (selected by censorship, editors, journalists, etc.) as some sort of normative social meanings, which were comprehended by the recipients. The modern scale of media accessibility allows almost every user to demonstrate and introduce directly into the public space their personal emotionally coloured assessments and experiences. As a result, there is an intense overlap, an intersection of semantic worldviews and the value-regulatory systems that generate them. This, in turn, creates breeding ground for ridicule, bullying, harassment, threats to reputation, health, and sometimes life. The consequence of this is the growing divergence of society, “insulted feelings”, distrust and aggression; and the ridiculous becomes difficult to recognize as such — not only for the controlling authorities, but also for users themselves.

In addition, reception and recognition of the ridiculous have changed. If earlier laughter required a certain degree of reflection, entering a certain context in order to distance oneself, having realized the inconsistency of deviation from the shared and desired norm, now laughter acts as a simple direct reaction to the “laughter” option. This is expressed, for example, in the ever-increasing loss of the culture of anecdote and the culture of broadcasting a meme, coming to the fore.

A non-trivial problem of the multidimensionality of the ridiculous arises, which includes both recognition of value regulators of laughter and personal responsibility (parrhesia) for the presentation of the ridiculous and its interpretation.

Введение

Предметом данного исследования является динамика смеховой культуры последних десятилетий. Главным фактором этой динамики выступает широкое распространение коммуникативных технологий в цифровом формате, прежде всего — интернет, социальные сети и связанные с ними новые медиа.

Смех — важнейший, если не наиболее репрезентативный и плодотворный предмет анализа культуральных, антропологических и персонологических аспектов состояния и перспектив современной цивилизации. В наши дни возникло и разрастается изменение смеховых практик, их во все большей степени нормативно-опциональный характер, вытесняющий роль самоопределения, самостоятельной субъектной рефлексии, предполагающей выход за рамки типологической нормативности. Имеется много описательных обзоров современной смеховой культуры: феноменов мема, роста визуальности.

Спектр теорий, концепций смешного хорошо известен и широк [4; 5; 8; 9; 11; 16]. Глубокую разработку получило изучение психологии и нейрофизиологии смеха, чувства юмора и остроумия [19; 20; 30], смеховая культура традиционного общества, социальные функции смеха [2; 10; 28].

В данной работе предпринята попытка объяснения происходящей динамики культуры смеха, реализуемой в современной социальной коммуникации, прежде всего — в интернете. Реализацию предпринимаемой попытки облегчает ранее проделанная работа [25], в которой была выстроена система условий (факторов), порождающих смех. В развитии и применении этой систематизации будут использованы социальная семиотика с расширением ее аппарата до глубокой семиотики (*deep semiotics*) [13; 26; 27], подчеркивающей роль личностной субъектности как источника, средства и результата смыслообразования. При этом важную роль играет ценностно-нормативный подход к природе эмоций и социо- и культурогенеза [1; 7; 19; 20], а также идея ценностно-регулятивных систем, обобщающая идеи функциональных систем [22], нормативных систем [18], нормативно-ценностных систем [27, с. 42—44, 52—62], логономических систем [32; 6]. В последнее время наметилось обобщение этого методологического базиса в пер-

спективной концепции прагмасемантики [33; 23; 13] как интерфейса взаимодействия социально-культурных и семиотических практик.

Структура работы выстроена в соответствии с последовательным решением следующих задач: систематизация соотношения культуры и личности в смыслообразовании смеха; характеристика современных вызовов культуре смеха; выявление роли ценностно-регулятивных систем в смеховой культуре; рассмотрение перспектив их реализации в цифровом формате, социальном контроле и запросе на личностную ответственность участников сетевых коммуникаций.

Современные вызовы культуре смеха

Смеется только человек и только человеческому. По крайней мере — пока. Многим высшим животным свойственны радость, грусть, другие эмоции, составляющие предпосылки смеха, но смеется, и весьма разнообразно, лишь человек. Смеху во многих его проявлениях — от шуток, улыбки, иронии до сарказма и хохота — находится место практически во всех сферах социальной жизни. Смех связан с осмыслением человеком ситуаций, поведения и качеств других людей. А поскольку человеку не дана вся полнота знания бесконечного разнообразия мира, постольку ему приходится постигать это разнообразие всегда в каком-то ракурсе, с какой-то позиции, с какой-то точки зрения, в каком-то смысле [13, с. 118]. Так и в феномене смеха — его обуславливает некий социально-культурный контекст осмысливаемой ситуации. В этом плане смех является очень показательным и плодотворным полем применения глубокой семиотики и прагмасемантического подхода, раскрывающих главный нерв соотношения социального и индивидуального в динамике смыслообразования и реализующих интерфейс взаимодействия социальных практик и личностной субъектности [13, с. 113—117; 38, с. 51—159].

Смех, прежде всего, культурально-нормативен, обусловлен именно типологическими, «усредненными», «омассовленными» представлениями. Смеющийся изначально сопричастен некоторому ценностно-нормативному единству «мы», разделяемому им (национальному, профессиональному, возрастному, гендерному), и соответствующей смысловой картине мира, определяющей представления о мире, обществе, своем месте в них. А смех вызывает понимание торжества

этой разделяемой нормативности над несостоятельными отклонениями от нее. Поэтому смех всегда конкретен относительно поля «возможного смешного» для определенной социальной общности. В этом плане смех — очень точный (часто — непроизвольно проявляемый) индикатор границ идентичности (identity): то, что человек не подвергает осмеянию, очевидно, для него принципиально важно, связано с его смысложизненными представлениями.

Смех — эффективная практика социализации. Поэтому особого внимания заслуживают вопросы направленности и меры смеха. Неспроста еще в Античности звучали призывы «ограничить предмет смеха» [12, с. 162]. А в наше время, богатое примерами «шутки без тормозов», полезно помнить, что гуманный смех направлен на объединение, а не разъединение, ему свойственны не столько глумливый хохот над другими, сколько улыбка самоиронии. Одним из достижений мировой цивилизации и культуры является наличие сдержанности в смехе. Не менее полезна и способность самой личности к самоиронии. В целом развитие смеховой культуры шло по двум векторам: от разгульного гомерического хохота к улыбке и от торжества над другими к самосовершенствованию. Но так было до последнего времени.

Современные информационно-коммуникативные технологии в их цифровом изводе с акцентом на визуализацию стали вызовом смеховой культуре. Если ранее традиционные СМИ транслировали агрегированный отобранный (цензурой, редакциями, журналистами) контент как, в известной степени, нормативные социальные значения, то современные интернет-технологии позволяют практически каждому пользователю вводить в публичное пространство непосредственно личностные эмоционально окрашенные оценки и переживания, включая комическое и осмеяние. Такая повышенная эмоциональность разгоняется стремлением к «хайпу» — быть не просто выделенным в общем потоке, но и привлечь максимально возможное внимание.

Скорости информационного потока, смены контента и смысловых акцентов в нем, постоянно нарастающее обилие транслируемой визуальной информации, вытеснение информации вербальной [17] — все это существенно меняет рецепцию, распознавание смешного. Если ранее смех требовал известной степени рефлексии, выхода в некий контекст, чтобы дистанцироваться, осознав несостоятельность откло-

нения от разделяемой и желаемой нормы, то теперь смех выступает как простая непосредственная реакция на опцию «смех». Это выражается, например, в выходе на первый план культуры трансляции мема. В принципе, сетевые мемы, как и скетчкомы, комические сериалы с их звучащим за кадром смехом аудитории, выступают нормативными опциями в духе сцены из первого фильма про Шрека, когда служители выносили на сцену плакат «смеяться!».

Смеховая культура реализуется во все более одновременно нормативном и эмоционально перегретом формате. В результате происходит интенсивное наложение, пересечение смысловых картин мира, а смешное становится трудно распознаваемым в качестве такого. Следствием чего является нарастающая дивергенция социума, недоверие, «оскорбление чувств», агрессия, буллинг, травля, угрозы репутации, здоровью, а то и жизни.

В этом плане показательны возникающие неоднозначные кейсы оценки транслируемого контента. Так, 5 декабря 2021 года председатель Следственного комитета РФ поручил своим подчиненным провести доследственную проверку по факту обращения к нему о необходимости проверить творчество двух популярных музыкантов на экстремизм и негативное отношение к сотрудникам правоохранительных органов [14; 21]. Оказалось, что обращение к председателю СКР было опубликовано блогером Д. Якушевым в его «Живом журнале». Сам Якушев расценивал это «обращение» как характерную для стилистики его блога сатирическую шутку. В тот же вечер Якушев в том же «Живом журнале» просил остановить проверку. Однако, как выяснилось, было это заявление шуткой или нет, значения не имеет. Мнение самого заявителя о наличии или отсутствии чего-то запрещенного не влияет на проверку артикулированного правонарушения. Не влияет на ситуацию и то, что текст не отправлялся в СКР, а был просто опубликован в «Живом журнале». Главное, что он был зафиксирован в процессе мониторинга, построенном на ключевых словах и формальном анализе текста. И эта система не различает — юмор это, сатира это, сарказм, баг в системе или обычный случай.

Приведенный случай не единичен. С точки зрения закона в судебной практике механизм различения серьезного заявления и шутки практически не работает — особенно, если при этом выявляется оскорбление чьих-то чувств. Все зависит или от достаточно сложной

лингвистической и этической экспертизы и последующей интерпретации судом, который может оценкой экспертизы воспользоваться или нет.

Любая коммуникация всегда интенциональна, главное в ней не столько контент, сколько — намерения, породившие контент. А намерения в сетевой коммуникации могут быть связаны с желанием добра или со злой волей, а то и с наивностью, повышенной эмоциональной реакцией на происходящее. Более того, сами намерения — суть результат осмысления и самоосмысления, интерпретации и приписывания. Анализ фейков показывает, что сущность проблемы — в оценке представленного контента с позиций доминирующей смысловой картины мира [29, с. 107—121]. Именно к этому сводится любая квалификация и экспертиза. Собственно, даже подтверждение или опровержение («фактчекинг») суть не что иное, как соответствие точки зрения, принятой в рамках определенной дисциплинарной теоретической рамки. Практически то же самое происходит и в случае комического контента. Смешное для представителей одного сообщества — может быть далеко не смешным для представителей другого, так как они могут придерживаться иной смысловой картины мира.

Дело не столько в фактчекинге (верификации) транслируемого контента, сколько в ответственности за этот контент. Если коммуникация мотивирована, интенциональна, то главным в ней становится вменение намерений, породивших контент. И это глубже, чем фактчекинг. Такое вменение может оказаться трудно выполнимым. Намерения могут быть связаны с наивностью, повышенной эмоциональной реакцией на происходящее. Или они могут тщательно скрываться, как и автор, который может быть вымышлен, обозначен неким псевдонимом, ником. И тогда задача разрастается до выявления источника намерений создания данного контента, субъективации подлинного актора, скрывающегося за реальными и вымышленными авторами.

В нынешней ситуации прямой трансляции эмоционально-оценочных переживаний, приводящих иногда к драматическим трагическим последствиям, оказывается, что автор ничего не утверждал, а только пошутил, высказывал свое мнение, на которое он имеет право. Расширение доступности публичной коммуникации в сочетании с идеей права на свободу самовыражения создало дисбаланс между

правами и ответственностью. С одной стороны — свобода мнения и слова, с другой — возможный ущерб репутации, здоровью, жизни.

В результате сетевые коммуникации создают, если не приумножают конфликты различных позиций, смысловых картин мира. Возникает нетривиальная проблема многомерности смешного, прежде всего — распознавания возможных векторов ценностно-нормативных регулятивов смеха.

Ценностно-регулятивные системы и парресия

В ситуации формализации информационной базы коммуникации возникает вопрос о возможности систематизации смысловых картин мира, их структурировании и привязки к цифровым форматам социально-культурных практик.

Многообразие видов социально-культурных практик может быть конкретизировано и операционализировано с помощью концепции ценностно-регулятивных систем (ЦРС), которые определяются ценностным (предмет, цели и средства деятельности), нормативным (правилами) компонентами деятельности, способом ее организации, включая коммуникацию [27, с. 51—73]. Использование языка в конкретных ЦРС задает соответствующие дискурсивные практики, без освоения которых невозможно вхождение в сообщества: национальные, этнические, профессиональные, возрастные и т.п. С ролью языка в ЦРС связана и его особая роль в смеховой культуре: от комментирования, интерпретации и разъяснения происходящего — до собственно языковой игры.

Особую роль играет взаимосвязь смыслового и социально-организационного аспектов развития ЦРС. Способ осмысления и организация социально-культурных практик стимулируют друг друга: динамика развития ЦРС выражает этапы институционализации от идей и неформального общения по их поводу до развитых институтов, вплоть до организаций и учреждений — в зависимости от регулярности и интенсивности коммуникации. Это позволяет рассматривать динамику институционализации смысловых структур как переход от личностного знания к знанию, с одной стороны, все более распределенному, а с другой — формирующему общности единомышленников, вплоть до социальных институтов [27, с. 62—83].

Аналогичные стадии проходят ЦРС в бизнесе, политике, религии, искусстве. Поэтому, в принципе, концепция ЦРС дает ответ на главный вопрос институционализма в теории экономической социологии, политологии [15] — как формируются социальные институты.

Переход в этих стадиях институционализации определяется регулярностью и интенсивностью коммуникации, порождением и использованием соответствующих текстов и других знаковых систем, реакцией и самоорганизацией социальных групп. Такая интеграция и фокусировка факторов делает ЦРС операциональным интерфейсом смыслообразования, реализуя прагмасемантический подход.

И каждый такой институт в силу его смыслового происхождения имеет свои представления о смешном, свою культуру смеха и его границы. Систематическая проработка таких прагмасемантических интерфейсов, детализация их семиотических и других обеспечивающих инструментов важны для науки, образования, политики [23, с. 199—213]. Но применительно к смеховой культуре и на ее материале все детали такой проработки наиболее рельефны. Такая работа чрезвычайно перспективна, и на этом направлении можно наметить некоторые наиболее острые проблемы.

В ситуации, когда сетевые коммуникации порождают конфликты различных смысловых картин мира, связанных с различными ЦРС, возникает вопрос о возможности выработки (нахождения) некоего общего знаменателя таких множеств ЦРС. И это не только проблема такого суверенного смыслового «блокчейна», некоей суверенной платформы распознавания и идентификации смыслов. Самообучающиеся системы контроля по частотным следам уже способны воспроизводить и оценивать даже интонированный контент — вплоть до кухонных разговоров.

Современные технологии дают такую возможность цифровой формализации ЦРС. Качественная новизна современности состоит в том, что не отдельные практики, а их взаимодействие, вся целостная среда обитания приобретает практически полностью искусственный характер. Цифровая техносфера вытесняет не только природный мир, но и его восприятие, сам опыт переживания «от первого лица». Культура буквально становится цифровой машиной программирования опыта, а человек — ее частью, опцией. Мир, культура, человек становятся воплощением цифрового кода. Но у алгоритма нет эмо-

ций. И смех в этой ситуации становится либо полностью социально-нормативной опцией с отказом от субъектности, либо одной из немногих оставшихся форм ее проявления как способности выхода за рамки программируемого алгоритма — в контекст, что требует достаточно развитой субъектности.

Современные технологии не только расширяют возможности контроля и манипулирования информацией, но и в сочетании с нарушением баланса прав и ответственности порождают агрессивную коммуникативную среду, подпитывающую осмеяние, буллинг, «отмены»... Такая ситуация способствует нарастанию недоверия в социуме и мире. Поэтому правительства были вынуждены включиться в борьбу с такой информацией. Первыми меры в форме запретов, штрафов и уголовной ответственности приняли правительства России, Соединенного Королевства, Китая. Спустя несколько месяцев такие меры приняли Иран, Саудовская Аравия, Египет, Турция, ряд Балканских государств. Генеральная прокуратура РФ регулярно требует заблокировать различные ролики и каналы, и круг таких блокировок постоянно расширяется.

В большинстве стран мониторинг, контроль контента возложены на онлайн-платформы: если предписания не исполняются, то к ним применяются штрафные санкции, достигающие до 5 000 000 евро, разработан проект общеевропейского законодательного акта, призванного регулировать прозрачность соцсетей и интернет-компаний. Некоторые провайдеры и агрегаторы новостей стали бороться с фейками самостоятельно [3].

Разумеется, без практик запретов и контроля не обойтись. Но современные коммуникативные технологии создают уникальную ситуацию. С одной стороны, это возможность глубокой дивергенции ЦРС различного уровня и практик. С другой — возможность их пересечения и наложения. Или, в силу возможностей и масштабов вовлечения участников в современные сетевые коммуникации, вменение ответственности становится распределенным, что также оказывается достаточно сложной задачей. Кроме того, меры контроля и запретов не всегда находят поддержку, а иногда трактуются и воспринимаются как ущемление прав и вызов демократии.

Половинчатым выглядит и возможное решение о выделении специфически «юмористических и сатирических» ЦРС с соответству-

ющими цифровыми ресурсами. Собственно, это был бы цифровой аналог традиционных специальных жанров в кино, театре, эстраде, юмористических и сатирических журналов, включая кино-телевизионные («Крокодил», «Шпильки», «Фитиль», «Ералаш»). В цифровом формате такая практика в более выраженной форме носит нормативно-опционный характер. Кроме того, это не гарантирует решение проблемы осмеяния, обид и «оскорбления чувств».

Система тотального контроля представляется в принципе практически нереализуемой на таком пластичном и динамичном материале, как социальная коммуникация, изначально предполагающая субъектность, прокреативность участников. Фактически речь идет об аналоге теоремы Гёделя о невозможности полной формализации человеческого знания, в том числе транслируемого в коммуникации. И если это относится даже к наиболее точному знанию — математическому, то в еще большей степени — к знанию гуманитарному, включая историческое, не говоря уже о таком пластичном феномене, как историческая память. Поэтому решение задачи видится в учете этого неформализуемого «остатка», а скорее — ядра коммуникации, т.е. учета личностного фактора.

Дело не только и не столько во внешнем контроле, который опытные манипуляторы уже научились использовать. Ключевым является баланс между нормативным регулированием и саморегулированием участников современной публичной коммуникации — не только провайдеров, но и самих производителей и потребителей контента. Важную роль в этом плане играют этические кодексы, в большом количестве разрабатываемые в последние годы. Показательно, что такие кодексы пока дифференцированы: для разработчиков, владельцев, пользователей электронных ресурсов. Дифференциация этических кодексов связана с рефлексией своих интересов и «правил игры». За стадией «огораживания» рано или поздно следует интеграция таких кодексов — хотя бы в силу целостности самого коммуникативного процесса. Но любой интеграции предшествует стадия дифференциации.

Важную роль играет просвещение самих участников коммуникации, ее адресантов и адресатов. Помимо технологических и институциональных мер, все большую роль и значение играет самоограничение и личная ответственность. Можно говорить о со-

зревании условий пересмотра оценки М. Фуко перспектив концепта парресии применительно к современным дискурсивным практикам [31, с. 376—382], а в новом формате и масштабе — ответственности не только за транслируемый контент, не только за последствия его трансляции, но и, прежде всего, — за сам факт взятия слова.

Великие комики, сатирики и ироники, по сути, всегда были паррессорами, принимая на себя возможное негодование власти и общественности. Другой разговор, что в условиях современной коммуникативной среды, похоже, пришло время готовности к парресии каждого пользователя. Такая ответственность за взятое слово — вызов морали коммуникации, если не новое ее качество или просто новая мораль.

Заключение

Современная смеховая культура заслуживает обстоятельного и одновременно деликатного изучения. Возникающая в ней нетривиальная проблема многомерности смешного включает как возможность распознавания и упорядочения ценностно-нормативных регулятивов смеха, так и личностную ответственность (паррессию) за предъявление смешного и его интерпретацию.

Смеховые практики современной коммуникации выводят на первый план проблему ответственности в ее комплексном выражении — как интеграции социального контроля в правовом и моральном формате с личностным выбором в истоке, процессе и результате коммуникации. И ситуация со смехом — и как реализация культуральной социализации, и как эмоциональное самоопределение личности — яркий пример этой тенденции.

Список литературы:

- 1 Анкерсмит Ф.Р. Эстетическая политика. Политическая философия по ту сторону факта и ценности. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 432 с.
- 2 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
- 3 Болецкая К. «Яндекс.Дзен» начинает проверку фейков. В этом ему помогут профессиональные журналисты // Ведомости. 2020. 1 сентября. URL: <https://www.vedomosti.ru/technology/articles/2020/08/31/838357-yandexsdzen-proverka> (дата обращения 21.06.2022).
- 4 Демин В.И. Многоцветие смеха. Саранск: Мордовское книжное издательство, 1998. 141 с.
- 5 Дмитриев А.В., Сычев А.А. Смех: социофилософский анализ. М.: Альфа-М, 2005. 594 с.
- 6 Ильин М.В. Логономические системы: рефлексия, осмысленность и вербализация действия // Социальная семиотика: точки роста / Под научн. ред. Г.Л. Тульчинского. СПб.: Скифия-принт, 2020. С. 30–32.
- 7 Инглхарт Р.Ф. Культурная эволюция. Как изменяются человеческие мотивации и как это меняет мир. М.: Мысль, 2018. 334 с.
- 8 Карасев Л.В. Философия смеха. М.: РГГУ, 1996. 224 с.
- 9 Козинцев А.Г. Человек и смех. СПб.: Алетейя, 2007. 236 с.
- 10 Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 295 с.
- 11 Лук А.Н. Юмор, остроумие и творчество. М.: Искусство, 1977. 184 с.
- 12 Мальчукова Т.Г. К проблеме комического в античности // Античность и современность: к 80-летию Ф.А. Петренко / Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; [редкол.: М.Е. Грабарь-Пассек, М.Л. Гаспаров, Т.И. Кузнецова]. М.: Наука, 1972. С. 153–163.
- 13 Между миром и языком: смысл и текст в коммуникативном пространстве: колл. монография / Под ред. С.Т. Золяна и Г.Л. Тульчинского. Калининград: Издательство БФУ им. И. Канта, 2021. 435 с.
- 14 Николаев П. Блогер в шутку призвал проверить песни Oxxxymiron и Noize MC. СК начал проверку // Газета.ру. 2021. 5 декабря. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2021/12/05/a_14282875.shtml (дата обращения 18.04.2022).
- 15 Норт Д., Уоллис Д., Вайнгаст Б. Насилие и социальные порядки. Концептуальные рамки для интерпретации письменной истории человечества. М.: Ин-т Гайдара, 2011. 480 с.
- 16 Пропл В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М.: Лабиринт, 1999. 288 с.
- 17 Расщепление визуального: значение новых медиа: Сборник статей / Сост. О. Шишко, А. Щербенок. М.: Манеж, 2015. 134 с.
- 18 Розов М.А. Проблемы эмпирического анализа научных знаний. Новосибирск: Наука, 1977. 222 с.
- 19 Симонов П.В. Мотивированный мозг. М.: Наука, 1987. 270 с.
- 20 Симонов П.В., Ершов П.М. Темперамент. Характер. Личность. М.: Наука, 1984. 161 с.
- 21 СК проверит творчество Noize MC и Oxxxymiron по заявлению граждан // ТАСС. 2021. 5 декабря. URL: <https://tass.ru/obschestvo/13115963> (дата обращения 18.04.2022).
- 22 Соколов Э.В. Культура и личность. Л.: Наука, 1972. 228 с.
- 23 Соломоник А.Б. Опыт современной философии познания. СПб.: Алетейя, 2019. 232 с.
- 24 Социальная семиотика: точки роста / Под научн. ред. Г.Л. Тульчинского. СПб.: Скифия-принт, 2020. 156 с.
- 25 Тульчинский Г.Л. Культура личности и смех // Человек. 2012. № 2. С. 20–34.
- 26 Тульчинский Г.Л. Расширение возможностей семиотического анализа: источники и содержание концепции «глубокой семиотики» // Вопросы философии. 2019. № 11. С. 115–125.
- 27 Тульчинский Г.Л. Тело свободы: ответственность и воплощение смысла. СПб.: Алетейя, 2019. 470 с.
- 28 Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 277 с.
- 29 Фейки: коммуникация, смыслы, ответственность: Коллективная монография / С.Т. Золян, Н.А. Пробст, Ж.Р. Сладкевич, Г.Л. Тульчинский; под ред. Г.Л. Тульчинского. СПб.: Алетейя, 2021. 288 с.
- 30 Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб.; М.: Университетская книга, 1997. 319 с.
- 31 Фуко М. Речь и истина. Лекции о парресии (1982–1983). М.: ИД «Дело» РАНХиГС, 2020. 384 с.
- 32 Hodge R., Kress G. Social Semiotics. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988. 280 p.
- 33 Zolyan S. On Pragma-Semantics of Expressives: Between Words and Actions // Studies at the Grammar-Discourse Interface / Ed. by A. Haselow, S. Hancil. Amsterdam: J. Benjamins Publ., 2021. P. 245–271.

References:

- 1 Ankersmit F.R. *Esteticheskaja politika. Politicheskaja filosofija po tu storonu fakta i cennosti* [Aesthetic Policy. Political Philosophy on the Other Side of Fact and Value]. Moscow, Izd. dom Vyshej shkoly ekonomiki Publ., 2014. 432 p. (In Russian)
- 2 Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kultura Srednevekovja i Renessansa* [Creativity of Francois Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 1990. 543 p. (In Russian)
- 3 Boletskaya K. "Yandeks.Dzen" nachinaet proverku feikov ["Yandex.Zen" Starts Checking Fakes]. *Vedomosti*, 2020, September 1. Available at: <https://www.vedomosti.ru/technology/articles/2020/08/31/838357-yandeks-dzen-proverku> (accessed 21.06.2022). (In Russian)
- 4 Demin V.I. *Mnogocvetie smeha* [Multicolor of Laughter]. Saransk, Mordovskoe knizhnoe izdatelstvo Publ., 1998. 141 p. (In Russian)
- 5 Dmitriev A.V., Sychev A.A. *Smeh: sociofilosofskij analiz* [Laughter: A Socio Philosophical Analysis]. Moscow, Alfa-M Publ., 2005. 594 p. (In Russian)
- 6 Il'in M.V. Logonicheskie sistemy: refleksija, osmyslennost' i verbalizacija dejstvija [Logonomic Systems: Reflection, Meaningfulness and Verbalization of Action]. *Social'naja semiotika: točki rosta* [Social Semiotics: Rising Points], ed. G.L. Tulchinskii. St. Petersburg, Skifija-print Publ., 2020, pp. 30–32. (In Russian)
- 7 Inglehart R.F. *Kulturnaja evolucija* [Cultural Evolution]. Moscow, Mysl' Publ., 2018. 334 p. (In Russian)
- 8 Karasev L.V. *Filosofija smeha* [Philosophy of Laughter]. Moscow, RGGU Publ., 1996. 224 p. (In Russian)
- 9 Kozintsev A.G. *Chelovek i smeh* [Person and Laughter]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2007. 236 p. (In Russian)
- 10 Likhachev D.S., Panchenko A.M., Ponyrko N.V. *Smeh v Drevnej Rusi* [Laughter in Ancient Russia]. Leningrad, Nauka Publ., 1984. 295 p. (In Russian)
- 11 Luk A.N. *Yumor, ostroumie i tvorcestvo* [Humor, Wit, and Creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 184 p. (In Russian)
- 12 Malchukova T.G. K probleme komicheskogo v antichnosti [To the Problem of the Comic in Antiquity]. *Antichnost' i sovremennost': k 80-letiju F.A. Petrenko* [Antiquity and Modernity: to the 80th Anniversary of F.A. Petrenko], Academy of Sciences of the USSR, Institute of World Literature named after A.M. Gorky, eds. M.E. Grabar-Passek, M.L. Gasparov, T.I. Kuznetsova. Moscow, Nauka Publ., 1972, pp. 153–163.
- 13 *Mezhdumirov i jazykom: tekst i smysl v kommunikativnom prostranstve: Kollektivnaja monografija* [Between the World and Language: Text and Meaning in a Communicative Area: Collective Monograph], ed. S.T. Zolyan, G.L. Tulchinskii. Kaliningrad, BFU Publ., 2022. 435 p. (In Russian)
- 14 Nikolaev P. Blogger v shutku prizval proverit' pesni Oxxymiron i Noize MC. SK nachal proverku [The Blogger Jokingly Urged to Check the Songs of Oxxymiron and Noize MC. Investigative Committee Started Checking]. *Gazeta.ru*, 2021, December 5. Available at: https://www.gazeta.ru/culture/2021/12/05/a_14282875.shtml (accessed 18.04.2022). (In Russian)
- 15 Nort D., Wallis D., Weingast B. *Nasilie i social'nye porjadki. Konceptual'nye ramki dlja interpretacii pis'mennoj istorii chelovechestva* [Violence and Social Orders. Conceptual Framework for Interpreting Human Written History]. Moscow, Institut Gajdara Publ., 2011. 480 p. (In Russian)
- 16 Propp V. Ya. *Problemy komizma i smeha. Ritual'nyj smeh v fol'klоре* [Problems of Comic and Laughter. Ritual Laughter in Folklore]. Moscow, Labirint Publ., 1999. 288 p. (In Russian)
- 17 *Rasshcheplenie visual'nogo: znachenie novyh media: Sbornik statej* [Splitting the Visual: The Importance of New Media: Collection of Articles], comp. O. Shishko, A. Shcherbenok. Moscow, Manezh Publ., 2015. 134 p. (In Russian)
- 18 Rozov M.A. *Problemy ehmpiricheskogo analiza nauchnyh znanij* [Problems of Empirical Analysis of Scientific Knowledge]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1977. 222 p. (In Russian)
- 19 Simonov P.V. *Motivirovannyj mozg* [Motivated Brain]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 270 p. (In Russian)
- 20 Simonov P.V., Ershov P.M. *Temperament. Harakter. Lichnost'* [Temperament. Character. Personality]. Moscow, Nauka Publ., 1984. 161 p. (In Russian)
- 21 SK proverit tvorcestvo Noize MC i Oxxymiron po javleniju grazhdan [Investigative Committee Will Check the Work of Noize MC and Oxxymiron at the Request of Citizens]. *TASS*, 2021, December 5. Available at: <https://tass.ru/obschestvo/13115963> (accessed 18.04.2022). (In Russian)
- 22 Sokolov E.V. *Kul'tura i lichnost'* [Culture and Personality]. Leningrad, Nauka Publ., 1972. 228 p. (In Russian)
- 23 Solomonik A.B. *Opyt sovremennoj filosofii poznaniya* [The Experience of the Modern Philosophy of Knowledge]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2019. 232 p. (In Russian)
- 24 *Social'naja semiotika: točki rosta* [Social Semiotics: Rising Points], ed. G.L. Tulchinskii. St. Petersburg, Skifija-print Publ., 2020. 156 p. (In Russian)
- 25 Tulchinskii G.L. Kul'tura lichnosti i smeh [Culture of Personality and Laughter]. *Chelovek*, 2012, no. 2, pp. 20–34. (In Russian)
- 26 Tulchinskii G.L. Rasshirenie vozmozhnostej semioticheskogo analiza: istochniki i sodержanie koncepcii "glubokoj semiotiki" [Expanding the Possibilities of Semiotic Analysis: Sources and Content of the Concept of "Deep Semiotics"]. *Voprosy filosofii*, 2019, no. 11, pp. 115–125. (In Russian)
- 27 Tulchinskii G.L. *Telo svobody: otvetstvennost' i voploshchenie smysla* [The Body of Freedom: Responsibility and Embodiment of Meaning]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2019. 470 p. (In Russian)
- 28 Turner V. *Simvol i ritual* [Symbol and Ritual]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 277 p. (In Russian)
- 29 *Fejki: kommunikacija, smysl, otvetstvennost': Kollektivnaja monografija* [Fakes: Communication, Meanings, Responsibility: Collective Monograph], S.T. Zolyan, N.A. Probst, Zh.R. Sladkiewicz, G.L. Tulchinskii, ed. G.L. Tulchinskii. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2021. 288 p. (In Russian)
- 30 Freud S. *Ostroumie i ego otnoshenie k besoznatel'nomu* [Wit and Its Relation to the Unconscious]. St. Petersburg, Moscow, Universitetskaja kniga Publ., 1997. 319 p. (In Russian)
- 31 Foucault M. *Rech' i istina. Lekcii o parresii (1982–1983)* [Speech and Truth. Lectures on Parrhesia (1982–1983)]. Moscow, Delo Publ., 2020. 384 p. (In Russian)
- 32 Hodge R., Kress G. *Social Semiotics*. Ithaca, NY, Cornell University Press, 1988. 280 p.
- 33 Zolyan S. On Pragma-Semantics of Expressives: Between Words and Actions. *Studies at the Grammar-Discourse Interface*, ed. A. Haselow, S. Hancil. Amsterdam, J. Benjamins Publ., 2021, pp. 245–271.

УДК 791.228

ББК 85.377

Воротынцев Петр Ильич

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры
Истории театра и кино Института филологии и истории РГГУ,
Российский государственный гуманитарный университет,
125993, Россия, Москва, Миусская площадь, 6
ORCID ID: 0000-0002-0735-3170
ResearcherID: HKO-5856-2023
pvorotyntsev@mail.ru

Ключевые слова: Чехия, мультипликация, ирония, сатира, чешское искусство, Зденек Милер, чешский Кротик

Воротынцев Петр Ильич

Экспансия камерности. Мультфильм Зденека Милера «Кротик в городе» как сатира на общество Чехословакии времен нормализации



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-86-103

Для цит.: Воротынцев П.И. Экспансия камерности. Мультфильм Зденека Милера «Кротик в городе» как сатира на общество Чехословакии времен нормализации // Художественная культура. 2023. № 1. С. 86–103. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-86-103>.

For cit.: Vorotyntsev P.I. Chamber Art Expansion. Zdeněk Miler's *The Little Mole in the City* as a Satire on Czechoslovakian Society of Normalization Times. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 86–103. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-86-103>. (In Russian)

Vorotyntsev Petr I.

PhD (in Art History), Associate Professor, Department
of Theater and Cinema History, Institute of Philology and History,
RSUH, Russian State University for the Humanities,
6 Miusskaya Square, Moscow, 125993, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0735-3170
ResearcherID: HKO-5856-2023
pvorotyntsev@mail.ru

Keywords: the Czech Republic, animation, irony, satire, Czech art,
Zdeněk Miler, Czech Mole

Vorotyntsev Petr I.

Chamber Art Expansion. Zdeněk Miler's
The Little Mole in the City as a Satire on Czechoslovakian
Society of Normalization Times

Экспансия камерности. Мультфильм Зденека Милера «Кротик в городе» как сатира на общество Чехословакии времен нормализации

Аннотация. Сорок лет назад, в 1982 году вышел чехословацкий мультфильм «Кротик в городе». Возможно, самый известный эпизод о Кротике — любимом персонаже чешской культуры — это история о том, как Кротик с друзьями (Ежиком и Зайцем) попадают в мегаполис. В России известен не только мультфильм, но и книга. Сказка неоднократно переиздавалась на русском языке.

Мультфильм Милера апеллирует как к сиюминутным реалиям эпохи, так и к широкому контексту чешской смеховой культуры. Частный, местами непутевый, уязвимый герой (Швейк, Яра Цимрман, персонажи фильмов Менцеля) — в схватке с огромной и неприветливой реальностью, а порой и настоящей бедой (война в романе Гашека). Сверхзадача этого героя не одолеть обстоятельства, не перевернуть мир, а сохранить себя. История о Кротике органично вписывается в этот культурный код.

Серия «Кротик в городе» была создана уже на закате чехословацкого социализма. За внешним, трогательным и увлекательным сюжетным слоем городской одиссеи героев можно разглядеть достаточно ядовитую сатиру на общественный строй того времени. Автор статьи прослеживает, как создатели мультфильма разоблачают глупую и бессмысленную бюрократию, ограниченность чиновников, жестокость и безвоздушность эпохи. Но главное — как они учат сохранять внутреннюю свободу в несвободной стране.

Abstract. Forty years ago, in 1982, the Czechoslovak cartoon *The Little Mole in the City* was released. The story of Little Mole and his friends (Hedgehog and Hare) who find themselves in a metropolis may be considered the most famous episode about Little Mole, a beloved character of Czech culture. This story is also well known in Russia, not only as a cartoon but also as a book. The tale has been reprinted in several editions in the Russian language.

Z. Miler's cartoon appeals both to the immediate realities of the times and to the broader context of Czech culture of popular laughter. A character, vulnerable and sometimes light-minded (e.g. Švejk, Jára Cimrman, characters in Menzel's films) confronts a vast and unfriendly reality and sometimes faces real trouble (e.g. war in J. Hašek's novel). The character's grand purpose is not to overcome circumstances or turn the world upside down, but to preserve himself. The story of Little Mole blends smoothly into this cultural code.

The episode *The Little Mole in the City* was created in the waning days of Czechoslovak socialism. Behind the outer, touching and fascinating plot of the characters' urban odyssey, one can discern a rather poignant satire on the social order of those times. The author of the article tries to understand how the creators of the cartoon expose the foolish and senseless bureaucracy, narrow-minded officials, cruelty and the suffocating nature of the times, but most importantly, how they teach to maintain inner freedom in an unfree country.

Автор благодарит сына Андриюшу, совместный просмотр с которым мультфильма «Кротик в городе» натолкнул на разработку этой темы.

Введение

К 1980-м годам идеология в странах социалистического лагеря заметно просела, если не сказать попросту исчерпала себя. Власть уже не воспринималась как нечто безусловно страшное и великое, она, скорее, смешила и раздражала. Вспомним хотя бы хрестоматийные анекдоты о Брежневе в СССР. Критическое отношение к окружающей действительности, столь далекой от социалистического рая, проникло и в анимацию. Даже миролюбивый и трогательный чехословацкий мультфильм о Кротике⁽¹⁾ не пренебрег сатирой. Серия «Кротик в городе» (*Krtek ve městě*, 1982) стала энциклопедией позднесоциалистического абсурда периода нормализации⁽²⁾, панорамой типажей обывателей и бюрократов-самодуров самого разного калибра. Как правило, серии про Кротика были короткими, по пять минут, их показывали в передаче «Вечерничек». «Вечерничек» появился в 1965 году, это аналог нашей программы «Спокойной ночи, малыши», выходящей с 1964 года. Эпизод же «Кротик в городе» тридцатиминутный (не единственная серия о Кротике подобного хронометража).

Ирония, замешанная, по мысли Иржи Менцеля [4], на скепсисе и оптимизме, — фундамент чешского сознания. Она помогла народу сохранить себя, преодолеть многие исторические потрясения. Эту тему отчасти затрагивает в книге «Феноменология юмора» [10] знаменитый исследователь творчества Ярослава Гашека Радко Пытлик, об этом же рассуждает в книге «Чешский смех» [2] и автор данной статьи. Помогло

(1) Мультфильм о жизнерадостном Кротике (*Krtek*) начал выходить с 1957 года. Всем известное визуальное воплощение Крота придумал Зденек Милер. Сам образ Крота-гедониста впервые появился в книгах Эдуарда Петишки. Детская литература и просветительские книги для юношества стали для Петишки зоной эскапизма, где у него была возможность реализовать свой талант. Сценарист «Кротика в городе» — Йозеф Алоис Новотный. Также важно сказать, что Зденек Милер близко дружил с писателем-диссидентом Иваном Климой, который писал сценарии для «Кротика» в 1960-е.

(2) «Нормализацией» называют годы правления Густава Гусака (сам Гусак предпочитал лукавый термин «консолидация»); годы после разгрома Пражской весны, годы сворачивания надежд, усиления цензуры и власти спецслужб.

Экспансия камерности. Мультфильм Зденека Милера «Кротик в городе» как сатира на общество Чехословакии времен нормализации

ироничное отстранение (и саркастическое остранение) преодолеть чехам и непростые времена нормализации, о чем пишет в статье «Большое чешское кино о маленьком человеке» Катерина Айзпурвит [1] и Анна Тючкалова [8] в эссе «Как ирония спасает от социализма». «Кротик в городе» является органичным порождением богатейшей смеховой традиции Чехии и одновременно оттиском эпохи нормализации. В этом мультфильме причудливо соединились сарказм и доброта, сатира и милосердие, быт и волшебство, сиюминутный контекст и вечные ценности.

Лабиринты городской одиссеи и поиск выхода

Начало «Кротика в городе» — идиллическое, перед нами картины лесной Аркадии. Но пасторальную идиллию первых минут быстро и безжалостно разносит пила. Зловещий оскал пилы появляется даже раньше человеческого лица в фильме. Лес рубят — щепки летят. И три «щепочки» (Кротик, Заяц и Ежик) остаются плакать на пенечке.

Деревья лежат падшие, лес разорен, торжествует безжалостное вторжение техники. Авторы переводят тему активной застройки новых городских районов, которая имела место в начале 1980-х, из победительно-приподнятого регистра в лирический.

На руинах природы появляются безликие чиновники с красными клоунскими носами. Колоритные корпулентные персонажи в стиле Йозефа Лады, у которых, что симптоматично, нет глаз, хотя проблемы со зрением традиционно ассоциируется именно с кротом. Чиновники с печатями вместо души, зачитав предварительно текст по бумажке, отмечают с шампанским (может, частые застолья и причина покраснения носов) начало строительства новой части города. Звучит разухабистая полька. Мы наблюдаем триумф бездарного официоза. В книге чиновники еще и произносят штампованные лозунги.

Лесных друзей выселяют из дома, их мир вырывают с корнем, причем в прямом смысле. Героев вынуждают переселиться из своего частного мира уюта в огромный и непонятный город. Но звери-диссиденты демонстрируют невиданное гражданское неповиновение и наотрез отказываются покидать свой пенек. Они отчаянно



Ил. 1. Кротик, Ежик и Заяц горюют по уничтоженному дому. «Кротик в городе», 1982, художник и режиссер Зденек Милер



Ил. 2. Чиновники без глаз, с печатями вместо души. «Кротик в городе», 1982, художник и режиссер Зденек Милер

Экспансия камерности. Мультфильм Зденека Милера «Кротик в городе» как сатира на общество Чехословакии времен нормализации



Ил. 3. Мир трио друзей вырван с корнем. «Кротик в городе», 1982, художник и режиссер Зденек Милер

борются за свои права и за свое место (опять-таки в прямом смысле). Однако в сказке столкновение «народа» и государства оканчивается спасительным компромиссом⁽³⁾. После переговоров с чиновниками, витиеватых бюрократических вариаций и прочих приключений с различными органами власти (включая и доблестную милицию) трио горемык все же обеспечивают жилищем (и это в годы проблем с жильем) и какой-то бумагой, позволяющей существовать в городе. В книге [9] бумага названа «очень важной» (читай: волшебной). Она открывает им все двери и помогает преодолевать невзгоды бюрократической одиссеи. Далее необычный вопрос продолжает решаться в самых высоких кабинетах, им занимается сам директор, очень большой начальник. Забавно, что в кабинете директора есть коробка с шоколадными конфетами, их он и предлагает друзьям. Можно это

(3) В реальности за пять лет до выхода мультфильма (1977) чехословацкое общество прошло развилку, после которой диалог с государством был уже невозможен. Была издана знаменитая диссидентская «Хартия-77». Позже появилась и «Антихартия», которую подписали многие известные деятели культуры. Режим потребовал от художников публичной демонстрации лояльности.

прочсть и как намек на распространенный тип взятки (или, скажем мягче, самое распространенное поощрение) времен социализма⁽⁴⁾.

Зверята приезжают в город, чтобы по-доброму нарушить его миропорядок, сбить зарегламентированный ход жизни. В одном из эпизодов они попадают в метро и, повинувшись веселому инстинкту, увеличивают⁽⁵⁾ скорость движения эскалатора. Уставшие обитатели города, конечно же, падают друг на друга. Перед этим показано, как люди покорно маршируют в сторону метро стройной, единой линией (мотив, хорошо врезавшийся в память еще со времен «Метрополиса» Фрица Ланга). Звери же нарушают привычную траекторию быта. Люди не привыкли существовать на таких скоростях, они живут в затвердевшем, остановившемся времени. Сонный блюститель порядка (аллегория дремлющего времени) не может догнать Кротика и товарищей — он бежит на одном и том же месте, эскалатор не везет его к цели. Стагнация, застой, изнуряющий бег на одном месте, лентаргия и серость. Даже Прага в мультфильме непарадная, окраинная, не город восхитительных садов и дворцов, а мегаполис бесцветных спальных районов.

Любопытно, что в мультфильме все персонажи изъясняются почти исключительно звуками, конкретные слова (*aňoj*, *pojd'*⁽⁶⁾) звучат изредка. Слова здесь утратили смысл и функциональность. В бумажной версии сказки, напротив, доминируют энергичные диалоги и цепкие, а местами и очень поэтичные описания.

В городе маленькие герои живут в огромной квартире, представляющий собой один сплошной симулякр. Настоящее лишь продовольствие, которым их щедро снабжает государство. Лес тут резиновый, бутафорский. Все естественное отменено, верх берет суррогат. Под театральной зеленью скрывается телефон — аллюзия на зловещую прослушку тех лет. Возможно, оммаж великому и жуткому триллеру

(4) В «Опасно для жизни» (1985) Леонида Гайдая фигурирует целый «круговорот шоколадок», только не в природе, а между буфетом высокого ведомства и ящиком рабочего стола секретарши, дающей посетителям допуск к начальству.

(5) Тут, вероятно, имеет место насмешка над эскалаторами пражского метро (открыто в 1974 году). Многие годы посетители пражской подземки жаловались на очень высокую скорость эскалаторов (0,9 метра в секунду). Нынче скорость снижена до 0,75 м/с.

(6) В данном контексте *aňoj* — «привет» (употребляется и в значении «пока»); *pojd'* — «пойдем».

Экспансия камерности. Мультфильм Зденека Милера «Кротик в городе» как сатира на общество Чехословакии времен нормализации

«Ухо» (1970) Карела Кахины. Фильм 1970 года сразу же лег на полку и впервые был показан в 1990-м, уже после Бархатной революции. Тем не менее Зденек Милер с большой вероятностью знал про этот фильм, слава полочных фильмов распространялась в творческой среде молниеносно.

Однако в роскошной, но безвоздушной квартире зверята не задерживаются. Насладившись благами цивилизации, в том числе приняв пенную ванну (кстати, качественные шампуни в начале 1980-х были в огромном дефиците), они устремляются на улицу, преодолевая броский, но скудный в своем смысловом ядре мир четырех стен. Коммунистический рай в отдельно взятой квартире быстро наскучивает, да и ягоды с грибами здесь все равно ненастоящие — не наешься.

В дальнейшем шалости героев приводят к тому, что фальшивый лес оглушительно лопаются. Имитация благополучия не может выдержать напора подлинного благополучия, настоящего на искренности и естественности. Симулякр не выдерживает контакта с живой стихией, с детской страстью исследовать и постигать реальность вокруг. Доктор психологических наук А.Н. Поддьяков как-то отметил, что мультфильмы о Кротике демонстрируют точную модель исследовательского поведения: «Посмотрите мультфильмы „Крот и автомобиль“, „Крот и леденец“ замечательного чешского аниматора Зденека Милера, сделанные в 1960-х гг. Там обыгрываются ситуации вышеописанного типа: кротик (но это же маленький человечек, ребенок) экспериментирует в салоне автомобиля, куда он первый раз попал, с кнопками, переключателями и пр., — удивляясь, радуясь, пугаясь. (Кстати, гениальный Милер ни момент радости, ни момент испуга при обследовании нового не пропустил.) Я не думаю, что Милер читал научно-психологические статьи о любознательности (хотя, конечно, и такое возможно). Дело скорее в том, что начинался общий поворот культуры к ценности исследовательского поведения, и Милер этот поворот ощутил, заметил и вложил в него своим творчеством» [6, с. 78]⁽⁷⁾.

(7) Мультфильм о Кротике упоминается и в другой статье этого исследователя: см. [7].



Ил. 4. Телефон в квартире. Намек на прослушку тех лет. Вероятно, оммаж фильму «Ухо». «Кротик в городе», 1982, художник и режиссер Зденек Милер

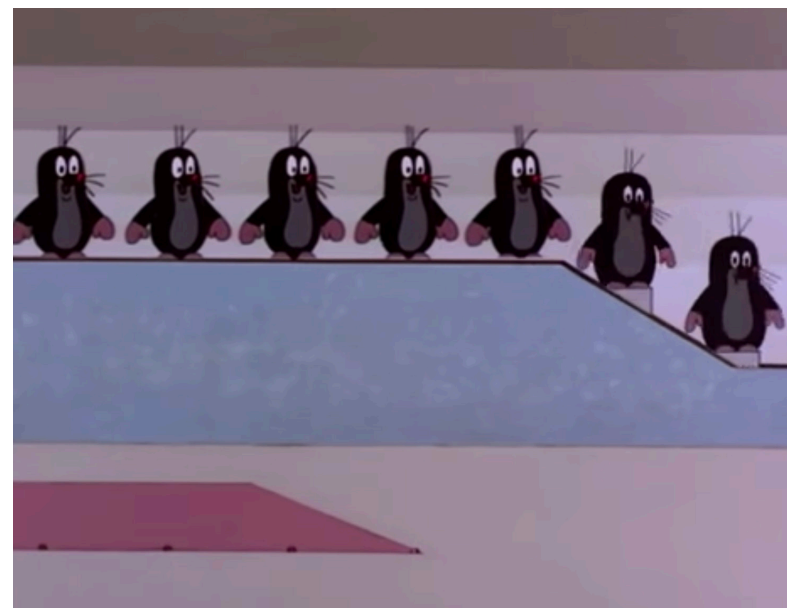


Ил. 5. Фальшивый мир лопается, не выдержав контакта с естественностью и живой стихией. «Кротик в городе», 1982, художник и режиссер Зденек Милер

Экспансия камерности. Мультфильм Зденека Милера «Кротик в городе» как сатира на общество Чехословакии времен нормализации



Ил. 6. Спасение цветка. «Кротик в городе», 1982, художник и режиссер Зденек Милер



Ил. 7. Конвейер кротов. «Кротик в городе», 1982, художник и режиссер Зденек Милер

Есть в мультфильме отсутствующая в книге сцена, которую можно назвать если не страшной, то тревожной. Посещение завода игрушек, вероятно, объекта секретного, куда войти можно только по волшебной бумажке. Ударник игрушечного труда с нарочитым энтузиазмом демонстрирует процесс создания игрушек. И в определенный момент ставит на конвейер производство кротов. Происходит объективация, опредмечивание Кротика. Бег конвейера — сумеречная рифма сцены с эскалатором. Но если в метро происходит раскрытие личности героев через игру, то здесь — ее уничтожение. Смысл сцены очевиден и прозрачен: индивидуальность отменена, идентичность повержена, верх берет примитивная штамповка. Чтобы сберечь индивидуальность, надо сбежать. Что и произойдет в финале.

Даже в каменных чашах города звери не утрачивают милосердие и ведут себя, если угодно, человечнее многих людей. Они стремятся спасти каждый цветок в городе, сражаются за каждый участок живого мира. Можем вспомнить трогательную сцену, как они находят цветочек на дороге, вымощенной каменной плиткой.

Спасительно и то, что они не утратили дар юмора в обществе патологически серьезных лиц. Кульминационный гэг мультфильма — момент, когда друзья запихивают в выхлопные трубы автомобилей сосиски, приводя мир к веселому коллапсу и ненадолго улучшая экологическую ситуацию. «Вот здорово, еще ни одна машина не уехала! — радовался Ежик. — Хоть разок вздохнем спокойно!» [5]

Такова беззлобная и трогательная месть терцета городской вселенной. Так заканчивается вторжение мира частного, соразмерного индивиду в мир большой, экспансия камерности, призванная напомнить о вечных ценностях милосердия и доброты. Во что бы то ни стало, при любых обстоятельствах надо сохранить себя в столкновении с пугающей и безразмерной реальностью, отвоевать частное и камерное у гигантского. Похвала внешнему аутсайдерству, маскирующему внутреннюю победу. Извечная чешская тема, мотив Швейка из знаменитого романа или непутевого Отика из фильма Менцеля «Деревенька моя центральная».

Финал мультфильма ошпаривает лиризмом самой высокой пробы. Сатира под конец нивелируется. Трио покидает задымленный (в те годы имели место серьезные экологические проблемы) смогом город под меланхоличную музыку Вадима Петрова. Эмигрируют? Они

Экспансия камерности. Мультфильм Зденека Милера «Кротик в городе» как сатира на общество Чехословакии времен нормализации



Ил. 8. Лебеди уносят Кротика и друзей в лесной рай. «Кротик в городе», 1982, художник и режиссер Зденек Милер

устремляются в свой рай, где чудесные луга, леса, ягоды и не нужны никакие бумажки. Перед этим они забираются на крышу (легко считаваемая метафора восхождения, прочерчивания вертикали с Небом), куда их долго не пускает строптивая уборщица. В путешествии наших знакомых сопровождают лебеди, которым они тоже по привычке предъявляют документ. Но лебедям (птицам хоть и важным) никакие документы не нужны, они готовы дружить просто так. Кротик выбрасывает бумажку, и та красиво пикирует вниз — с диктатурой бюрократии покончено. Хотя бы в душах героев. Лебеди, добрые волшебные помощники, уносят героев далеко от городской тоски, в идиллический парадиз.

Заключение

Концовка элегантно раскрывает главный посыл мультфильма: даже в мире, где, на первый взгляд, забетонированы все выходы, этот самый выход найти можно. Этот посыл напоминает фантастическую повесть Александра Житинского «Лестница» [3], в концовке которой протаго-

Экспансия камерности. Мультфильм Зденека Милера «Кротик в городе» как сатира на общество Чехословакии времен нормализации



Илл. 9. Зденек Милер со своим знаменитым персонажем Кротиком

нист выходит на крышу⁽⁸⁾ и тем самым освобождается, преодолевает проклятие страшной, бесконечной лестницы рутины.

Если реальность абсурдна и безвоздушна, можно жить поперек или, еще лучше, поверх нее. И даже немногочисленных единомышленников (много и не надо) можно найти. Надо лишь возжелать воспарить. Сильно захотеть. По-настоящему захотеть. Как в детстве.

Чешское искусство всегда тяготело к ироническому способу постижения действительности, а при нормализации юмор (иногда простой, иногда сложносочиненный) стал для многих художников полноценной формой сопротивления абсурду. Помимо Милера и упоминавшегося Менцеля на ироническом фронте бились разные творцы. Спектакли Театра Яры Цимрмана, комедии Ладислава Смо-

ляка, культовый сериал 1970-х «Дачники», литературное творчество и актерские работы Зденека Сверака — все эти (и многие другие) явления смешили и просвещали публику, помогали с помощью юмора думать свободно. Но голая сатира никогда бы не дала таких впечатляющих результатов, а исчерпала бы себя вместе с режимом. Чехия — давно демократическая и развитая страна, но тот же «Кротик в городе» переиздается, а мультфильм смотрят уже дети, рожденные в XXI веке. Цитатами из Цимрмана и фильмов этой эпохи обмениваются совсем молодые люди. За сатирическим прищуром «Кротика в городе» (и, конечно, других произведений той поры) скрывалась настоящая печаль, но и одновременно радость жизни, высокая благодарность бытию. Чешское искусство тех лет преподавало важный урок: даже в самые ужасные моменты истории можно не озлобиться, не измельчать душой и в конечном итоге спастись.

(8) «Оторвавшись от чердачного окна, он шагнул к железному лому и вырвал его из снега. Город лежал перед ним, показывая свои красоты: выпирал в дымке позлащенный купол Исаакия, тянулись к небу острые шпили, вдалеке был виден клочок набережной с седыми от инея фасадами домов», — финал повести «Лестница» (написана в начале 1970-х, издана в 1980 году).

Список литературы:

- 1 Айзпурут К. Большое чешское кино о маленьком человеке. Умер Иржи Менцель // Czech Radio. 07.09.2020. URL: <https://ruski.radio.cz/bolshoe-cheshskoe-kino-o-malenkom-cheloveke-umer-irzhi-mencel-8691356> (дата обращения 02.10.2022).
- 2 Воротынцев П.И. Чешский смех: эссе. СПб.: Геликон Плюс, 2018. 208 с.
- 3 Житинский А.Н. Лестница. Плывун. СПб.: Геликон Плюс, 2012. 480 с.
- 4 Менцель И. Ну не знаю. М.: Киноведческие записки, 2016. 192 с.
- 5 Милер З., Новотный Й.А. Крот в городе // Litmir.me. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=108856&p=3> (дата обращения 02.10.2022).
- 6 Поддяков А.Б. Практики тестирования чужого ума: от регламентирования к свободе // Образовательная политика. 2016. № 2. С. 71–94.
- 7 Поддяков А.Б. Интерактивные исследовательские объекты: от лабораторных экспериментов к массовым практикам XXI века // Researcher. 2019. № 3. С. 8–29.
- 8 Тючкалова А. Как ирония спасает от социализма // Batenka.ru. 14 июня 2019. URL: <https://batenka.ru/aesthetics/cinema/skrivanci-na-niti/> (дата обращения 02.10.2022).
- 9 Miler Z., Novotny J.A. *Krtek ve městě*. Praha: Albatros, 1987.
- 10 Pytlík R. *Fenomenologie humoru*. Praha: Emporius, 2000. 121 s.

Экспансия камерности. Мультфильм Зденека Милера «Кротик в городе» как сатира на общество Чехословакии времен нормализации

References:

- 1 Aizpurvit K. Bol'shoe cheshskoe kino o malen'kom cheloveke. Umer Irzhi Mentzel [Big Czech Movie About a Little Man. Jiri Menzel Died]. *Czech Radio*. 07.09.2020. Available at: <https://ruski.radio.cz/bolshoe-cheshskoe-kino-o-malenkom-cheloveke-umer-irzhi-mencel-8691356> (accessed 02.10.2022). (In Russian)
- 2 Vorotyntsev P.I. *Cheshskij smeh* [Czech Laughter]. St. Petersburg, Gelikon Plus Publ., 2018. 208 p. (In Russian)
- 3 Zhitinsky A.N. *Lestnitsa. Plyvun* [Staircase. Quicksand]. St. Petersburg, Gelikon Plus Publ., 2012. 480 p. (In Russian)
- 4 Menzel I. *Nu ne znaju* [I Don't Know About That]. Moscow, Kinovedcheskie zapiski, 2016. 192 p. (In Russian).
- 5 Miler Z., Novotny J.A. Krot v gorode [The Little Mole in the City]. *Litmir.me*. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=108856&p=3> (accessed 02.10.2022). (In Russian)
- 6 Poddjakov A.B. Praktiki testirovaniya chuzhogo uma: ot reglamentirovaniya k svobode [Practices of Testing Other People's Minds: From Regulation to Freedom]. *Obrazovatel'naja politika*, 2016, no. 2, p. 71–94. (In Russian)
- 7 Poddjakov A.B. Interaktivnyye issledovatel'skie objekty: ot laboratornykh eksperimentov k massovym praktikam XXI veka [Interactive Research Objects: From Laboratory Experiments to Mass Practices of the 21st Century]. *Researcher*, 2019, no. 3, pp. 8–29. (In Russian)
- 8 Tyuchkalova A. Kak ironija spasaet ot socializma [How Irony Saves From Socialism]. *Batenka.ru*. June 14, 2019. Available at: <https://batenka.ru/aesthetics/cinema/skrivanci-na-niti/> (accessed 02.10.2022). (In Russian)
- 9 Miler Z., Novotny J.A. *Krtek ve městě*. Praha, Albatros, 1987.
- 10 Pytlík R. *Fenomenologie humoru*. Praha, Emporius, 2000. 121 p.

УДК 7; 701; 008

ББК 71; 878; 85

Журкова Дарья Александровна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-0752-9786
ResearcherID: ABG-3983-2020
jdacha@mail.ru

Ключевые слова: советская кинокомедия, киномузыка, песня в кино, Леонид Гайдай, «мещанская» музыка, «Я встретил вас», «Шумел камыш», «Если б я был султан», «Песенка о медведях»

Журкова Дарья Александровна

Роль песни в фильмах Леонида Гайдая



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-104-133

Для цит.: Журкова Д.А. Роль песни в фильмах Леонида Гайдая // Художественная культура. 2023. № 1. С. 104–133.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-104-133>.

For cit.: Zhurkova D.A. The Role of Song in Leonid Gaidai's Films. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 104–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-104-133>. (In Russian)

Zhurkova Daria A.

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0752-9786
ResearcherID: ABG-3983-2020
jdacha@mail.ru

Keywords: Soviet comedy, film music, songs in films, Leonid Gaidai, “bourgeois” music, “We’ve Met Again”, “The Reed Was Rustling”, “A Mighty Sultan’s Song”, “The Polar Bear Song”

Zhurkova Daria A.

The Role of Song in Leonid Gaidai’s Films

Аннотация. Статья посвящена режиссерской работе Леонида Гайдая с саундтреком. Акцент делается на разборе как оригинальных, так и заимствованных (цитируемых) песен во всей фильмографии режиссера. В первой части статьи анализируются принципы работы Гайдая с различными музыкальными жанрами. Очерчивается палитра задействованных режиссером музыкальных жанров и стилей. Прослеживается, как изменяется их смысл (репутация), преломляясь через призму комедийного жанра. Оговариваются различные способы интерпретации режиссером жанров старинного, сентиментального, цыганского романса, народных и блатных песен. Во второй части статьи выявляется роль песни в драматургии гайдаевских кинокомедий. Автор демонстрирует, что с помощью песен Гайдай выстраивает взаимосвязанный музыкальный универсум как внутри одного фильма, так и между разными фильмами. Анализируется противопоставление визуально-сюжетного ряда фильма и музыки, с помощью которой озвучивается эпизод. Подробно рассматривается осуществленный Гайдаем слом стереотипов в отношении того, какие герои песни каких жанров могут исполнять в рамках комедийного фильма.

Abstract. The article is devoted to Leonid Gaidai's work with soundtrack. The emphasis is made on the analysis of both original and borrowed songs in the entire filmography of the director. In the first part of the article, the author analyses the principles of Gaidai's work with various musical genres and outlines the range of musical genres and styles used by the director. The article investigates how their meaning (reputation) changes, refracted through the prism of the comedy genre, and discusses various ways in which the director interprets the genres of an old-time sentimental gypsy romance, folk and criminal underworld songs. The second part of the article reveals the role of songs in the dramaturgy of Gaidai's comedies. The author demonstrates that with the help of songs, Gaidai creates an interconnected musical universe both within one film and between films. The study presents the analysis of the contrast between the visual-narrative side of an episode and its soundtrack and provides a detailed examination of how Gaidai challenged stereotypes as to what characters can perform what genre songs in a comedy film.

Введение

Оглядываясь на фильмографию Леонида Гайдая, нельзя не признать, что музыка в его картинах играет важнейшую роль, в том числе при создании комических эффектов. Львиную долю в саундтреке гайдаевских кинокомедий занимает популярная музыка, с которой он работает на самых разных уровнях. О важности популярной музыки в фильмах Гайдая говорит целый ряд фактов.

Во-первых, в фильмах Гайдая встречается множество персонажей, равнодушных к музыке и даже музыкально одаренных. В характере некоторых из них музыкально-артистические наклонности перевешивают здравый смысл и/или берут верх над «профессиональными» обязанностями. Так, при подготовке похищения Трус (Георгий Вичин) увлеченно подпевает Нине (Наталья Варлей) из засады, ставя под угрозу весь коварный план, а в другом эпизоде уже вся троица устраивает полноценное развлекательное шоу для заложницы («Если б я был султан»), которое чуть не оборачивается ее побегом («Кавказская пленница», 1966).

К героям, которые обладают ярко выраженным музыкально-артистическим талантом, можно отнести Семена Семеныча Горбункова (Юрий Никулин) и Гешу Козодоева (Андрей Миронов) («Бриллиантовая рука», 1968); Зиночку (Наталья Селезнёва) и Жоржа Милославского (Леонид Куравлев) («Иван Васильевич меняет профессию», 1973). Наконец, агент ЦРУ Мэри Стар (Келли Мак-Грилл) для прикрытия работает в ресторане эстрадной певицей под псевдонимом Маша Звездная («На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон Бич опять идет дождь», 1992). Таким образом, наряду с жуликами и мошенниками, поющие герои являются излюбленными типажам Гайдая, нередко совмещающая эти амплуа.

Во-вторых, буквально в каждом фильме Гайдая есть как минимум один внутрикадровый музыкальный номер, который дополняют несколько других (закадровых или внутрикадровых) песен. По классификации Джона Мюллера большинство музыкальных номеров в гайдаевских кинокомедиях относятся к тем, «которые обогащают сюжет фильма, но не развивают его» [13, р. 29]. При таком подходе музыкальные номера «могут использоваться для обозначения ситуации или атмосферы, или для раскрытия характера. Таким образом, они

пытаются внести свой вклад в сюжет, углубляя наши знания о ситуации или персонаже, хотя на самом деле они могут ничего не менять. В принципе, эти номера могут быть изъяты из сюжета без потери логики (потому что они подчеркивают или усиливают то, что уже было обозначено в диалоге), но зрители будут меньше сопереживать ситуации или персонажу» [13, р. 29].

Безусловно, отнюдь не все музыкальные номера в фильмографии Гайдая относятся к вышеописанному типу — встречаются такие, которые продвигают, развивают непосредственный сюжет. Сейчас же важно отметить, что творческий тандем Леонида Гайдая и Александра Зацепина сознательно делал ставку на песни как средство «рекламы» фильма⁽¹⁾. Схожим принципом руководствовался другой, не менее успешный тандем Григория Александрова и Исаака Дунаевского. Однако принципиальное отличие заключается в том, что Александров и Дунаевский, наряду с другими режиссерами своего поколения, старались «преднамеренно и целенаправленно вводить его [песенный жанр] в игровую фабулу фильма для обобщенного выражения генеральной темы-идеи кинопроизведения» [5, с. 54]. А Гайдай и Зацепин превращают музыкальный номер в «чистое развлечение», старательно избегая транслировать с помощью песен какое-либо идеологическое содержание. Точнее, очень часто с помощью песен они транслируют антиидеологические смыслы.

В-третьих, на более глубинном уровне Гайдай демонстрирует удивительную «всеядность» комедийного жанра с точки зрения музыкального оформления. Режиссер не только виртуозно работает с оригинальным саундтреком, но и привлекает в свои фильмы максимально широкий диапазон музыкальных жанров с помощью цитат и отсылок. С одной стороны, оригинальные песни активно заимствуют (стилизуются под) музыкальные жанры разных эпох, с другой стороны, сама кинематографическая ткань наполняется множеством песенных цитат, относящихся

(1) В этом отношении показательна история сочинения Зацепиным «Песенки о медведях» к фильму «Кавказская пленница», которую композитор регулярно вспоминает в своих интервью. Согласно воспоминаниям Зацепина, Гайдай отказывался принимать «Песенку о медведях», считая ее мелодию незапоминающейся, а сюжет — никак не соотносящимся с сюжетом фильма. Споры продолжались до тех пор, пока Никулин, Вичин и Моргунов не стали распевать припев песни, запомнив его с первого раза [6, с. 218–225].

к самым разным стилям и историческим периодам — от шедевров классической музыки до блатной песни и цыганского романса.

Данное исследование фокусируется вокруг песен, которые звучат в фильмах Гайдая. *Объектом исследования* являются как оригинальные, так и заимствованные (цитируемые) песни во всей фильмографии режиссера. *Предмет исследования* заключается в определении роли популярной музыки в драматургии комедийного фильма. Задачи исследования обуславливают логику его развертывания и состоят в следующем.

Во-первых, будут проанализированы принципы работы Гайдая с различными музыкальными жанрами. Для этого необходимо определить палитру задействованных режиссером музыкальных жанров и стилей, а также проследить, как изменяется их смысл (репутация), преломляясь через призму комедийного жанра.

Во-вторых, будет прослежена роль песни в драматургии фильма. Здесь придется выйти на целый кластер тем, среди них: 1) выстраивание взаимосвязанного музыкального универсума как внутри одного фильма, так и между разными фильмами одного режиссера; 2) противопоставление визуально-сюжетного ряда фильма и музыки, с помощью которой озвучивается эпизод; 3) слом стереотипов в отношении того, какие герои песни каких жанров могут исполнять в рамках комедийного фильма.

Музыкальная «всеядность» и переосмысление цитат

Гайдай создавал комические эффекты не только с помощью эксцентрических трюков, по части которых он является общепризнанным и непревзойденным мастером в советском кинематографе⁽²⁾, но и с помощью музыкальных цитат и стилизаций. В данном разделе будет рассмотрен спектр музыкальных жанров, которые Гайдай привлекал в свои картины на правах заимствованного (цитатного) саундтрека.

Очень условно музыку, звучащую в фильмах Гайдая, можно разделить на три смысловых категории: 1) музыка, связанная с религиозной

(2) Большой разбор эксцентрических приемов (слэпстика) в фильмах Гайдая представлен в статье А. Прохорова [14].

тематикой, 2) классическая музыка и 3) популярная музыка различных эпох. Причем очень важно, что все три категории прослеживаются как в заимствованном (цитатном), так и в оригинальном саундтреке. Более того, эти категории нередко присутствуют в фильмах, сделанных Гайдаем в сотрудничестве не только с Александром Зацепиным, но и с другими композиторами — А. Бабаджаняном⁽³⁾, Н. Богословским⁽⁴⁾, Г. Фиртичем⁽⁵⁾, М. Дунаевским⁽⁶⁾. Это свидетельствует о том, что саундтрек гайдаевских фильмов во многом определяется режиссерской волей, является неотделимой частью его собственного авторского мышления.

При словосочетании «песни из кинофильмов Леонида Гайдая» в памяти зрителей в первую очередь возникают знаменитые музыкальные номера, которые исполняют внутрикадрово герои его комедий. Но на самом деле, это только верхушка айсберга. Практически в каждой гайдаевской картине есть отдельный пласт песен, которые остаются как бы вне зрительского внимания, но расставляют определенные смысловые акценты и создают комические эффекты. Мотивы из знаковых песен часто вплетаются в инструментальный закадровый саундтрек, сами песни нередко напеваются героями как бы мимоходом или появляются в качестве внутрикадрового фона разворачивающегося действия. Важно, что среди этих песен очень многие принадлежат к жанрам, которые были как минимум не поощряемы, а как максимум — запрещены на официальной советской эстраде. Подавляющая часть этих песен принадлежала к жанрам так называемой «мещанской» музыки — старинные, цыганские и жестокие романсы, полублатные песни. Причем из цитатного (заимствованного) саундтрека эти жанры «перетекали» в оригинальный (авторский) саундтрек. Гайдай и работавшие с ним композиторы постоянно пользовались законом, согласно которому комедийная фабула оправдывает звучание «нелегальных», идеологически «вредных» музыкальных жанров в кино.

Популярную музыку прошлого, которая звучит в фильмах Гайдая, можно систематизировать по принципу легитимности жанров, который

(3) А. Бабаджанян работал с Гайдаем над фильмом «Жених с того света» (1958).

(4) Н. Богословский написал музыку к фильмам «Пес Барбос и необычный кросс» (1961), «Самогонщики» (1961).

(5) Г. Фиртич был композитором фильма «Деловые люди» (1962).

(6) М. Дунаевский работал с Гайдаем на картине «Опасно для жизни!» (1985), когда А. Зацепин находился в эмиграции во Франции.

во многом определяет и характер работы с цитатным материалом. Можно выделить две стратегии. Первая связана с ироничным переосмыслением хорошо известных старинных романсов и народных песен. Вторая стратегия работает на легитимизацию музыкальных жанров, не поощряемых с точки зрения идеологии, среди них — сентиментальный и цыганский романс, блатная песня, а также танго.

К старинным романсам можно отнести романс «Я встретил вас»⁽⁷⁾, который появляется сразу в двух фильмах Гайдая. В «Бриллиантовой руке» он звучит сначала в инструментальной эстрадной аранжировке в эпизоде показа мод, иллюстрируя в качестве внутрикадровой фоновой музыки судьбоносную встречу Лелика (Анатолий Папанов) с Анной Сергеевной (Светлана Светличная).

Потом этот же романс Лелик распевает на два голоса с Семеном Семеновичем, когда везет его на мнимое «снятие гипса». Во-первых, старинный, но всем хорошо известный романс становится неким общим культурным кодом между прожженным мошенником (явно сидевшим в тюрьме⁽⁸⁾) и добропорядочным советским обывателем. Во-вторых, романс оказывается вновь символичным в контексте конкретного эпизода. И в романсе, и в фильме встреча судьбоносная, но в романсе она откликается нахлынувшими душевными переживаниями, а в фильме подразумевает реальную физическую угрозу. В-третьих, романс используется как «шумовая завеса», когда Лелик продолжает как бы самозабвенно распевать романс, увиливая от распросов Семена Семеновича, почему его не смогли встретить знакомые ему сотрудники милиции.

«Я встретил вас» вновь появляется в новелле «Свадебное происшествие» фильма «Не может быть!» (1975). Папаша (Георгий Вицин), жених (Леонид Куравлев) и друг жениха (Савелий Крамаров) в первые минуты встречи мычат заглавную строчку романса, переминаясь с ноги на ногу, не зная, как себя повести и что сказать, заполняют неловкую паузу опять же общим, всем хорошо известным мотивом. Но сюжет романса

(7) Композитор — Л.И. Малашкин, стихи Ф.И. Тютчева. Впервые ноты романса были изданы в 1881 году.

(8) Анатолий Волков дает следующую характеристику персонажу Анатолия Папанова: «Интересно, кто же он, этот великовозрастный Лелик? По роли — матерый рецидивист, правая рука самого „шефа“ и даже, страшно сказать, „вор в законе“... В общем, тертый калач» [2, с. 116].

совершенно не вяжется ни с конкретным моментом, в который его решили спеть герои, ни с характером взаимоотношений между ними. Пение старинного романса вместо ритуального разговора о погоде создает комический эффект, вместе с тем иронически переосмысляя сюжет самого романса.

Таким образом, во всех трех случаях формально романс ни по своему сюжету, ни по интонационно-эмоциональному складу не соответствует подлинному содержанию эпизода фильма. Важна лишь первая половина заглавной строки «Я встретил вас», которая буквально дословно иллюстрирует момент встречи, а дальнейший шлейф значений музыкального произведения становится ироничным перевертышем реальных отношений героев друг с другом. Вся гамма чувств, которые испытывает лирический герой романса, полностью профанируется распеваящими его киногероями. Но вместе с тем старинный романс оказывается универсальным культурным кодом для столь несхожих между собой персонажей. То есть параллельно с созданием комического эффекта романс демонстрирует свою непроходящую символическую витальность.

Еще одним жанром, который Гадаи иронично переосмысляет в своих фильмах, является русская народная песня⁽⁹⁾. Так, в начальном эпизоде фильма «Операция „Ы“ и другие приключения Шурика» (1965), когда Трус и Балбес торгуют на рынке, в закадровом инструментальном саундтреке звучит мотив песни «Коробейники»⁽¹⁰⁾ с вкраплением джазовых интонаций. Предпринимательская жилка персонажей фильма тем самым получает звуковую поддержку через музыкальный образ русских торговцев. Однако истинное содержание песни — сюжет соблазна — остается за кадром. Музыкальный мотив используется исключительно как символ определенной профессии, «продолжателями» которой назначаются персонажи гайдаевской троицы.

На более общем уровне обращение к народной песне в музыкальной характеристике троицы имеет еще один символический подтекст —

(9) В данном контексте это понятие очень условно, скорее, здесь следует говорить о песне, которая воспринимается и бытует на правах народной.

(10) Песня является народным переложением начала одноименной поэмы Н. Некрасова (1861). Наиболее популярным вариантом мелодии является обработка Я. Пригожего мотива венгерского чардаша.

это свидетельство фольклорного происхождения и архетипичности образов троицы⁽¹¹⁾. Хотя в отношении общей музыкальной характеристики троицы на протяжении других фильмов говорить о тяготении к жанрам народной музыки неправомерно. Похождения Труса, Балбеса и Бывалого озвучиваются музыкой самых разных жанров — маршем, твистом, жестоким романсом и блатной песней.

Однако Гайдай вновь обращается к ироничному обыгрыванию мотива народной песни при реинкарнации пластики (физиогномики) Труса, Балбеса и Бывалого в одном из эпизодов фильма «На Дерибасовской хорошая погода...»⁽¹²⁾. В сцене очередной неудачной попытки похищения американской русской мафией агента КГБ Федора Соколова (Дмитрий Харатьян) Гайдай практически дословно переснимает сцену обратной «погони» (убегания от угрозы) из своей легендарной короткометражки «Пес Барбос и необычный кросс» (1961). Троица американизировавшихся мафиозо из советских республик улепечивается от катящегося с горы бульжника, демонстрируя фирменные гайдаевские трюки⁽¹³⁾. Озвучивается этот экшен-эпизод темой песни «Эй, ухнем» в инструментальной аранжировке со свистками, преимущественно электронными, «приплюснутыми» тембрами и ползучими хроматическими гармониями.

Антигеройский эпизод, по сути — полный провал плана, сопровождается героической музыкой, но в очень измененном, искаженном виде. Изначальная тема бурлацкой песни утрачивает какой-либо пафос как в звуковом, так и в визуальном отношении. Она становится пародией, сатирой на физическую мощь, так как киногерои проявляют свою и физическую, и моральную слабость, демонстрируют откровенное

малодушие. Песня многократно усиливает комический эффект эпизода за счет возникающего подтекста, т.е. собственного смысла, отчаянно не совпадающего со смыслом разворачивающегося действия.

Схожий комический эффект за счет несовпадения содержания песни с моментом ее звучания в фильме происходит в отношении таких народных песен, как «Летят утки» («Бриллиантовая рука») и «То не сильная туча затучилась» («Иван Васильевич меняет профессию»).

Итак, старинные романсы и народные песни, при всей своей содержательной несхожести, обнаруживают схожий алгоритм встраивания в нарративную структуру гайдаевских кинокомедий. Они используются как цитаты-мемы. Их содержание, во-первых, подразумевается априори известным широкому кругу зрителей, а во-вторых, зачастую лишь внешне совпадает с содержанием конкретного эпизода, в котором эти песни цитируются и звучат. Из песни снимается поверхностный слой значения слов, формально совпадающий с ситуацией эпизода, но на самом деле полностью противоположный по содержанию, в том числе по психоэмоциональной тональности. Комический эффект строится на деконструкции, которую моментально проводит зритель и в результате которой выясняется, что текст (песня) оказывается абсолютно не адекватен контексту (кинематографическому нарративу).

Концептуально совсем иначе Гайдай подходит к цитированию в своих фильмах песен, принадлежащих к официально не поощряемым музыкальным жанрам, а именно к сентиментальному и цыганскому романсу, блатной песне и танго. Эти песни не только и не столько иронически переосмысливаются, сколько получают «прописку» в массовом виде искусства (кино), т.е. легитимизируются, становятся допустимыми в определенных сюжетных обстоятельствах. Их звучание оказывается возможным прежде всего потому, что они выбираются в качестве важной черты в характеристике героев, преимущественно отрицательных.

Одним из самых ярких примеров подобного рода является блатная песня «*Постой, паровоз*», звучащая в фильме «Операция „Ы“...». Смелость Гайдая при выборе музыкального материала заключалась не столько в жанровом происхождении выбранной песни (преступная натура героев это допускала и даже подразумевала), сколько в характере исполняемой ими музыки.

Откровенно жалостливая, наполненная безысходностью песня полностью переворачивает привычное восприятие характеров Бал-

(11) Подробно проанализировав художественную ткань первой короткометражки с участием троицы, Екатерина Сальникова обнаруживает в ней «скрытые смысловые пласты, связанные с мифом, фольклором, архаическим сознанием» [9, с. 302].

(12) Здесь и далее длинные названия повторно упоминающихся фильмов даются в сокращении.

(13) На синонимичность этого эпизода ранним короткометражкам Гайдая обращает внимание и Наталья Сирильва, ностальгируя по былому «почерку мастера»: «в настоящий и неживой мир перестроечного кино вдруг проникает знакомая фольклорная стихия жизнерадостного идиотизма, обнаруживается тот почти вытесненный из сегодняшнего культурного обихода, но вечно живой и вечно необходимый слой низовой народной культуры, который и сегодня оказывается отдушиной, спасением от все той же, только вверх ногами перевернутой идеологии» [11, с. 70].

беса и Труса. Звучащее в песне обращение к матери, с одной стороны, является характерным признаком жанра блатной песни, а с другой — привносит в их образ теплоту и чувственность. Как пронзительно замечает Иван Фролов, благодаря этому музыкальному номеру, «нам первый и, пожалуй, единственный раз удалось заглянуть в души персонажей троицы, которые раскрылись нам глубже и неожиданно — с человеческой стороны. Оказалось, что типы тройки не некое подобие полудошевленных манекенов... а люди, которым не чужды чистые душевные движения. Репетицию своих преступных действий они проводят вроде бы нехотя, через силу, под давлением каких-то роковых обстоятельств, которые против воли толкают их на нечистые дела. И в то же время они пытаются заглушить в себе эту нахлынувшую на них хандру и тревожные предостережения» [12, с. 61].

Не только характер музыки, но и слова песни обнаруживают удивительную синонимичность умонастроению поющих персонажей и сюжету всего эпизода. Трус, допевая второй куплет, обращается к Бывалому: «Пока еще не поздно нам сделать остановку», — и, добавляя от себя неуверенное, подобострастное «А?», отчаянно заканчивает: «Кондуктор, нажми на тормоза!» Песня становится прямым обращением Труса к Бывалому, криком его души в надежде на спасение. Бывалый прерывает игру, забирает гитару и вешает ее на стену рядом с боксерскими перчатками с суровой репликой: «Хватит гулять». Формально муза проигрывает силе и долгу, но безоговорочно выигрывает зрительские симпатии.

Таким образом, посредством этого музыкального номера Гайдай, по сути, совершает двойной демарш против установок официальной идеологии. Во-первых, уголовная лирика перестает быть фигурой умолчания, она, пусть в определенном контексте и отрицательными персонажами, но транслируется на самые широкие массы советских кинозрителей. Во-вторых, что даже более важно, с помощью блатной песни раскрываются искренние душевные порывы героев. Тем самым нелегитимный жанр наращивает не только дополнительный объем в образе персонажей, но и свою собственную репутацию как актуальной и действенной художественной формы.

Наряду с блатной песней не менее порицаемыми с точки зрения идеологии были жанры так называемой «мещанской» музыки — сентиментальные, цыганские и жестокие романсы. К подобной музыке

с сомнительной репутацией и мелодраматическим сюжетом относится романс «Шумел камыш», нередко определяемый как народная застольная песня и прочно ассоциирующийся с состоянием алкогольного опьянения. Гайдай обращается к этому романсу в двух своих фильмах: «Пес Барбос...» и «12 стульев».

«Шумел камыш» появляется в фильме «Пес Барбос...» на правах второй, лирической темы, оттеняющей бойкий, хулиганский марш троицы. Интонации романса впервые звучат в эпизоде, где Трус, Балбес и Бывалый распивают водку, т.е. репутация музыки оказывается полностью синонимична действию, разворачивающемуся в кадре. Композитор ленты Никита Богословский прибегает к очень изобретательной аранжировке, «прогоняя» тему в ритме вальса с мотивными соло различных духовых и струнных инструментов. Причем музыка как бы пьянеет вместе с героями: появляются заметные искажения в мелодической линии, ритмическая основа становится все более вольной. Тем самым музыка не только передает состояние героев, но и создает яркий комический эффект.

Второй раз тема романса проводится в финале короткометражки, после оглушительного взрыва. Она звучит в виде вокализа в высокой тесситуре в исполнении женского хора с аккомпанирующей арфой. Благодаря такой аранжировке тема романса воспринимается как эмоционально драматичное, полурелигиозное оплакивание незадачливых браконьеров⁽¹⁴⁾. Кабацкая песня трансформируется в сакральную музыку. Этот прием, безусловно, наполнен иронией и создает очередной комический эффект, но в то же время он переворачивает и возвышает привычную символику самого романса.

Жанр сентиментального романса Гайдай использует в характеристике еще одного отрицательного персонажа — взяточника Горбушкина (Михаил Пуговкин) из новеллы «Преступление и наказание» в фильме «Не может быть!»⁽¹⁵⁾. Главный герой постоянно, то к месту, то не к месту, напевает романс Марии Пуаре «Я ехала домой». Также интонации романса активно вплетаются в закадровый инструментальный саундтрек новеллы.

(14) О семантике путешествия этих героев в загробное пространство см. [9, с. 288–289].

(15) Подробный анализ этой новеллы в соотношении с литературным первоисточником дан в статье Людмилы Сараскиной [10].

Экзальтированный романс о душевных метаниях выбирается, прежде всего, как музыкальный символ нэпманского времени, в котором разворачивается действие фильма. На протяжении всей ленты высмеивается и пародируется псевдодекадентский характер эпохи, в которой, подразумевается, культивировались надуманные переживания и изломанные чувства. Только герои новеллы на самом деле никаких утонченных чувств не испытывают.

С одной стороны, герой Пуговкина напевает трагический романс, совершенно не задумываясь об его истинном смысле, как бы бессознательно пережевывая музыкальную поп-жвачку своего времени. Неслучайно он постоянно перевирает и проглатывает слова романса. Им владеют совершенно другие чувства — наживы и страха. С другой стороны, изредка характер и сюжет романса начинают пересекаться с ощущениями героя, который вырывается из привычного налаженного быта и отправляется на допрос к следователю («Тревожно мысль моя и путалась, и рвалась»). В какой-то момент герой дословно воплощает заглавную строчку, напевая «я ехала домой», возвращаясь из прокуратуры. Таким образом, несмотря на то что герой фильма выхватывает лишь внешнюю фабулу романса, его истинное содержание как бы прорастает в действительности. От музыки, напеваемой автоматически, не получается отмахнуться, выясняется, что она очень чутко и точно обозначает истинное положение вещей.

При выборе саундтрека к своим фильмам Гайдай дважды прибегает к жанру цыганского романса. В «Иване Васильевиче...» звучит магнитофонная запись «Поговори хоть ты со мной, гитара семиструнная» в исполнении Владимира Высоцкого. То есть режиссер нарушает сразу два негласных табу: не только на музыкальный жанр, но и на персону исполнителя. Еще один цыганский романс — «Очи черные» — звучит в позднем фильме Гайдая «Частный детектив...». Однако изменившийся социополитический контекст автоматически легитимизирует ранее нелегитимные жанры, звучание которых перестает символизировать авторскую смелость и художественную многозначность.

Суммируя все эти примеры работы Гайдая с официально непоощряемыми, «полулегальными» музыкальными жанрами, следует отметить, что они привлекаются режиссером, во-первых, для характеристики отрицательных персонажей, которым они позволительны в силу их амплуа и принадлежности к определенной социальной страте. Во-вторых,

жанры «мещанской» музыки допустимы в характеристике прошлой, не до конца социалистической эпохи, с ее рудиментами буржуазного образа жизни (именно в этой эпохе разворачивается действие фильмов «Не может быть!», «12 стульев»).

Однако, несмотря на двойственный статус звучащей музыки, режиссер относится к ней с большим вниманием и пониманием, создавая с ее помощью нетривиальные драматургические эффекты. Причем эти эффекты далеко не всегда однозначно комические в своей сути, т.е. построенные на ироничном несовпадении содержания музыки с сюжетом кинематографического эпизода. «Незаконные» жанры могут многократно увеличивать образный объем как персонажей («Постой, паровоз»), так и эпохи действия («Я ехала домой»). Не менее важно и то, как музыкально варьируется и преобразуется изначальная тема, которая может полностью поменять закрепленный за ней ассоциативный ряд («Шумел камыш»).

Таким образом, с одной стороны, прослеживается определенный конформизм, когда «отрицательные» музыкальные жанры используются для характеристики «отрицательных» персонажей и эпох. Но с другой стороны, в работе с таким идеологически сложным музыкальным материалом очевидна режиссерская смелость, которая проявляется в неоднозначности интерпретации. Вместе с тем жанр кинокомедии очень чувствителен к социокультурному контексту эпохи, кардинальное изменение которого может превратить, казалось бы, оригинальную режиссерскую задумку в художественный штамп («Очи черные»).

Песня в драматургии комедийного фильма

Профессиональные находки композиторов, работавших с Гайдаем, во многом инициировались и определялись волей режиссера. Об этом свидетельствует и сам Гайдай, размышляя о важности музыки в структуре комедийного фильма. В частности, он говорит о том, что «для фильма важно не только как звучит сама музыка, но и как она входит в драматургию фильма, как соединяется с изображением. <...> Она не должна „выпячиваться“ из фильма, но и не должна быть пассивным нейтральным фоном» [8, с. 6]. В данном разделе речь пойдет о том, как песня встраивается и работает в драматургии гайдаевских кинокомедий.

Первая закономерность связана с выстраиванием взаимосвязанного музыкального универсума. В кинокомедиях Гайдая различные герои очень часто поют песни друг друга. Иногда эти музыкальные связи выстраиваются не только внутри одного фильма, но и между фильмами. Таким образом, с помощью музыкальных автоцитат создается своеобразная авторская вселенная.

Начну с примеров межфильмовых цитат. В «Бриллиантовой руке» пьяница, которого забирает в подворотне наряд милиции, горланит припев «Песенки о медведях» из «Кавказской пленницы». В фильме «Иван Васильевич меняет профессию» Иван Грозный слушает на магнитофоне запись «Песни про зайцев» из «Бриллиантовой руки». Тем самым авторы, во-первых, фиксируют невероятную, поистине всенародную популярность песен из своих предыдущих картин. Во-вторых, эти песни становятся маркерами не придуманного, а настоящего мира, максимально приближают художественный вымысел к современной реальности. Создается устойчивое ощущение, что герои фильма живут не где-то там, в экранной реальности, а здесь, среди обыкновенных советских людей. Таким образом, художественный прием становится еще одним свидетельством народности, массовости, понятности и даже правдивости гайдаевского кинематографа, несмотря на всю его эксцентричность.

Продолжением этой идеи оказываются примеры, когда различные герои поют песни друг друга в рамках одного фильма. Опять же, предполагается, что все песни, звучащие в фильме, являются естественным звуковым фоном, т.е. существуют в обыденной реальности героев; песни не написаны специально для фильма, а как бы перетекают в самостоятельные («концертные») номера из самой жизни.

Так, в «Бриллиантовой руке» жена Сени Горбункова Надя (Нина Гребешкова) утюжит белье и напевает куплет из «Песни о зайцах». А управдом Варвара Сергеевна (Нонна Мордюкова) напевает куплет из «Помоги мне», когда вешает объявление о товарищеском суде над Горбунковым. В фильме «12 стульев» танго, которое пел для мадам Грицацуевой Остап Бендер, звучит в инструментальной версии на патефоне в комнате у Элочки-людоедки (Наталья Воробьева). В фильме «Иван Васильевич меняет профессию» жена Бунши Ульяна Андреевна (Наталья Крачковская) напевает в полубреду, когда ее забирают в психиатрическую больницу, фрагмент песни «Разговор со счастьем» —

коронный номер Жоржа Милославского (Леонид Куравлев). Наконец, в «Спортлото-82» Степа (Михаил Кокшенов), помощник спекулянта Сан Саньча, напевает припев песни шефа «От века я не отстаю», когда приносит ему украденный у троицы туристов рюкзак.

Помимо вышеописанного эффекта единого музыкального универсума, такое хождение песен между героями указывает на драматургическую диспозицию между ними, другими словами, обозначает кто на чьей стороне находится. С одной стороны, тут встречаются вполне закономерные пары: жена Сени на самом деле искренне любит мужа, что бы ни случилось; помощник спекулянта по-собачьи предан шефу. С другой стороны, есть на первый взгляд странные сочетания, очень выразительные и показательные с драматургической точки зрения.

Например, блюстительница нравов Варвара Сергеевна напевает ту же песню, что включала на магнитофоне соблазнительница Анна Сергеевна. С одной стороны, такое цитирование выдает истинные вкусы героини Нонны Мордюковой, которая осуждает «развратника и прелюбодея» Сеню, но при этом напевает мотив «пошлого» танго. А с другой стороны, авторы фильма расширяют диапазон характера героини, делают образ управдома многограннее и даже гуманнее, намекая с помощью песни, что ничто человеческое ей не чуждо.

Таким образом, напевание героем «чужой» песни выдает его истинные помыслы, служит индикатором его внутренней сущности. Песня оказывается важным маркером в обозначении характера героя, порой работая на более глубинном уровне, нежели его реплики и даже действия внутри сюжета.

Вторая закономерность в отношении работы Гайдая с музыкой напрямую связана с комическим началом и строится на противопоставлении визуально-сюжетного ряда и репутации музыкального жанра, которым озвучивается эпизод. Приведу несколько самых ярких примеров.

В одном из эпизодов «Операции „Ы“...» Шурик остается один на хозяйстве и вынужден при этом нянчиться с ребенком. Все идет вверх дном — герой разрывается между кипящими на плите кастрюлями, проказничающей девочкой и убегающим тестом. Однако этот бедлам озвучивается беззаботной эстрадной обработкой колыбельной, на мотив которой только что вели диалог Шурик и квартирная хозяйка. Как замечает Владимир Красов, «джазовая оркестровая вариация

колыбельной песни [звучит] в быстром темпе, ей подпевают женский хор слогом „баю-бай“, создавая комический эффект» [7, с. 146]. Этот комический эффект во многом основан на том, что интонации песни, предназначенной для засыпания, озвучивают невероятную суету и полный кавардак.

Схожий комический эффект за счет противопоставления музыкального жанра и разворачивающегося на экране действия возникает в комедиях Гайдая на протяжении всей его фильмографии. Так, в одном из эпизодов «Бриллиантовой руки» Сеня под бравурный и помпезный марш по недоразумению чуть не теряет свою дочку, которую увозят на тележке с багажом. В «Спортлото-82» под безмятежный ностальгический вальс в исполнении Иосифа Кобзона прохвост Степа изощренно, зарываясь в песок, подкрадывается к компании туристов, чтобы выкрасть у них выигравший лотерейный билет. Наконец, в фильме «Частный детектив...» в одном из своих видений главный герой представляет свое венчание с возлюбленной в церкви. В финале этой торжественной церемонии вдруг начинает звучать обработка детской польки, под которую сотрудница загса⁽¹⁶⁾ оголтело подпрыгивает и пытается плясать, размахивая кадиллом.

Во всех этих случаях — от невинно ироничных до самых сюрреалистичных — музыка звучит контрапунктом к происходящему действию, при этом усиливая его общую комичность. Музыка ни по своему характеру, ни по жанру как бы не соответствует событиям, разворачивающимся в сюжете. Но такое несовпадение подразумевается продуманным художественным приемом, направленным на усиление комического эффекта. Благодаря этому приему комедийная фактура оказывается гораздо многослойнее и насыщеннее в своих смыслах, при этом не теряет легкости, непосредственности восприятия.

Третья закономерность в отношении музыкальной драматургии в фильмах Гайдая, с одной стороны, напрямую связана с вышеописанной закономерностью противопоставления саундтрека и визуального ряда, а с другой стороны — имеет разветвленную кинематографическую традицию. Эта закономерность заключается

в подаче музыкального номера как мнимого праздника, как ширмы для воплощения коварных планов.

Одним из драматургических лейтмотивов авантюрно-приключенческих и криминальных фильмов являются сцены драк и даже убийств, разворачивающихся на фоне всеобщего праздника. Во всех подобных сценах насилие происходит под музыку, которая предназначалась для торжества, а не для агрессивного выяснения отношений, то есть по своему изначальному характеру совершенно не соответствует действию, разворачивающемуся в кадре.

Гайдай на протяжении своей фильмографии постоянно прибегает к подобному приему, безусловно, подавая его в крайне ироничном ключе. Мнимым праздником с музыкой, который используется для отвлечения внимания и совершения преступления, оказываются: сцена в ресторане «Плакучая ива» с исполнением «Песни про зайцев» («Бриллиантовая рука»); исполнение Остапом Бендером знойного танго для меркантильного соблазнения мадам Грицацуевой («12 стульев»); бунт против царя-самозванца сразу после звучания песни «Разговор со счастьем» («Иван Васильевич меняет профессию»); настраивание мишени и выстрел в агента КГБ присоской во время исполнения Маши Звездной песни «Кто знал» («На Дерибасовской...»). Во всех перечисленных случаях песня используется как маневр для отвлечения внимания (в том числе — зрительского), как момент творческого экстаза, за которым следует крушение всех планов и/или закручивание «детективной» интриги. Важно, что инициаторами музыкального номера далеко не всегда выступают злоумышленники (Остап Бендер), порой его спонтанно, по велению души организуют ничего не подозревающие жертвы (Семен Семеныч, Жорж Милославский).

Одним из первых примеров подобной музыкальной «инсинуации» стал эпизод, в котором Трус, Балбес и Бывалый устраивают представление для плененной Нины с театрализованным исполнением песни «Если б я был султан». На данном эпизоде стоит остановиться подробнее, так как он содержит массу перевернутых и переиначенных смыслов, которые зачастую не осознаются зрителем.

В рамках этого музыкального номера далекие от восточной культуры персонажи пытаются примерить роли многоженцев. Музыка как бы подыгрывает им, многократно вплетая в мелодию припева

(16) На самом деле в роли сотрудницы загса герою Дмитрия Харатьяна мерещится представительница горисполкома, которая выступала решительно против того, чтобы выдать герою разрешение на частную детективную деятельность.

характерный интервал восточной музыки — увеличенную секунду. Причем эта интонация выделяется еще и ритмически с помощью двойной синкопы в рамках одного такта. Но как герои надевают атрибуты национальных восточных костюмов поверх футболок и тельняшек, так и музыка не может скрыть своей эстрадной шлягерности. Насколько интонационно и ритмически прямым кажется припев, столь же лаконичен в музыкальных средствах куплет: без ритмических и интонационных изысков, очень квадратный, опирающийся на секвенции. Такое сопоставление — восточно окрашенного припева и обыкновенного куплета — сразу выдает то, что в восток играют, что речь идет об игровой стилизации. Как замечает Наталья Брагина, стилизация «подразумевает определенную авторскую отстраненность, дистанцию, снимающую непосредственное эмоциональное выражение» [1, с. 182].

В сюжете песни лирический герой мечтает о трех женах, даже перечисляя их по именам («*Зульфия мой халат гладит у доски, / Шьет Гюли, а Фатъма штопает носки*»). А в сюжете фильма мы видим ровно обратную диспозицию — трое мужчин пляшут вокруг одной женщины. Согласно сюжету песни, обихаживать и развлекать лирического героя будут его воображаемые жены, а в фильме как раз Трус, Балбес и Бывалый привлекают все свои таланты, чтобы очаровать и уважить Нину. Таким образом, возникает своеобразный гендерный твист, и бенефициаром разыгрываемой полигамии оказывается героиня-женщина.

Еще одним смысловым перевертышем становится то, что охранники развлекают пленницу, а она использует их упоенность как моментом музицирования, так и ее красотой для реализации собственного коварного плана, предпринимая попытку побега. То есть несмотря на то, что инициаторами музыкального номера выступают преступники, номер как прикрытие в итоге использует положительная героиня, которая одурачивает злодеев в момент их творческого порыва. Таким образом, музыкальный номер наполняется многочисленными перевертышами: сюжетными (эпизод фильма / песни), гендерными (бенефициар полигамии), ролевыми (преступник/жертва).

Следующий блок драматургических закономерностей в работе Гайдая с песенным саундтреком связан с расширением традиционных

представлений о том, кто из героев и какие песни может исполнять в рамках комедийного фильма.

Прежде всего это касается отрицательных персонажей. Закономерность такова, что самые яркие, запоминающиеся, шлягерные песни в фильмах Гайдая поют отрицательные герои. Александр Прохоров указывает на эту закономерность в довольно ультимативном тоне, во многом спрямляя нюансы и нивелируя целый пласт других поющих героев, но он вполне точно определяет смену общей парадигмы. «Начиная с „Самогонщиков“, — пишет Прохоров, — Гайдай разрешал петь только своим героям-мошенникам и алкоголикам, потому что песни были важны, пока они создавали основу для новых визуальных аттракционов. То есть в комедиях Гайдая песня стала абсолютным достоянием карнавальных злодеев и перестала выполнять свою главную функцию в советской комедии в качестве связующего звена между идеологическим логосом и развлекательным образом» [14 с. 465]. То есть, помимо песенного «доминирования» отрицательных персонажей, Прохоров подчеркивает, что идеологическая функция песни в гайдаевской кинокомедии всецело затмевается развлекательной.

Действительно, череда поющих злодеев, негодяев и нечистых на руку героев в фильмах Гайдая поистине неисчерпаема. От песни о самогонном аппарате Труса, Балбеса и Бывалого в «Самогонщиках» через их же (за исключением Бывалого) «Постой, паровоз» («Операция „Ы!“») и «Если б я был султан» («Кавказская пленница») к «Острову невезения» в исполнении афериста Геши («Бриллиантовая рука») и к «Разговору со счастьем» в исполнении другого афериста Жоржа Милославского («Иван Васильевич...»). Поют также великий комбинатор Остап Бендер (единственный поющий персонаж в «12 стульях»), пронырливый хозяин пивной лавки в исполнении Вячеслава Невинного (новелла «Преступление и наказание») и актеришка-ловелас в исполнении Олега Даля (новелла «Забавное приключение») в фильме «Не может быть!». Также единственными поющими героями на протяжении всего действия оказываются Хлестаков Сергея Мигицко («Инкогнито из Петербурга») и пьяница в исполнении Георгия Вицина («Опасно для жизни!»), своя «выходная ария» есть у спекулянта Сан Саныча в фильме «Спортлото-82».

Словом, в кинематографической песнеграфии Гайдая большая часть внутрикадровых музыкальных номеров исполняется формально

отрицательными героями. Другой вопрос, что песни, которые они поют, очень часто реабилитируют их образ. Не то чтобы эти герои из отрицательных становятся положительными — нет. Но в их облике появляются подкупающие черты, в чем можно было убедиться при разборе песни «Постой, паровоз». Именно с помощью исполнения определенных песен эти герои становятся гораздо обаятельнее и многограннее, не скатываются в образ «картонного злодея», а вызывают безусловную зрительскую симпатию.

Следующий слом стереотипа Гайдай предпринимает в отношении любовной лирики в жанре кинокомедии. Речь прежде всего идет о песнях, которые звучат внутрикадрово.

С одной стороны, режиссер нередко подает любовную лирику в ироничном, шаржированном ключе. Например, как это происходит с песнями «Заколдованный круг» («Жених с того света»), «Вулкан страстей» («Бриллиантовая рука») и «Белый пароход» («На Дерибасовской...»). Все эти песни понимаются как символы жеманного, гипертрофированного томления, которые заведомо не имеют ничего общего с настоящими чувствами. Такой подход, опять же, совершенно чужд кинокомедиям сталинского периода, где лирические песни всегда исполнялись положительными персонажами и были квинтэссенцией любовного переживания⁽¹⁷⁾. Но на новом этапе развития комедийного жанра профанация любовных чувств оказывается вполне уместной, вновь выясняется, что в рамках комедии можно смеяться почти над всем, в том числе и над романтическими переживаниями.

С другой стороны, Гайдай вводит любовные песни в свои эксцентрические комедии с полным уважением и тонким пониманием их лирики. Более того, эти песни по своим смыслам выходят далеко за свои функциональные границы как в рамках сюжета, так и в рамках

песни-шлягера. В качестве примера нельзя пройти мимо внутрикадрового звучания «Песенки о медведях» в фильме «Кавказская пленница».

Эта песня является твистом, что по многим параметрам подрывало границы допустимого на советском экране. Однако фрагмент непосредственного экранного танца ничтожно мал в сравнении со временем внутрикадрового звучания музыкального номера. Сделать музыкальный номер как целиком танцевальный Гайдай не решился, видимо, не только по соображениям цензуры, но и согласуясь с драматургическими задачами. Номер встраивается в сюжет по типу мюзикла — песня сжимает, концентрирует время и пространство, так как Шурик и Нина проходят расстояние гораздо большее, чем могли бы в реальном (нарративном) течении времени. За время звучания песни удается показать не только прогулку влюбленных и импровизированный танцевальный номер (номер в номере), но и подготовку похищения Нины знаменитой троицей.

Большую часть исполнения Ниной песни герои просто гуляют бок о бок, зритель видит нерешительную прогулку потенциальных влюбленных. А музыка в звучащей за кадром аранжировке выражает уже разгул чувств, невероятный драйв, который визуально никак не поддерживается и только чуть-чуть проклеивается в коротком фрагменте танца Нины на камне. Визуальная скупость приводит не только к соблюдению цензурных ограничений, но и передает драматургические функции собственно песне, содержание которой далеко не так беззаботно, как может показаться на первый взгляд.

В словах песни явлен то ли мифологический, то ли шуточный сюжет. Дается образ магических медведей, которые трением приводят в движение всю планету. Остро звучит тема времени, которое, с одной стороны, быстротечно и неумолимо («мимо плывут столетия»), но с другой стороны, итогом быстро бегущего времени подразумевается ранняя встреча влюбленных («чтобы влюбленным раньше встретиться пришлось»). С одной стороны, в беге времени заявляет о себе идея прогресса, неотделимого от понятия скорости и устремленности советской культуры в будущее. С другой стороны, в сюжете песни прогресс служит не социальным, а частным целям, так как он ускоряет встречу влюбленных. Причем подразумеваются не конкретные влюбленные, а вообще, в целом, как таковые. То есть на самом деле влюбленные становятся эквивалентом всего общества.

(17) Как показывает в своей работе Татьяна Дашкова, в советских комедиях сталинского периода песня использовалась в качестве «фигуры замещения» для привнесения «эротической составляющей» в любовные сцены: «...часто вместо „объяснения в любви“ герои гуляют, а в качестве фона звучит музыка (финал „Светлого пути“, ночная прогулка в „Весне“) или песня, которая обычно и является самим объяснением (сцена между героями М. Ладыниной и В. Зельдина в фильме „Свинарка и пастух“, происходящая под песню „Друга я никогда не забуду, / Если с ним подружился в Москве!“). Часто герои поют о любви сами, тогда неловкость „любовного дискурса“ снимается за счет условности музыкального жанра („Веселые ребята“, „Богатая невеста“, „Первая перчатка“, „Музыкальная история“, „Кубанские казаки“)» [3, с. 90—91].

Такое уравнивание влюбленных и общества символизирует невероятный социальный оптимизм, становится еще одним признаком оттепельной свободы и искренней веры в светлое будущее. Недаром в последнем куплете столько раз звучит глагол «будут» в связке с яркими природными явлениями — *«Будут сверкать зарницы, будут ручьи звенеть, / Будет туман клубиться, белый, как медведь»*. Тут справедливо обобщение Юрия Дружкина о том, что в такого типа песнях стремление в будущее «как бы опространствливается, приобретая вид стремительного движения сквозь пространство» [4, с. 231]. Таким образом, возникает уникальное сочетание: понимание неумолимости бега времени, статичного, вечного в своем движении, и в то же время прекрасное ощущение себя в этом беге, не потеря самости, а предвкушение проживания ярких мгновений (влюбленность, любованье природой).

Такое разграничение внешнего, объективного, неумолимо движущегося мира и личностного проживания уникальных мгновений отражается и в музыке песни. В куплете дается внешне очень простая мелодия, в которой преобладает движение по звукам трезвучий и нет никаких особых гармонических или ритмических изысков. Куплет практически целиком построен на остиной ритмической фигуре, которая чуть-чуть видоизменяется в конце каждой фразы (вместо двух восьмых на вторую долю дважды возникает четверть). Зато припев ломает ритмическую «квадратность». Он начинается с длинной, как бы парящей в безвоздушном пространстве длительности (целая нота), которая перетекает в межтактовую синкопу. В мелодии, в свою очередь, появляются характерные интервалы (уменьшенные квинты). Таким образом, танцевальная, квадратная ритмическая сетка куплета уравнивается распевностью припева⁽¹⁸⁾. Проводя параллели с сюжетом песни, можно экстраполировать, что куплет с четкой ритмической основой в подвижном темпе — это объективный мир, а парящая мелодия в припеве, как бы уходящая в отрыв от пульсации, — это лично окрашенное проживание объективного времени. Не даром в кульминации этого переживания (в припеве

(18) Обратный принцип — распевный, ритмически свободный куплет и танцевально-закольцованный припев будет явлен в двух шлягерах из других фильмов — в «Песне о зайцах» и в «Разговоре со счастьем».

песни) происходит переход от связных слов к распевным слогам. Это избегание логоцентризма необходимо для передачи высшей точки эмоционального переживания. Отсутствие слов, с одной стороны, подыгрывает танцевальному характеру музыки, в которой слова не так уж важны, а с другой стороны, становится символом ухода «в отрыв», символизирует растворение в чувствовании конкретного мгновения.

Из-за твистовой ритмической основы и сюжетной канвы (романтической прогулки) эта песня во многом воспринимается как шуточная, как яркий, но по сути вставной лирико-танцевальный номер. Однако, как показал анализ, в этой песне просвечивают гораздо большие смыслы, перерастающие границы беззаботного шлягера, в который она рядится. Схожую амбивалентность с еще более напряженным подтекстом демонстрирует другой лирический шлягер — «Звенит январская вьюга», который требует отдельного глубокого анализа.

Нельзя не обозначить, что со временем лирические внутрикадровые музыкальные номера в комедиях Гайдая теряют свою органичность и смысловую многогранность. Они становятся более претенциозными с точки зрения музыки, слов и визуального ряда, но проигрывают в способах встраивания в драматургическую канву. В качестве примера можно привести внутрикадровое звучание песни *«Только любовь»* в фильме «Спортлото-82».

Драматичная, музыкально напряженная песня про судьбоносную любовь, с одной стороны, утяжеляет комедийное повествование. С другой стороны, Гайдай выстраивает мизансцену по типу видового, курортного видеоклипа, который никак не продвигает сюжет с точки зрения драматургии. Откровенно красивая, женственная, сексапильная героиня в купальнике (Светлана Аманова) принимает соблазнительные позы на диком пляже — на фоне гор, моря и машины как символа цивилизации и достатка. Жених героини (Денис Кмит) не обращает на ее красоту никакого внимания, так как всецело занят полировкой машины. Между героями практически нет контакта и взаимодействия, притом что героиня исполняет эмоционально напряженную песню о любви. Песня звучит как бы в никуда и служит не более чем поводом для демонстрации безусловной привлекательности героини и южного пейзажа.

Таким образом, происходит обветшание и вырождение лирического музыкального номера в рамках комедии. Сравнение двух

примеров: «Песенки о медведях» и песни «Только любовь» — показывает, насколько принципиальны для кинокомедии, во-первых, характер музыки, во-вторых, способ подачи музыкального номера. «Песенка о медведях» затрагивает проблему времени и любви в очень шутовой, ироничной манере, «нейтрализуя» глубокое содержание абсурдистским сюжетом и танцевальным ритмом. «Только любовь» сделана как драматичный, музыкально насыщенный шлягер с философским текстом, который оказывается инороден, тяжеловесен в рамках приключенческой комедии. Не менее важно и то, что в «Кавказской пленнице» оба героя погружены в музыкальный номер, Шурик затаив дыхание слушает песню, она звучит не в пустоту. А в «Спортлото-82» песня становится моментом самолюбования из-за клипового, бессюжетного стиля подачи и совершенно безучастного к песне визави героини.

В свой усталости от жанра эксцентрической комедии, в которой предполагается много музыки и песен, Гайдай косвенно признается в интервью 1985 года, ссылаясь на высказывание Михаила Ромма о том, что «Кино — это удел молодых, а комедия тем более». В этом же интервью Гайдай констатирует редкость сценариев в жанре эксцентрической комедии и популярность у драматургов жанра бытового фильма [8, с. 6]. Такая внешняя (сценарная) и внутренняя (личностная) переоценка ценностей приводит к тому, что Гайдай пробует совершенно иначе выстроить взаимодействие музыки с видеорядом. Гораздо больший потенциал обнаруживают не хулиганские песни отрицательных персонажей или лирические шлягеры влюбленных героев (хотя и те и другие остаются в палитре режиссера), а песни, улавливающие болевые точки времени.

Заключение

Обобщая принципы работы Гайдая с музыкой в рамках драматургии комедийного фильма, необходимо зафиксировать следующее. Песня в его кинокомедиях, с одной стороны, уходит от идеологического и логоцентричного дискурса, воспринимается как чистое развлечение, не обремененное высоким содержанием. Казалось бы, большая часть музыкальных номеров построена по принципу вставного номера, весьма опосредованно связанного с основным сюжетом.

Но с другой стороны, большинство этих шлягерных, внешне шуточных и бессмысленных песен имеет второе дно как идеологического, так и драматургического свойства. С идеологической точки зрения они утверждают саму возможность чистого развлечения, смеха без нравовучения, дарят моменты упоения харизматичностью и пластикой исполняющих их артистов. С драматургической точки зрения эти песни имеют собственное содержание, не связанное и последовательное, а как бы только намечаемое, не проговариваемое, а мерещащееся через яркие, нередко фантазмагорические образы.

Нарочито шлягерная, нередко лапидарная природа музыки этих песен тоже камуфлирует смыслы, отвлекает от вслушивания и интеллектуального постижения, провоцируя исключительно двигательную и/или смеховую реакцию. Эти песни, по замыслу авторов (в том числе режиссера), не должны восприниматься серьезно, но они серьезно, самым принципиальным образом влияют на восприятие как характера героев, так и всего действия. Virtuозность драматургического мышления Гайдая заключается в том, что музыкальные номера, выглядящие как ревью, таковыми на самом деле не являются. Все переплетено и взаимообусловлено с помощью внешне незаметных для зрителя приемов, дабы не утяжелять как сам комедийный жанр, так и его зрительское восприятие.

Список литературы:

- 1 Брагина Н.Н. «Женитьба Бальзаминова» А. Островского: музыкальное прочтение // Художественная культура. 2021. № 1. С. 180–199. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-1-180-199>.
- 2 Волков А. Бриллианты для голоса и руки // Четыре музы Анатолия Папанова: Сборник / Составитель А.М. Кравцов. М.: Искусство, 1994. С. 113–118.
- 3 Дашкова Т.Ю. Телесность – Идеология – Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 247 с.
- 4 Дружкин Ю.С. Была ли Клавдия Шульженко философом? Антропологические аспекты отечественной эстрадной песни // Художественная культура. 2018. № 2 (20). С. 220–247.
- 5 Егорова Т.К. Музыка советского фильма (Историческое исследование). Диссертация... доктора искусствоведения: 17.00.02. М., 1998. 463 с.
- 6 Зацепин А.С., Рогозин Ю. «Миг между прошлым и будущим». М.: Издательство «Э», 2017. 352 с.
- 7 Красов В.В. Хоровой вокализ в киномузыке второй половины XX – начала XXI веков // Музыкальная академия. 2017. № 2 (758). С. 144–147.
- 8 Музыке нужен простор. Интервью Татьяны Егоровой с Леонидом Гайдаем // Музыкальная жизнь. 1985. № 3. С. 6.
- 9 Сальникова Е.В. «Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического» // Художественная культура. 2022. № 3. С. 276–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-276-307>.
- 10 Сараскина Л.И. Комедия Михаила Зощенко «Преступление и наказание» на советском экране: вымысел и реальность // Художественная культура. 2022. № 3. С. 246–275. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-246-275>.
- 11 Сиривля Н. Пес Барбос и русская мафия // Искусство кино. 1993. № 8. С. 69–71.
- 12 Фролов И.Д. В лучах эксцентрики. М.: Искусство, 1991. 191 с.
- 13 Mueller J. Fred Astaire and the Integrated Musical // Cinema Journal. Autumn, 1984. Vol. 24. № 1. P. 28–40.
- 14 Prokhorov A. Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and El'dar Riazanov's Satires of the 1960s // Slavic Review. 2003. Vol. 62. № 3. P. 455–472.

References:

- 1 Bragina N.N. "Zhenit'ba Bal'zaminova" A. Ostrovskogo: muzykal'noe prochtenie [*The Marriage of Balzaminov* by A. Ostrovsky: Musical Reading]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 1, pp. 180–199. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-1-180-199>. (In Russian)
- 2 Volkov A. Brilliantny dlja golosa i ruki [Diamonds for Voice and Hand]. *Chetyre muzy Anatolija Papanova* [Four Muses of Anatoly Papanov], comp. A.M. Kravtsov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, pp. 113–118. (In Russian)
- 3 Dashkova T. Ju. *Telesnost' – Ideologija – Kinematograf: Vizual'nyj kanon i sovetskaja povsednevnost'* [Corporeality – Ideology – Cinematography: The Visual Canon and Soviet Everyday Life]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013. 247 p. (In Russian)
- 4 Druzhdin Ju.S. Byla li Klavdija Shul'zhenko filosofom? Antropologicheskie aspekty otechestvennoj estradnoj pesni [Was Klavdia Shulzhenko a Philosopher? Anthropological Aspects of Soviet Variety Song]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2018, no. 2 (20), pp. 220–247. (In Russian)
- 5 Egorova T.K. *Muzyka sovetskogo fil'ma (Istoricheskoe issledovanie)* [Music of the Soviet Film (Historical Study)]. Dissertation ... D. Sc. (in Art History): 17.00.02. Moscow, 1998. 463 p. (In Russian)
- 6 Zatsepin A.S., Rogozin Ju. "Mig mezhdu proshlym i budushchim" ["A Moment Between the Past and the Future"]. Moscow, Izdatel'stvo "E" Publ., 2017. 352 p. (In Russian)
- 7 Krasov V.V. Horovoj vokaliz v kinomuzyke vtoroy poloviny XX – nachala XXI vekov [Choral Vocalism in Film Music in the Second Half of the Twentieth and Early Twenty-First Centuries]. *Muzykal'naja akademiya* [Music Academy], 2017, no. 2 (758), pp. 144–147. (In Russian)
- 8 Muzyke nuzhen prostor. Interv'ju Tat'jany Egorovoj s Leonidom Gaidajem [Music Needs Space. Tatyana Egorova's Interview with Leonid Gaidai]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life], 1985, no. 3, p. 6. (In Russian)
- 9 Salnikova E.V. "Pes Barbos i neobychnyj kross" v kontekste sovetskoy kul'tury, fol'klora i "igrovogo fantasticheskogo" [*Dog Barbos and Unusual Cross* in the Context of Soviet Culture, Folklore and "Game Fiction"]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 276–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-276-307>. (In Russian)
- 10 Saraskina L.I. Komedija Mihaila Zoshchenko "Prestuplenie i nakazanie" na sovetskom ehkrane: vymysel i real'nost' [*Crime and Punishment*, a Comedy by Mikhail Zoshchenko, and Its Two Soviet Screen Versions: Fiction and Reality]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 246–275. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-246-275>. (In Russian)
- 11 Sirivlya N. Pes Barbos i russkaja mafija [Dog Barbos and the Russian Mafia]. *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema], 1993, no. 8, pp. 69–71. (In Russian)
- 12 Frolov I.D. *V luchah eksentriki* [In the Rays of Eccentricity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 191 p. (In Russian)
- 13 Mueller J. Fred Astaire and the Integrated Musical. *Cinema Journal*, Autumn, 1984, vol. 24, no. 1, pp. 28–40.
- 14 Prokhorov A. Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and El'dar Riazanov's Satires of the 1960s. *Slavic Review*, 2003, vol. 62, no. 3, pp. 455–472.

УДК 791.3

ББК 85.374

Эвальдь Виолетта Дмитриевна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5; старший преподаватель кафедры истории русского искусства факультета истории искусств, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6
 ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
 ResearcherID: AAS-2640-2020
 amaris_evally@mail.ru

Ключевые слова: комедия, Гайдай, Инкогнито из Петербурга, Ревизор, кинофикация пьесы, город, Санкт-Петербург, провинция, пространство, инверсия

Эвальдь Виолетта Дмитриевна

Воображаемая столица и реальная провинция в комедии Л. Гайдая «Инкогнито из Петербурга»



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-134-155

Для цит.: Эвальдь В.Д. Воображаемая столица и реальная провинция в комедии Л. Гайдая «Инкогнито из Петербурга» // Художественная культура. 2023. № 1. С. 134–155.

<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-134-155>.

For cit.: Evallyo V.D. An Imaginary Capital City and a Real Province in L. Gaidai's comedy *Incognito from St. Petersburg*. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 134–155.

<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-134-155>. (In Russian)

Evallyo Violetta D.

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, 125009, Moscow, Russia; Senior Lecturer, Department of the History of Russian Art, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Square, 125993, Moscow, Russia
 ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
 ResearcherID: AAS-2640-2020
 amaris_evally@mail.ru

Keywords: comedy, Gaidai, Incognito from St. Petersburg, The Government Inspector, film adaptation of the play, city, St. Petersburg, province, space, inversion

Evallyo Violetta D.

An Imaginary Capital City and a Real Province in L. Gaidai's comedy *Incognito from St. Petersburg*

Аннотация. В статье анализируется фильм Леонида Гайдая «Инкогнито из Петербурга» (1977), снятый по пьесе Н.В. Гоголя «Ревизор». Автор обращает внимание на сохранение театральной эстетики, раскрывающейся в пространственных акцентах и взаимодействии с ними героев фильма. Заложённое в пьесе комедийное ядро — недоразумение — усиливается эксцентрическими акцентами, характерными для эстетики немого кинематографа.

Ключевой драматургической структурой фильма выступают различные типы городских пространств — воображаемый образ столицы и «реального» провинциального города, а также диалог их художественных воплощений в фильме. Активация комедийных эффектов происходит на стыке предельно серьёзных элементов и их по-детски наивной интерпретации и реализации, декорирования и попыток подражания окружающего пространства «взрослым» (столичным) образам. «Неофициальная» сторона художественного мира обнажается своим перманентным пребыванием на периферии кадра и упрямым, но не артикулированным стремлением возвращаться к привычным формам. Прослеживается идея, что вне зависимости от иерархического уклада, формы государственности, экзистенция русского человека остаётся незыблемой. Лишь внешние атрибуты меняются в соответствии с идеологическими доминантами, но на фундаментальном уровне устоявшийся уклад не претерпевает значительных изменений.

«Инкогнито из Петербурга» можно охарактеризовать как интеллектуальный апогей взаимодействия различных эстетик и комедийных доминант. Virtuозно чередуя нагнетание и обострение со сдерживанием и сглаживанием, Гайдай сохраняет постоянное напряжение и динамику в драматургии фильма. Эксцентрические элементы, тонко вплетённые в художественную ткань, позволяют режиссеру добиться остранения гоголевских мотивов в призме собственной эпохи и ее проблем.

Воображаемая столица и реальная провинция
в комедии Л. Гайдая «Инкогнито из Петербурга»

Abstract. The article analyzes the film by Leonid Gaidai *Incognito from St. Petersburg* (1977) based on the N.V. Gogol's play *The Government Inspector*. The author draws attention to the preservation of theatrical aesthetics, which is revealed in the spatial accents and the interaction of the characters. The comedic core of the play, the misunderstanding, is enhanced by the eccentric accents characteristic of the aesthetics of silent cinema.

The key dramatic structure of the film is the various types of urban spaces — an imaginary idea of capital city and a real provincial town, as well as the dialogue of their artistic incarnations in the film. The activation of comedy effects takes place at the intersection of extremely serious elements and their childishly naive interpretation and implementation, decoration and attempts to imitate the surrounding space with “adult” (capital) images. The “unofficial” side of the artistic world is exposed by its permanent presence on the periphery of the frame and the stubborn, but not articulated desire to return to familiar forms. The film traces the idea that regardless of the hierarchical way of life, the form of statehood, the existence of a Russian person remains unshakable, only external attributes change in accordance with ideological dominants, but at a fundamental level, the established way of life does not undergo significant changes.

Incognito from St. Petersburg can be described as the intellectual apogee of the interaction of various aesthetics and comedic dominants. Masterfully alternating escalation and aggravation with containment and smoothing Gaidai keeps tension and dynamic of the dramaturgy. Eccentric elements, subtly woven into the artistic fabric, allowed the director to inscribe and remove Gogol's motifs in the prism of his own era and its problems.

Введение

В искусстве кинокомедии фигура Леонида Гайдая занимает значимое место. Современные телеканалы регулярно ставят в сетку вещания любимые зрителями фильмы Гайдая, а кинематографисты стремятся в своих новых работах цитировать узнаваемые образы, фразы, поведенческие паттерны, а то и вовсе снимать ремейки советских шедевров. Фильм «Инкогнито из Петербурга» (1977) считается не самым удачным в режиссерской карьере мастера, однако он во многом уникален, ярко демонстрирует авторский язык и культурные доминанты своего времени.

Фильм «Инкогнито из Петербурга» снят Леонидом Гайдаем по мотивам пьесы Н.В. Гоголя «Ревизор»; натурные съемки проходили в городе Касимове Рязанской области и в павильонах «Мосфильма». Особый шарм художественному пространству фильма придает сохраненная театральная эстетика и своеобразная кинофикация пьесы, ее адаптация и интерпретация языком кино, что ярко демонстрируют сцены в небольших помещениях (например, в тесной комнатке Хлестакова в гостинице) или скученной массовки (в доме Городничего). В целом сюжет фильма довольно четко следует драматургической структуре «Ревизора». Тем не менее можно отметить существенное отличие: если в пьесе комедийное начало реализуется посредством контактов персонажей, то нерв фильма во многом заключен во взаимодействии с пространством — как реального провинциального города, так и в коммуникации с образом далекой столицы. Заложное в «Ревизоре» Н.В. Гоголем комедийное ядро — недоразумение, точно охарактеризованное М.Л. Андреевым как главный структурообразующий элемент [1, с. 99], — усиливается Гайдаем эксцентрическими акцентами, характерными для эстетики немого кинематографа.

О свойственной Гайдаю эксцентрике, соразмерной чаплиновским короткометражкам, говорил в интервью и звукорежиссер А. Зацепин: «Эксцентрическая комедия — жанр, который живет дольше других. Смешно, когда надутый дурак падает или в самый патетический момент получает пинка. Глупость и высокомерие нуждаются в осмеянии. И по понятным причинам это всегда будет близко людям. <...> Гайдай умел эксцентрическую комедию превратить в общечеловеческую» [8]. М.О. Булавина связывает эксцентрику фильма «Инкогнито

из Петербурга» с элементами гротеска, который «можно распознать и в некоторых предметах интерьера — в карикатурном портрете царя Николая I, например. Особенно примечательно то, что весь этот гротеск является частью эксцентрического движения. <...> Элементы эксцентрики здесь, как и гротеск, выступают средством воссоздания гоголевского смеха» [3, с. 135]. Местами в фильме недоразумения достигают такого накала, что, казалось бы, вот-вот должна произойти яркая разрядка; и пиком напряжения оказывается абсурд. Так, прослеживая трансформацию абсурдизма от архаичной фольклористики до перестройки, К.Л. Горячок справедливо замечает, что советский миропорядок «утверждал устойчивую картину мира со своими нормами и правилами. Понимание окружающей действительности официально регулировалось. Однако советские художники и писатели находили возможность высказываться между строк, вырабатывать свой „эзопов язык“. В противовес официальному возникал как бы детский, наивный взгляд на мир. Складывалась культура неофициальная — анекдоты, песни, любительское искусство и пр. В смеховом начале художники разных искусств находили ту самую нелогичность, которую можно было противопоставить идеологии, показать жизнь под иным, неофициальным углом зрения» [5, с. 405].

Активация комедийных эффектов в фильме происходит на стыке предельно серьезных, «монументальных» элементов и их по-детски наивной интерпретации и реализации, декорирования и попытки подражания окружающего пространства «взрослым» (столичным) образам. «Неофициальная» сторона художественного мира обнажается своим перманентным пребыванием на периферии кадра и упрямым, но не артикулированным стремлением возвращаться к привычным формам. Эта тенденция заметна на протяжении всего фильма, с момента «преображения» провинциального городка до его неуклонного возвращения к характерному ему пейзажу (лужа, бельевая веревка и т.д.). У Гайдая прослеживается идея, что вне зависимости от иерархического уклада, формы государственности, экзистенция русского человека остается незыблемой, внешние атрибуты меняются в соответствии с идеологическими доминантами, но на фундаментальном уровне устоявшийся уклад не претерпевает значительных изменений.

Ю. Мамлеев, обращаясь к проблематике русского бытия в прозе Толстого, Гоголя, Достоевского, Гончарова, Лескова, констатирует

образование его универсума [7, с. 132], не вмещающегося в какие-либо рамки: «[Эта] идея „невместимости“ России в мир, причем даже в мир настоящий, а не только в пародийный, „штольцевский“, проходит вечной нитью в русской национальной лирике... И раскрывая пространство за пространством, снимая покров Изиды, вы видите в конечном итоге то же самое — Россию. [Итак,] тема России связана с идеей сфинкса...» [7, с. 117]. В фильме Гайдая устойчивость форм пространств, их тяготение к привычному облику позволяет зафиксировать не только реальную советскую экзистенцию, но и ее специфическую преемственность в историческом контексте. Далекая столица, ее помпезные инспекторы по соблюдению государственных императивов, местные чиновники и их попытки скрыть огрехи, реальный человеческий быт — вот, пожалуй, ключевые компоненты бытия героев гайдаевского фильма.

Р.М. Перельштейн, анализируя метафизические доминанты киноискусства, замечает: «Зеркало не просто обкрадывает предмет, воруя у оригинала его черты, оно раздувает значимость отражения. Тем самым зеркало раздвигает границы несуществующего, отраженного, самозваного предмета, усиливая иллюзорность мира как такового» [9, с. 135]. Плоскость киноэкрана, будучи чувствительной призмой, преломляясь в авторском видении, зачастую отражает не экранизируемый мир, но реальность ей современную. В «Инкогнито из Петербурга», с его пристальным вниманием к пространствам и их инверсии, ощутимо проглядывается советская действительность без прикрас. Так, о работе над фильмом Гайдай вспоминал: «В первом варианте „Инкогнито“ у меня было много по-современному острых сцен. Например, эпизод „Показуха“, потом эпизод — дети встречают Хлестакова и торжественно преподносят ему цветы. И много других. Но все вычистили! Все сцены, которые я не механически переносил из пьесы, а творчески обогащал, осовременивал, полетели в корзину» [цит. по: 10, с. 351]. Впрочем, и без этих показательных и легко считываемых визуальных акцентов на «фасаде» государственных ритуалов обнажалась узнаваемая советская бравурность, сквозь которую упрямым ростком то там, то тут прорывался повседневный налаженный быт. Наиболее ярко эта идея проявляется в реакциях жителей (и даже их домашнего скота) на активную деятельность властей по приведению облика городка в презентабельный вид.

Воображаемая столица и реальная провинция
в комедии Л. Гайдая «Инкогнито из Петербурга»

Показные, суетливо-эксцентрические потуги городских властей словно наталкиваются на непреодолимое сопротивление материи; драматургия разворачивается наиболее ярко не во внутренних помещениях, а в их имитации или непосредственно внешних пространствах провинциального городка. Происходит своего рода спектакль на городских улицах — внешне комедийный, но заряженный компонентами трагедийного повествования. В.Н. Турбин, выявляя корни площадного театра непосредственно в пьесе Гоголя, обнажает трагические доминанты «Ревизора»: «Неведомый город управляем людьми, совершившими ошибку, выходящую далеко за пределы того, что мы непосредственно видим. Город запущен и разворован. Но улицы, впрочем, можно и подмести, по-детски кривляющихся учителей урезонить на время, а больным взамен отрепья выдать одежонку почище. Однако над городом тяготеет ошибка, которой не исправишь, и эта непоправимая ошибка соборной, всеобщей совести, повлечет за собой другую: Хлестакова примут за ревизора. Страх создал ревизора. <...> [Это] ужас внезапного предстания перед грозным судьей... ужас предвидения мифического судного дня» [12, с. 51—52]. Гайдай же словно не видит перспектив установления справедливого миропорядка, он констатирует закостенелость каждого персонажа и отсутствие наказания как такового: плут сбегает, городские власти «оживают» после немой сцены и готовятся к новому взяточническому кругу, настоящий ревизор, хромящийся, но все равно напыщенный, готов включиться в игру. И концовку фильма можно охарактеризовать как заход на новый круг: действующие лица те же, там же.

Обозначенные выше доминанты, как мы указывали, наиболее ярко воплощены в диалогичности пространств, образов столицы и провинциального города. Приглядимся к ним внимательнее.

Воображаемая столица

Образ Петербурга Леонид Гайдай начинает выстраивать с кадров-титров, в основе изобразительного ряда которых — репродукции акварелей Василия Садовникова, что задает тональность отношения жителей города и его властей к столице и интенсивность подражания ее нравам. Так, И.Г. Котельникова, интерпретируя творчество художника, обращает внимание на определенную творческую ско-

ванность В. Садовникова ввиду пожеланий его заказчиков (членов царской семьи, столичной аристократии), предъявлявших к рисункам требование внешней красоты. Исследовательница подчеркивает, что именно «поэтому в большинстве законченных пейзажей — видов Петербурга — та шумная разноголосая жизнь столичной улицы, которая звучит в набросках, заметно приглушена, а зачастую и не слышна вовсе. Изображение людей из высших и средних слоев общества, „однообразная“ красота военных смотров и разводов преобладают в них» [4, с. 5]. К слову, простой люд будто бы отсутствует в фильме, подчеркнуто ни на что толком не влияет и не может изменить. Трудно поверить, что Гайдай случайно обратился именно к работам Садовникова, ведь драматургия его акварелей и отсутствие живой городской жизни перекликаются с художественными особенностями «Инкогнито из Петербурга».

Гайдай обрезает верхние и нижние границы акварелей таким образом, что из видов Петербурга исчезает панорамность, воздушность, появляется эффект скупенности (усиленной титрами) и более динамичного бытия, нежели в работах художника. К слову, в шестисерийном фильме «Подросток» по одноименному произведению Ф.М. Достоевского Евгений Ташков в 1983 году обращался к произведениям Ф. Алексеева, на которых Петербург выглядит величественно в своей монументальности и гармоничной вписанности в природу, а столица В. Садовникова акцентирует внимание на имперском величии: большую часть пространства изображений занимают архитектурные сооружения, стройные, организованные колонны военных и группки празднично прогуливающих дам и кавалеров.

У Гайдая в заставке изображения выбелены, словно Петербург воспринимается небесным градом, местом обитания высших существ, что активизирует комедийное начало с первых кадров фильма. М. Ермакова, анализируя эволюцию «Петербургского мифа», отмечает ключевой «парадокс этого города — здесь в один ряд стоят, с одной стороны, обворожительные, манящие, фантастические образы, а с другой — пугающие, отталкивающие и порой трагические картины реальности» [6, с. 195]. А Гайдай пишет свою мифологию Петербурга, тесного и лишённого яркости красок жизни, но все еще светлого, способного впитать шутку.

Воображаемая столица и реальная провинция
в комедии Л. Гайдая «Инкогнито из Петербурга»



Ил. 1. Кадр из заставки фильма «Инкогнито из Петербурга», режиссер Л. Гайдай, 1977



Ил. 2. Садовников В.С. Вид площади между Исаакиевским собором и Адмиралтейством. 1847. Источник: Виды Петербурга. Акварели В. Садовникова. Альбом — 24 репродукции / Авт.-сост. И.Г. Котельникова. Ленинград: Аврора, 1970. Л. 13

После заставки фильм продолжается детальным планом имперского двуглавого орла, одна голова которого внезапно оживает, превращаясь в кричащего петуха. Тем самым демонстрируется двойственность: парадность, серьезность столицы и наивная подделка провинции под столичные нравы. Отметим, что в конце фильма уже обе головы трансформируются в петухов, пытающихся перекричать друг друга.

Если пространство провинциального городка в целом живет деревенскими ритмами и спецификой, то дом Городничего — это эксцентричный фальсификат столичного быта. Особый интерес представляют настенные росписи в прихожей, изображающие дворцы, кареты, всадников, занятых суетливой, но праздной жизнью. С одной стороны, эти росписи выглядят как театральные декорации, с другой — своего рода наивными наскальными рисунками. В связи с этим возникает двойственный образ дома Городничего как своего рода храма, главное божество которого — воображаемый столичный образ жизни. Одновременно в решении пространства проявляется и насмешка над плакатами советских массовых праздников. Немаловажно, что эти росписи позволяют трактовать прихожую как сверхоткрытое, иллюзорно площадное пространство. Аналогичным образом можно интерпретировать и гостиную дома с балконом и портьерами входа/выхода под ним. А структура этого пространства вновь активизирует театральную (и местами — цирковую) эстетику, характерную для фильма. Такое внимание к внутреннему убранству помещения (подтверждаемое постоянными передвижениями персонажей из комнаты в комнату) позволяет рассматривать дом Городничего как некий замкнутый городской универсум, самодостаточный и независимый. Эдакая столица провинциального города.

У крылечка входа в дом Городничего расположена скульптурная группа двух китайских львов, явно намекающих на Ши-цза — пару гранитных львов-стражей, установленных при спуске к Неве на Петровской набережной в Санкт-Петербурге. Согласно традиции, в Китае подобные скульптуры устанавливаются парами по обе стороны от входа в храм, дворец, на кладбище. Монумены изображают льва, держащего в лапе шар, символизирующий буддийское знание и несущий во тьму свет, и львицу, придерживающую лапой львенка [11, с. 401]. Однако, в отличие от китайских собратьев, мифологических

Воображаемая столица и реальная провинция
в комедии Л. Гайдая «Инкогнито из Петербурга»



Ил. 3. Дом Городничего. Кадр из фильма «Инкогнито из Петербурга», режиссер Л. Гайдай, 1977



Ил. 4. Скульптуры у крыльца дома Городничего. Кадр из фильма «Инкогнито из Петербурга», режиссер Л. Гайдай, 1977

защитников закона и сакральных сооружений, под лапами львов Городничего нет ни шара, ни львенка. К слову, в правой части кадра заметна белая дверь, будто бы ведущая к лесу. Она нередко будет мелькать в фильме, подогревая интерес к тайне, хранящейся за ней.

Важно, что несмотря на кажущуюся неприступность усадьбы Городничего, эта «крепость» оказывается столь же фасадной, как и другие городские постройки. А заборная секция его территории так же легко отделима от целого, как и забор простого жителя.

Сад Городничего, скрывающийся за упомянутой дверцей, представляет собой интерпретацию величественных садово-парковых комплексов Петербурга. Перед дорожкой установлены скульптуры «китайских» львов, на этот раз смотрящих друг на друга. Пространство сада небольшое, с ротондой, венчаемой черным куполом с длинным шпилем, более характерным для колоколен храмовых комплексов. В центре садика расположен фонтанчик, формой напоминающий фарфоровую статуэтку «Емеля и щука» (Ленинградский завод фарфоровых изделий), струя воды из которого падает на песок дорожки, создавая подобие лужи на городской площади. В целом эта уютная зона и своими размерами, и неумелым, наивным исполнением, несмотря на пародийность, несет отпечаток нежности и уюта райского сада.

Реальная провинция

С первых кадров Гайдай выстраивает линию контрастов: юный фронт Хлестаков (Сергей Мигицко) во фраке, белоснежных брюках и рубашке, в цилиндре, для равновесия используя модную трость, пытается преодолеть грязь, не замазав ни внешнего вида, ни достоинства. Обшарпанному и обветшалому зданию вторит живописная куча земли и мусора, на верхушке которой петух и курицы деловито возвышаются над привычным укладом. Ни на мгновение не смущаясь обстановки, проходит дама с зонтиком, которую Хлестаков провожает долгим взглядом. В эту непродолжительную сцену закономерно вписывается довольно ветхая карета, управляемая стариком в не менее ветхой одежде. Кажется, вот-вот произойдет что-то комическое, эксцентричное, но персонажи покидают границы кадра каждый в своем направлении.

Воображаемая столица и реальная провинция
в комедии Л. Гайдая «Инкогнито из Петербурга»

Особый интерес представляет момент, когда Хлестаков с видом знатока, любующегося произведением высокого искусства, созерцает конную скульптуру, стабильность конструкции которой обеспечивает неширокая ветка. Сам памятник, с одной стороны, является наивной и неумелой копией Медного всадника, с другой — цитирует картину Ж.-Л. Давида «Наполеон на перевале Сен-Бернар» (1801). Однако, в отличие от эпичности полотна французского художника и монументальности произведения Фальконе, в работах которых постаментом величественному и могучему коню служат скалы, в провинциальном исполнении основой всей конструкции служит грубо сколоченный ящик. Тем самым с виду плоская скульптура напоминает скорее леденец на палочке или флюгер. Абсурдность мизансцены усиливает и развешенное на веревке (одним концом закрепленной за статую, другим — за покосившийся верстовой столб) исподнее, и обыденная лужа с не менее обыденно «занятыми» в ней семейством гусей, свиней, коз, и спешащие по своим делам горожане.

Продолжая свою внешне праздную прогулку, Хлестаков отправляется в торговые ряды. В пространстве портика располагаются никак не вуалированные подсобки разных лавочников. Пожалуй, одной из самых выдающихся можно назвать лавку мясника, подобие



Ил. 5. Городская площадь. Кадр из фильма «Инкогнито из Петербурга», режиссер Л. Гайдай, 1977

витрины которой представляет стол между соседними колоннами с аппетитно разложенными на нем и развешенными сверху палками колбас. Непосредственно во внутренней части галереи мясник невозмутимо разделяет очередную тушу. Аркада здания напротив также увешана товарами и рекламными щитами. Примечательно, что в процессе приведения облика города в презентабельный вид эти пространства, равно как и сама улица, опустеют и будут казаться декорациями с акварелей Садовникова.

Инверсия пространств

Инверсия обозначенных выше пространств чаще всего реализуется в подмене городской и приватной среды. Провинциальный деревенский быт, лишь на непродолжительное время вытесненный с городских улиц, вернется на свое место, а антураж столичных видов втиснут в границы дома Городничего.

В городе начинается суета по приведению городской местности в парадный вид, подобающий общественному пространству. Комический эффект с элементами немой эксцентрики достигается противопоставлением помпезно-деловитых мер и их несоразмерностью деревенскому быту. Уверенным строем, высоко выкидывая ногу вперед, военные маршируют с метлами, поднимая не менее организованные клубы пыли. Через распахнутые окна с подоконников хватаются горшки с цветами, а на фасаде жилого обкрадываемого дома — облупившаяся штукатурка, обнажившая местами кирпичную кладку. Одним лихим взмахом сабли срезается бельевая веревка; лужа забрасывается комьями пыльной иссушенной земли, перед ней словно перед мавзолеем устанавливаются горшки с цветами. Только верстовой столб отказывается принимать новое, ровное положение, он упрямо кренился в сторону подобно железнодорожной стрелке.

Оркестр встречает торжественной музыкой выходящего из гостиницы Хлестакова в сопровождении городских вседержителей. В кадре все выглядит подчеркнуто поверхностно чинным и парадным.

Самое любопытное, учитывая маршрут карет, большая мусорная куча прикрывается только с одной стороны — словно от зрителя, ведь с проезжей части никаких экранирующих конструкций не предусмотрено. В этих кадрах Гайдай снова в каком-то смысле возвращается

к театральной эстетике, как бы разворачивая на зрительскую аудиторию всю суету приготовлений к появлению ревизора.

«Экскурсионная» карета трогается, демонстрируя важному гостю опустевшие улицы, еще недавно шумящие оживленной торговлей. Отдельного внимания заслуживает мост, спешно отремонтировать который оказалось невозможным, и было найдено экстравагантное решение: временную устойчивость своду придает группа солдат. Они словно колонны или даже атланты — отражаются в луже, оставшейся от пересохшей речушки, будто глубже врастают в недра земли. Звучит команда «бросай», и служивые буднично мгновенно расходятся по сторонам, а конструкции моста принимают привычное состояние упадка. «По тревоге» атланты в мундирах вновь подхватывают «небосвод», чтобы через мгновение равнодушно его бросить.

Итак, рыночная улочка опустела. Можно заметить только переключившиеся с советской стилистикой плакаты, с узнаваемой цветовой палитрой, крепко приколотые к колоннам. И в этой искусственной пустоте, замещающей порядок, Гайдай словно противопоставляет вымерший, «беспредметный» урбанистический пейзаж поэтической панораме города, где он гармонично вписан в природу, кажется целостным, уютным, не нуждающимся в показухе и масках.

Постепенно городская жизнь возвращается в привычное русло: на площади бельевая веревка и вещи водружены на место, вновь исчезла сабля из руки скульптуры, клумба вытоптана, а свиньи принялись откапывать лужу. Казалось бы, трагедия преодолена, но настоящая беда несется на почтовых в сторону города. Столичные гости ярко контрастируют с расстилающимся пространством и его обитателями цветом и пластикой. Крестьяне в коричневатых вещах, простые и спокойные, мягко вписаны в пейзаж, инспектор и его сопровождающие — в темных одеждах, напряженные, вытянутые подобно верстовым столбам. Словно не выдержав апломба столичного ревизора, да и всей помпезности посланников, эксцентрическое начало получило яркую разрядку: мост рухнул вместе с каретой.

Немая сцена. Напряженный настоящий ревизор объявляет готовиться к проверке, все хватаются за сердце... Аристотель писал, что комедия «есть подражание худшим людям, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не при-



Ил. 6. Мост. Кадр из фильма «Инкогнито из Петербурга», режиссер Л. Гайдай, 1977



Ил. 7. Мост. Кадр из фильма «Инкогнито из Петербурга», режиссер Л. Гайдай, 1977

Воображаемая столица и реальная провинция
в комедии Л. Гайдая «Инкогнито из Петербурга»



Ил. 8. Опустевшие торговые ряды. Кадр из фильма «Инкогнито из Петербурга», режиссер Л. Гайдай, 1977



Ил. 9. Городская панорама. Кадр из фильма «Инкогнито из Петербурга», режиссер Л. Гайдай, 1977

чиняющее страдания и ни для кого не пагубное» [2, с. 13]. Словно повинуюсь комедийному императиву, градоначальники (чиновники) оживают, руки лишь на первый взгляд хватались за сердца, а теперь ныряют во внутренние карманы, извлекают из них уцелевшие после предыдущей «инспекции» шуршащие банкноты.

Заключение

«Инкогнито из Петербурга» можно охарактеризовать как интеллектуальный апогей взаимодействия различных эстетик, комедийных доминант. Virtuозно чередуя нагнетание и обострение со сдерживанием и сглаживанием, Гайдай удерживает драматургию фильма в постоянном напряжении, динамичном развитии. Эксцентрические элементы, тонко вплетенные в художественную ткань, пожалуй, являются доминирующим приемом, позволившим режиссеру интерпретировать гоголевские мотивы в призме поздней советской эпохи и ее проблем. Парадоксальным образом, в фильме тема взяточничества ушла на второй план, а на передний вышла тема ветшания и распада парадной стороны советского строя.

Выстраивая каркас пространственной драматургии, Гайдай словно утверждает первенство и «настоящность» обыденного провинциального быта: простые люди гармонично вписаны в неидеальный городской пейзаж, в природный ландшафт полустанков. Даже на главной площади слишком прямые и яркие столбы кренятся, стремятся унифицироваться с городским пейзажем. А столичная жизнь и ее местная наивная подделка выглядят пародией, — как декорации в доме Городничего, — второй кожей, маскировкой, костюмом. С помощью гоголевской пьесы Гайдай как бы создает актуальную для своего времени вариацию мотива «голового короля».

Воображаемая столица и реальная провинция
в комедии Л. Гайдая «Инкогнито из Петербурга»

Список литературы:

- 1 Андреев М.Л. Фарс, комедия, трагикомедия. Очерки по исторической поэтике драматургических жанров. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2017. 272 с.
- 2 Аристотель. Поэтика. Риторика / пер. с др.-гр. В. Апеллерота, Н. Платоновой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 320 с.
- 3 Булавина М.О. Драматургия Гоголя в кино // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 8. С. 132–140. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2021-8-132-140>.
- 4 Виды Петербурга. Акварели В. Садовникова. Альбом — 24 репродукции / Авт.-сост. И.Г. Котельникова. Ленинград: Аврора, 1970. 12 с.; 24 л.
- 5 Горячок К.Л. «Сумасшедшие и смешные»: абсурд в позднесоветском кино // Смена вех: отечественное кино середины 1980-х — 1990-х / Отв. ред. Е.В. Сальникова; сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальдье. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2022. С. 405–426.
- 6 Ермакова М. Санкт-Петербург // Города в кино: сборник статей / Сост. О. Рейзен. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2013. С. 195–220.
- 7 Мамлеев Ю. Философия русской патриотической лирики // Горичева Т., Мамлеев Ю. Новый Град Китеж. Философский анализ русского бытия / Под ред. А.М. Яковлева. М.: Традиция, 2020. С. 107–146.
- 8 От смешного до великого. Воспоминания о Леониде Гайдае / инт. Е. Цымбал // Искусство кино. 2003. № 10, октябрь. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2003/10/n10-article20> (дата обращения 10.11.2022).
- 9 Перельштейн Р.М. Метафизика киноискусства. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. 320 с.
- 10 Раззаков Ф.И. Леонид Гайдай. Любимая советская комедия. М.: Родина, 2018. 288 с. URL: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=38564803 (дата обращения 10.11.2022).
- 11 Рассадина С.А., Валиахметова Э.Р. Культурологический потенциал Санкт-Петербурга (на материале ориентальных мотивов в архитектурном убранстве города) // Актуальные проблемы гуманитарного знания в техническом ВУЗе. Сборник научных трудов VIII Международной научно-методической конференции. Санкт-Петербург, 2021. СПб.: Санкт-Петербургский горный университет, 2021. С. 398–403.
- 12 Турбин В.Н. Герои Гоголя. М.: Просвещение, 1983. 127 с.

Воображаемая столица и реальная провинция
в комедии Л. Гайдая «Инкогнито из Петербурга»

References:

- 1 Andreev M.L. *Fars, komediya, tragikomediya. Ocherki po istoricheskoi poehtike dramaturgicheskikh zhanrov* [Farce, Comedy, Tragicomedy. Essays on the Historical Poetics of Dramatic Genres]. Moscow, Izdatel'skii dom "Delo" RANHIGS Publ., 2017. 272 p. (In Russian)
- 2 Aristotle. *Poetika. Ritorika* [Poetics. Rhetoric], translated by V. Appel'rot, N. Platonova. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2015. 320 p. (In Russian)
- 3 Bulavina M.O. Dramaturgiya Gogolya v kino [Dramaturgy of Gogol in Cinema]. *Vestnik RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"*, 2021, no. 8, pp. 132–140. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2021-8-132-140>. (In Russian)
- 4 *Vidy Peterburga. Akvareli V. Sadovnikova. Al'bam – 24 reproduksii* [Views of St. Petersburg. Watercolors by V. Sadovnikov. Album – 24 Reproductions], Author, comp. I.G. Kotel'nikova. Leningrad, Avrora Publ., 1970. 12 p.; 24 l. (In Russian)
- 5 Goryachok K.L. "Sumasshedshie i smeshnye": absurd v pozdnesovetskom kino ["Crazy and Funny": Absurdity in Late Soviet Cinema]. *Smena vekh: otechestvennoe kino serediny 1980-kh – 1990-kh* [Change of Milestones. Russian Cinema, the Middle of 1980s – 1990s], ed. E.V. Sahnikova, comp. D.A. Zhurkova, N.A. Khrenov, V.D. Evallyo. Moscow, Kanon+; ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2022, pp. 405–426. (In Russian)
- 6 Ermakova M. Sankt-Peterburg [St. Peterburg]. *Goroda v kino: sbornik statei* [Cities in the Cinema: Collection of Articles], comp. O. Reizen. Moscow, Kanon+; ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2013, pp. 195–220. (In Russian)
- 7 Mamleev Yu. Filosofiya russkoi patrioticheskoi liriki [Philosophy of Russian Patriotic Lyrics]. Goricheva T., Mamleev Yu. *Novyi Grad Kitezh. Filosofskii analiz russkogo bytiya* [New Kitezh City. Philosophical Analysis of Russian Existence], ed. A.M. Yakovleva. Moscow, Traditsiya Publ., 2020, pp. 107–146. (In Russian)
- 8 Ot smeshnogo do velikogo. Vospominaniya o Leonide Gaidae [From Funny to Great. Memories of Leonid Gaidai], int. E. Tsymbal. *Iskusstvo kino*, 2003, no. 10, October. Available at: <http://old.kinoart.ru/archive/2003/10/n10-article20> (accessed 10.11.2022). (In Russian)
- 9 Perelshtein R.M. *Metafizika kinoiskusstva* [Metaphysics of Cinema]. Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2020. 320 p. (In Russian)
- 10 Razzakov F.I. *Leonid Gaidai. Lyubimaya sovetskaya komediya* [Leonid Gaidai. Favorite Soviet Comedy]. Moscow, Rodina Publ., 2018. 288 p. Available at: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=38564803 (accessed 10.11.2022). (In Russian)
- 11 Rassadina S.A., Valiakhmetova E.R. Kul'turologicheskii potentsial Sankt-Peterburga (na materiale oriental'nykh motivov v arkhitekturnom ubranstve goroda) [Multicultural Potential of St. Petersburg (as Manifested in Oriental Motifs of the City's Architectural Heritage)]. *Aktual'nye problemy gumanitarnogo znaniya v tekhnicheskoy VUZe. Sbornik nauchnykh trudov VIII Mezhdunarodnoi nauchno-metodicheskoi konferentsii. Sankt-Peterburg, 2021* [Actual Problems of Humanitarian Knowledge in a Technical University. Collection of Scientific Papers of the VIII International Scientific and Methodological Conference. St. Petersburg, 2021]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii gornyi universitet Publ., 2021, pp. 398–403.
- 12 Turbin V.N. *Geroi Gogolya* [Heroes of Gogol]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1983. 127 p. (In Russian)

УДК 791.3

ББК 85.373(2); 85.374.3

Salnikova Ekaterina V.

D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

k-saln@mail.ru

Keywords: cinema, Soviet culture, game, comedy, psychology of art, blue, scarlet, red room, silver, metallic, white, trickster, nightmare, new coding

Salnikova Ekaterina V.

The Colours Composition in *The Diamond Arm* by Leonid Gaidai



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-156-179

Для цит.: Salnikova E.V. The Colours Composition in *The Diamond Arm* by Leonid Gaidai // Художественная культура. 2023. № 1. С. 156–179. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-156-179>.

For cit.: Salnikova E.V. The Colours Composition in *The Diamond Arm* by Leonid Gaidai. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 156–179. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-156-179>.

Сальникова Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru

Ключевые слова: кино, советская культура, игра, комизм, психология искусства, синий, алый, красная комната, серебристый, металлический, белый, трикстер, кошмар, новое кодирование

Сальникова Екатерина Викторовна

Цветовая гамма в «Бриллиантовой руке» Леонида Гайдая

Abstract. The main motives of the colour composition of the film *The Diamond Arm* are discussed in the article. The variations of the blue and the semantics of the cold range of colours associated with the world of the main character, Senya Gorbunkov, his unconscious and his fears are analyzed. The development of the motif of pale, light colour shades that appear at moments of dramatic uncertainty, extreme tension and preparation for the upcoming climaxes is traced. Silver and metallic tones are assigned to the secret world of smugglers. The author notes that throughout the film a certain dialogue of cold colours and warm ochre-scarlet colour shades unfolds. At first separate “warm” details inside blue landscapes and “pale” interiors appear, then their spatial presence and energy are enhanced. Ochre and red shades accompany the phenomenon of “dark forces”, whether it is a Soviet house manager Varvara Sergeevna or smugglers. The main red scene of the film is the scene of failed seduction of an honest hero. Thus, the main colour of the revolution is recoded into the colour of eroticism, deception, violence, unfortune. The white colour in the film plays the part of a trickster, revealing ambivalent properties and constantly showing that the whole reality and the person in it are not like what they seem. The colour concept forms a kind of visual melody of the film, adding much more semantic overtones.

Аннотация. В статье рассматриваются основные мотивы цветовой композиции фильма «Бриллиантовая рука». Анализируются вариации синего цвета и семантика холодной гаммы, связанной с миром главного героя, Сени Горбункова, его бессознательным и его страхами. Прослеживается развитие мотива бледных, светлых цветовых оттенков, появляющихся в моменты драматической неопределенности, крайнего напряжения и приготовления к предстоящим кульминациям действия. Серебристые и металлические оттенки закреплены за тайным миром контрабандистов. Автор отмечает, что на протяжении всего фильма разворачивается некий диалог холодной гаммы и теплых охристо-алых цветовых оттенков. Сначала они появляются как отдельные детали внутри голубых ландшафтов и бледных интерьеров, потом их пространственное присутствие и энергетика усиливаются. Охристые и красные оттенки сопровождают явление «темных сил», будь то управдом или контрабандисты. Главная красная сцена фильма — это сцена неудавшегося соблазнения Анной Сергеевной честного героя. Тем самым «главный цвет революции» перекодируется в цвет эротики, обмана, насилия, неудачи. Белый цвет в фильме выполняет роль трикстера, обнаруживая амбивалентные свойства и постоянно показывая, что вся реальность и человек в ней не похожи на то, чем кажутся. Цветовая гамма образует своего рода визуальную мелодию фильма, придавая ей дополнительные смысловые обертоны.

Introduction

The study of colour in cinema and the interaction between colour, light and sound are of great interest to modern science. Both serious individual monographs [1; 9] and collective works [3], as well as some articles [6; 8] deal with various aspects of the topic. Taking into account that valuable research experience, we nevertheless believe that any colour or colour scheme is initially polysemantic, and each colour is capable of translating a specific content born in the process of its development in a certain work of art. That principle of absolute colour solutions freedom applies particularly to contemporary auteur art. Colour expresses the moods and shades of meaning that the director and the creative team of the filmmakers consciously or unconsciously put into it. Film concept of colour composition is connected with the psychology and Lucere interpretation of some colours [5], but it's not an absolute rule.

Many of the interpretations of colour that appear to be quite convincing in certain works are not in fact the only possible ones. For example, in the book by J. Baleka, blue is referred to as the “colour of life and death”. [1, p. 102], although it is quite obvious that the same is also true for red. The natural, organic associations related to colours are the most objective. In some cases, social and cultural associations relevant to certain historical periods and cultural halos may play a significant role. But, again, the life of colour in a particular work needs to be examined in detail from within the aesthetics of the work itself, its semantic field and its interaction with other elements of film language. Therefore, our article aims at a holistic analysis of the colour compositions in *The Diamond Arm* (1968) comedy by Leonid Gaidai in the context of the development of the plot, characters' images and the film action. As far as we know, that type of work has not been carried out in relation to Gaidai's comedies so far, which suggests novelty and relevance of the subject.

From the blue abyss to the silver metal barriers

The colour composition in *The Diamond Arm* is amazingly consistent. The work of Igor Chernykh, the cameraman, and Felix Yasyukevich, the film designer, is unique in many ways. Without being deliberate or conspicuous, it gives additional shades of meaning to the entire atmosphere of action.

A dark blue colour covers the entire frame in the opening credits. With that blue in the background, there come long screams. The “eruption of emotion” sweeps off scale, remaining unintelligible and emotionally indeterminate. It could be a strong laughter, sexual pleasure or cries of horror and anguish. Because both laughter and sexual pleasure, as well as horror and torment, can reach ecstasy, a kind of high point, some energy climax.

Blue is seen as a bottomless emotional inner world, a kind of strange, wild and mysterious “spiritual universe” within an individual. It largely corresponds with the definition Y.V. Miheeva gives to the range of meanings of blue in her recent article: “Blue, in its many shades, is used to express a very wide range of sensual and emotional experiences, as well as mental states of a movie character — from melancholic introspection to trance ecstasy. In addition, the technique of using ‘blue’ colorization is quite common in the movies where the plot involves contrasting the real world with another realm” [7, p. 314—315].

Gaidai incorporates a blue depth and abyss into the frame. It can have external dimensions as a wide sea or a twilight sky. Yet the blue can also be found within the hero's spiritual self⁽¹⁾. Senya's song about hares begins with a quite symbolic colour solution:

In a dark blue forest land... where aspens are trembling...

The colour gets more blurring in the everyday space and “flows” into a “double” nightmare — it begins in Senya's apartment and continues in Gesha's one [11, p. 470].

A saturated blue, similar to the background of the credits, hangs over Gesha wearing a white suit on the fashion house catwalk. A beautiful combination, echoing the white steamer in the blue sea and the blonde beauty against the seascape and the white roof. As long as that combination serves to create a purely picturesque effect, everything is fine: it embodies aesthetic harmony. But as soon as the sound appears (screaming in the

(1) While the isle of bad luck materializes literally, the forest glade and the hares remain within Senya's “inner landscape”. Even though in the final part of the movie, there is a forest, its atmosphere does not directly correlate with the night “dark blue forest” and the “grass” mentioned in the song. Nevertheless, it is fundamentally important for Gaidai to intervene in the real world and verbalize/musicalize imaginary spaces, as in the case of the song about polar bears in the middle of a southern resort in *Kidnapping, Caucasian Style*. (One of the latest articles about the semantic of landscapes in post-Soviet comedy films: [2]).

credits), as soon as the action (fishing) starts, and the “metamorphosis” begins (transformation of trousers into shorts), the blue comes to act as a companion to the loss of control, the destruction of beauty, harmony and basic order, which also creates comic effects.

The blue and green gamut would reveal its ambivalence time and again.

In the prologue, some bluish-grey houses of the oriental city appear against the pale blue sky; the wet black sidewalk occupies a considerable “frame area”; there appear some leaden grey reflections. The shimmering blackness will be repeated in miniature, first in the black sunglasses of the strangers. The reflections will move into Gesha’s sparkling silver suit with a metallic sheen. The apotheosis of silver metallic smoothness and shine will be the door of the mysterious Chief, the owner of a ring with a large sparkling and very dark, as if it were wet and black, sapphire. Thus, the blackness of the wet sidewalk and the foreign smugglers’ car gets gradually compressed and concentrated into the dark gem on the hand of an invisible character in the territory of local smugglers. That is a kind of energy center embodying the mystery / shadowy hierarchy / possession of treasures.

The silvery smoothness and shine come together in the image of an inaccessible door with many locks, which symbolizes not only the closed world of smuggling scams, but also its thorough protection, and the suffering of those who cannot fit this world perfectly. It is no coincidence that Gesha’s passing through the silver door is always, except for the first time, associated with comic stress — either he is poked by Lyolik (Anatoly Papanov), pushing him through, or Gesha (Andrey Mironov) stands against the door with a swollen ear, or he is beating in hysterics... The silver door is the door to a special forbidden world; moving in and out comes with convulsions.

Silver shades correlate with a cohort of consonant light colours — grayish, snow-white, whitish, creamy, and vaguely light, with neither warm nor cold tone. Silver colours are related not only to genre effect and tension-building, but also to stylization. They are associated with excessive professional adventurousness, which helps to reduce the seriousness of what is happening and harmonize the atmosphere.



Fig. 1. The possibilities of the cold gamma. *The Diamond Arm*, directed by L. Gaidai, 1968
Ил. 1. Возможности холодной гаммы. Кадры из фильма «Бриллиантовая рука», режиссер Л. Гайдай, 1968



Fig. 2. Silver and metallic shades of the smugglers' world. *The Diamond Arm*, directed by L. Gaidai, 1968
Ил. 2. Серебристые и металлические оттенки мира контрабандистов. Кадры из фильма «Бриллиантовая рука», режиссер Л. Гайдай, 1968

Pale uncertainty

Meanwhile, “simple” or shiny and glossy light tones are associated with unresolvable tension, with a kind of nervous uncertainty and understatement: they dominate in the scene of nightly conversation between Semyon Semyonovich (Yuri Nikulin) and his wife (Nina Grebeshkova) in the kitchen, against the background of white tiles and cupboards. There is a crystal high glass (every Soviet family, including that of the article author’s, had exactly such glasses); Senya is wearing light pants and a white t-shirt, and Nadya is dressed in a light-colored, shiny housecoat.

The same whitish and pale range of colours reigns in the scene in the fashion house – glass walls, bright modern “atom” lamps, and a crookedly mounted plaster replica of the Venus de Milo resembling the Leaning Tower of Pisa, which ironically proclaims the crash of classical cuts and ideas about clothing, as well as about the harmony of body and spirit (the scene once again features the mysterious blonde in white, who later turns out to be the hero’s unlucky temptress). The white catwalk, on which the blond Gesha appears wearing a matte white suit... All that is followed by the scene where a zipper in Gesha’s trousers gets stuck, and he has to experience public stress. A little later, there are adjustments to the fishing plan.

The next wave of pale and light colours comes in the scene at the car wash. It takes place against the background of some light tiled walls, in front of a whitish map, when Lyolik is planning the “Game Bird” operation (which parodies the scene from *Chapaev*, 1934). Something is brewing, something is being prepared, something is being planned... Another such influx of “pale turbidity” occurs when Semyon Semyonovich meets Mikhail Ivanovich on the embankment, in some “industrial zone”, and during the first meeting with the mysterious blonde against the background of the glittering window of the local thrift store. The apotheosis of that pale turbidity is the scene of washing Lyolik and Gesha at the car wash, in powerful jets of water covering everything around.



Fig. 3. Shades of agonizing uncertainty. *The Diamond Arm*, directed by L. Gaidai, 1968
Ил. 3. Оттенки томительной неопределенности. Кадры из фильма «Бриллиантовая рука», режиссер Л. Гайдай, 1968



Fig. 4. *The Diamond Arm*, directed by L. Gaidai, 1968
Ил. 4. Кадры из фильма «Бриллиантовая рука», режиссер Л. Гайдай, 1968

A new coding of the “Revolution colour”

Every now and then warm tones emerge in the overall colour scheme: ochre, orange, scarlet, burgundy. They first appear as small local spots and lines. At the beginning of the prologue, the red cross on the pharmacy building together with the scarlet and burgundy text on the signs penetrate into the cold colour scheme. On the ship, Gesha's performance takes place not just against the background of blue and white space, but also between two bright orange lifelines, as if holding back the boundless expanse and plastic liberation of the dance.

Dark ochre colours appears in the captain's cabin — a bottle of cognac, and, most importantly, a statuette of a laughing oriental jester musician. Semyon Semyonovich presses it as if to signal the start of a comedy intrigue and to announce his comic musical variety performance.

On their return, the crowd at the customs control is gray and blue again, as if still breathing the sea and the warm air of the dusk. That calm and cold composition is used to create the pre-sunset sea view. On the left, the scarlet sun is about to set, and on the right, burgundy letters flaunt on the poster for *Good Luck Zigzag* movie. Gaidai here plays on the very title, foreshadowing the unexpected luck for both the smugglers and Semyon Semyonovich. The colour of the letters plays as well, contrasting with the blue of the dusk.

In the kitchen scene, the dark bottle of cognac disturbs the light whitish scheme of colours. In the scene at the car wash, the red scribbles on the map and Lyolik's dark brown jacket do the same thing.

At this point, ochre shades turning into bright orange and burgundy clearly remain on the sidelines in the overall range of colours; they do not dominate, but occasionally make themselves known. They work as rhythmic emotional accents and disruptors of colour tranquility promising bursts of the dynamics of the plot. However, soon warm tones come to assert their special rights. The bearers of those tones are exclusively “dark forces”, both personified and impersonal.

A dark red murk overwhelms Gesha in his nightmare.

It is on a red motorbike that Gesha takes Senya fishing.

Lyolik proves to be the most committed wearer of warm colours, especially chocolate and dark brown. A brown beret, a light “milk chocolate” suit, and later a dark brown leather jacket. His blue shirt sets off the suit



Fig. 5. The “warm” colours come into action. *The Diamond Arm*, directed by L. Gaidai, 1968
Ил. 5. В действие вступают «теплые» детали. Кадры из фильма «Бриллиантовая рука», режиссер Л. Гайдай, 1968



Fig. 6. The color scheme of the “dark forces”. *The Diamond Arm*, directed by L. Gaidai, 1968
Ил. 6. Цветовая гамма «темных сил». Кадры из фильма «Бриллиантовая рука», режиссер Л. Гайдай, 1968



Fig. 7. In the “red cube”. *The Diamond Arm*, directed by L. Gaidai, 1968
Илл. 7. В «красном кубе». Кадр из фильма «Бриллиантовая рука», режиссер Л. Гайдай, 1968

and rhymes with Gesha’s blue turtleneck on the boat. There’s a feeling that the partners in crime get clothes in the same fashion house. Each of them, though, chooses their own basic colours. While Gesha goes for elegant, light and cool tones, Lyolik prefers brutal, heavy and hot ones.

When at home, the Chief wears a men’s dressing gown of dark chocolate colour (the sleeve of which is caught in the frame). It is, so to speak, a shade of the smuggler’s true nature. Lyolik follows that “fashion” in terms of his choice of colours. Gesha, with his obvious preference for the cold range of colours, tries very hard, though, to turn himself mentally toward hot and heavy tones. When meeting Senya’s family at the cafe, he is wearing a burgundy top, showing a contrast to the soft blue background of the sea and the sky, as well as to the Gorbunkovs’ light-coloured clothing. Gesha has a red and black checkered blanket at home. We see him shrouded under it during his nightmare. At the moment of meeting the irresistible blonde in the apartment, Gesha is wearing a dark men’s dressing gown, imitating that of the Chief’s. Gaidai in every detail emphasizes the integral specific nature of each of the characters, Gesha in particular. The latter deals with perfecting his cheating skills as a “model boy” — he goes from the outside to the inside, from his clothes to his gut.

Every aggravation of the situation is accompanied by the emergency of a maroon, burgundy, scarlet and finally a piercing purple background.

It first appears when the house manager Varvara Sergeevna invades the Gorbunkovs’ apartment. The corridor wall has a dull maroon hue. Red is the colour of the box that Varvara Sergeevna takes curiously in her hands and of the little devil that jumps out of it.

The same colour of the wall enters the frame again after the militia bring home Semyon Semyonovich, drunk and unconscious after the brawl at The Weeping Willow restaurant.

But before that, we see Gesha’s dressing room in the fashion house. It is where his conversation with Lyolik takes place against a burgundy and crimson wall, in front of a big mirror. The mirrored surface creates the effect of an endless multiplication of Gesha and Lyolik, going somewhere far beyond the looking-glass. Framed by the burgundy wall, the light-pale looking-glass appears as an image of foolish infinity (presented in the story as a series of failed attempts to take possession of the gypsum). And it is the same brutal burgundy wall that foreshadows the most important “red scene” of the movie.

Scarlet and crimson, very bright hues emerge when Anna Sergeevna comes to visit Gesha and Lyolik. The corridor is of the same dull burgundy colour as Senya’s hallway. Svetlana Svetlichnaya’s heroine is wearing a crimson blouse and a light trouser suit. While negotiating the impending seduction of Semyon Semyonovich, Lyolik and Anna Sergeevna are sitting on Gesha’s bed, on a scarlet blanket.

When Gesha uses a pay phone in the restaurant, there is a “collage”: the gray metal “frame” of the phone booth and Gesha’s gray suit echoing the silver metal Chief’s doors — with a bright scarlet wall right next to it.

Before going up to the Atlantic Hotel room, Semyon Semyonovich looks longingly at its scarlet neon sign, against which a second later Varvara Sergeevna — with a scarlet armband on her sleeve! — picks up the note dropped by the hero with a stranger’s address on it.

Finally, the hero finds himself in Anna Sergeevna’s red hotel room. It is a kind of “red cube”. The famous red room scenes in David Lynch’s *Twin Peaks* will be filmed in the very early 1990s. In the meantime, another red room is born, Gaidai’s red room, saturated with its own symbolic meanings. According to the story, it is an absolute reality — the interiors of a Soviet hotel room⁽²⁾.

(2) According to Lyudmila Ivanovna Saraskina, that is the way a bridal suite might have looked like in those days.



Fig. 8. Plasticity and facial expressions of public fiasco. *The Diamond Arm*, directed by L. Gaidai, 1968

Ил. 8. Пластика и мимика публичных фиаско. Кадры из фильма «Бриллиантовая рука», режиссер Л. Гайдай, 1968

However, combined with Svetlana Svetlichnaya's character, her gaze, her manners, and her job, the red cube feels more like a room in a fantasy brothel. At the same time, the fierce red walls, the bitter red carpet, and the frantic yellow bedspread shape the space of Semyon Semyonovich's inner terror. He needs neither that room nor the woman. Here Gaidai radically transforms red from the colour of revolution and proletarian blood into the colour of eroticism, seduction, imitation of passion and intimacy, as well as the colour of mutual deception, psychological discomfort, and emotional violence. In fact, all the warm colours with aggressive red are "usurped" by the smugglers, by the shadow world, contrary to the tradition of associating it with official/festive Soviet culture. (Yet, the woman from the shadow world prefers to dress up like a "white sheep". Varvara Sergeevna also has a light suit).

Eroticism plays with the red wallpaper, the carpet, the armchair and some elements of the standard lamp and curtains in the "red room" as if being dissolved in it. The eroticism of the space, however, fails to get a truly sensual response from the characters.

The funny and at the same time sad thing about the situation is that in the scene, there is absolutely no true passion and eroticism, which is fundamental impossible on both sides. Neither is the beautiful Anna Sergeevna able to be truly seductive, nor can Semyon Semyonovich be the least bit frivolous. Therefore, the structure of the scene reflects the lack of spirit of adventure in the main characters; the inability to live in the adventurous environment and to "enjoy the genre" is what the privileged prostitute and the honest, decent Gorbunkov have in common. The behavior of Svetlichnaya's heroine is a complete failure of the job, absolute incompetence of a professional fraudster, unable to find the "key" to the "client". That is why her striptease serves, in fact, not to seduce but to pass the time while waiting for the pill to take effect.

It is neither the events in the hotel room nor the flow of emotions and relationships between Anna Sergeevna and Semyon Semyonovich that create the series of twists and turns, the situation of recognition and the conflict explosion. Outer forces are there to intervene. They are social forces — vigilantes led by the superintendent, who took the time to bring Semyon Semyonovich's wife to the "crime scene".

It is not only the horror on the face of the true family man that accentuates the absurdity of Anna Sergeevna's abrupt stripping, but it is also the fact that in the red room, underneath the light pink robe she turns out to be wearing a green swimsuit. That unexpected switch to a cold tone works as an outwardly emotional shock and a fiasco of eroticism. Green is the most "anti-erotic" colour. The swimsuit could have been black, pale pink, navy blue, purple — all of which would have been better. Green works as a cold shower.

A hook popping off the swimsuit bra (another failure of the Soviet light industry or the evidence of poor quality of illegally imported goods) symbolizes the impersonal "Soviet man's horror" because of the very prospect of seeing a naked body. Here Gaidai shows the entire space reaction. The script is very logical and prosaic: "...the ill-fated bra hook, ricocheting off the Chinese vase and whistling like a bullet, hits the light bulb. There is a sound resembling a shot, and the room goes dark..." [4, p. 175]. However, the impetuous diegetic dynamics creates a slightly mystical effect — it seems that the very fact of the woman exposing her back on camera leads to thunder and darkness, to the cataclysm in the interior and the landing of social activists, the police and the wife. In the



Fig. 9. White as trickster. *The Diamond Arm*, directed by L. Gaidai, 1968
Ил. 9. Трикстерство белого цвета. Кадры из фильма «Бриллиантовая рука», режиссер Л. Гайдай, 1968

eyes of the fainting Semyon Semyonovich, they come together as a picture of the crowd from the rampant hell. He seems to pass out not because of the pill, but rather being unable to stand what is happening.

That abundance of semantic twists is crowned by Anna Sergeevna's cry, "It's not my fault! He came of his own free will!" The cry is a parody quotation from the film adaptation of Leo Tolstoy's novel *Resurrection* (directed by M. Schweitzer, 1960, 1962), which was highly praised by Soviet critics. It was Katusha Maslova's desperate cry, "It's not my fault!" that was popularized in magazine articles and became the hallmark of the screen version of Tolstoy's heroine, a former prostitute unjustly accused by the obviously bankrupt court. The postmodern irony of the same cry in the mouth of a Soviet prostitute who has no intention of spiritual rebirth and regeneration is that hypothetically she could have watched the movie *Resurrection* and applied the "tested" formula at a critical point.

Although Anna Sergeevna displayed a profound contempt for Gesha, she turned out to be no better at her responsible job. They "rhymed" even in their failures with clothes and the tilt of the head.

After the total collapse of the "red cube", the shades of scarlet will be there to accompany the smugglers' fiasco. The dim red dress of the "mother" holding her "baby", as well as the bright red motorcycle at the end crown Gesha's useless disguise. The Chief's Moskvich is also red. Having failed to get the cast in the "red cube", the crooks finally find themselves trapped in a red car. Aleksandr Prokhorov had written about the era of Gaidai and Ryazanov comedies: «the Soviet Union also underwent a timid liberalization of cultural mores» [12, p. 456]. But we think the cinema art liberalization was quite deep.

The white colour trickery

White colour transformations make a separate story. Just the way the energy of mysterious smuggling schemes is concentrated in the Chief's black jewel, the energy of permitted adventure and travel, stated in the outline of the white "Mikhail Svetlov" "handsome liner", is concentrated in the white cast on Semyon Semyonovich's arm. The ship brought the hero to having his arm plastered, which caused a multitude of tricks and shams. Whereas the Chief's ring embodies exactly what can be associated with the jewel, the cast implies a variety of indirect symbolic nuances. Cheating for the benefit of shady business goes along with the deception aiming to restore the rule of law. Moreover, everyone is deceived, including the audience, but with the exception of "patsy" Senya. It is at the very end of the movie that we learn that the jewels have long since been taken out of the cast. The film does not show when it happened, nor does it hint in any way at such a twist. Thus, throughout the film we treat the cast as the carrier of the jewels, which remains diegetically invisible, but still present in the frame. In fact, the cast is the "carrier" of Semyon Semyonovich, who is a mere live bait.

Whereas Gesha's performance on board the ship and the disguise with the swaddled baby involve the plastered arm (which Gesha tenderly embraces after his friend is back on the ship) in a series of child imitations, Gesha's nightmare with the flying plastered arm leads to Semyon Semyonovich's "horror" in the hotel room. While the blond beauty is doing a striptease dance, the hero is trying to play along making ridiculous dancing "maneuvers" with his plastered arm, as if exposing his arm to interact with the persistent beauty instead of the rest of himself. That is when

Freudian connotations of the image of the arm as a phallic simulacrum involuntarily arise.

In general, Senya's behavior shows signs of repressed and blocked but indirectly manifested desires, slips in the form of "symptomatic and random actions"⁽³⁾ as Sigmund Freud would say [11], which is similar to verbal slips of the tongue and forgetting certain words. The plastered arm refers to the sexual sphere. The highly raised cap stuffed with a large stack of banknotes and the gun, always a kind of phallic symbol, placed in a bag where it could be easily spotted, are also given a certain sexual connotation. The new secret life, with its privileges and dangers, and therefore with a touch of erotic "almightiness" is involuntarily flaunted by Senya, although in other ways he remains modest and clumsy.

Nadia refers to the plastered arm as to something scary and almost indecent, in need of concealment or annihilation, as something that should not ever be there. It resembles the missing nose of Gogol's official. Actually, it illustrates the degree of misunderstanding of Senya and his situation. After all, from the perspective of both the smugglers and the police, it is the plastered arm that is seen as the most valuable, functional and needed thing in that man. The pragmatic perception of the individual, which we have already discussed regarding the interaction between the Coward, the Fool and the Pro [10, p. 337], permeates all of the characters' social relationships in *The Diamond Arm*. The reason why Semyon Semyonovich is interesting to both of the opposing camps is that he has a gypsum on his arm. Otherwise, all of his human qualities would have remained unclaimed. He would have never learned "what he was capable of", as Mikhail Ivanovich said.

The replica of the Venus de Milo in the fashion house and even Gesha wearing a "plaster" colored suit on the white catwalk ironically resonate with the white cast. All of them are plastic forms accompanying certain shams. The cast flaunts on the arm with no closed or open fracture. The statue symbolizing the ideal of beauty represents a nude female figure rather than a beautifully dressed person, and is therefore not quite appropriate in a fashion house. The Venus is standing next to Gesha, who

(3) Freud S. *Psikhopatologiya obydennoi zhizni* [The Psychopathology of Everyday Life]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 1997. (In Russian)

fails to manage the fashion novelty during the show and has to walk away, thus breaking the classical rules of beauty — proportionality, symmetry and completeness of form.

Conclusion

While each of the indicated colour schemes accompanies a specific spectrum of events and moods, the white scheme develops a series of variations on the theme of "not quite what it seems" — the white colour acts a part of impersonal trickster. Even the white ice cream which Senya's son shoots at Gesha is no longer a dessert. It becomes a projectile, which not only symbolically kills Gesha, but also unites him with Gorbunkov Sr. with a white mark. Daddy has a white cast, and his new friend has a white ice cream on his face. Thus, Gorbunkov's son, the least involved in communication during the meeting of the whole family with Gesha in the cafe, silently defends his role as the continuer of his demure father's behaviour style with occasional explosive escapades.

The dark nature of Svetlichnaya's heroine is disguised behind her blond hair, light-coloured headband and suits. It seems that the film reality itself tends to present the beauty against a light and blue background, protecting her from the "red cube" and maintaining her status not as an adventurous vamp, but as a "woman in white" — fresh, coldly erotic (a bit of the Hitchcock style), mysterious and slightly victimized. Her embarrassing failure in the end, however, confirms the fact that she does not fit within the stated social and psychological role.

The beginning and the end of the white adventures are marked with the adventures of Senya's piece of clothing — his white summer cap, which resembles his good and friendly nature exposed to external influence. At the beginning, having seated his daughter on a cart with someone else's suitcases, Semyon Semyonovich puts his cap on her head while searching for documents in his pockets. Meanwhile, the cart starts moving with the child on, so he has to run to get both the daughter and the cap back. At the end of the movie, while enjoying a ride on a motorboat, Semyon Semyonovich again loses the cap, which is blown away by a gust of wind. Katya is there to catch the cap and give it back to her dad. The lightweight white cap acts as the hero's nature and as a metaphysical substitute for the hare the hero sang about (or a magician's white rabbit) and which

occasionally finds itself lost, missing, in danger, but still never fails to keep its ground.

Whereas the adventures of the cap make the image of Semyon Semyonovich more lyrical, the white cast on his leg serves to strengthen eccentricity and signify the infinity of adventures. Everything started with a cast on his arm and ends with an even larger cast on his leg to enhance the sense of adventure, its playful connotation with folklore and fabulousness.

It is Baba Yaga who may have a “bony leg”, not a valiant participant in a special operation. Here the director is obviously ironical towards Soviet heroism. In the epilogue, the signs of Semyon Semyonovich’s bravery are his disability, immobility, anti-aestheticism, and a reference to the opposite gender nature (Baba Yaga is an old woman), implying a loss of male identity and aging, rather than heroic courage and immortalization. At the same time, together with the “bony leg”, Senya acquires an inner connection with some chthonic, supra-gender, superhuman element, to the magical space. Baba Yaga is old and ugly, but after all, she is a magical creature. Thus his total ambivalence is ultimately fixed in the hero — terrifying misfortune and exceptional good luck, ignorance and competence, helplessness and almost magical omnipotence, the existence in the space of unfreedom and freedom. Yu. V. Mihheeva analyzed the typical situation of Soviet comedy in 1960s as the “diving” of a character out of “ordinary self” in the “unexpected space of freedom” [6, p. 291].

Felix Yasyukevich and Igor Chernykh skillfully manage the interaction between the colour lines of the film, bringing the red line to its most obvious — catastrophic — ending. Gaidai visually soothes the initially dominant blue by transforming it into the blue-and-white gamut at the end of the movie. What really matters is not the colour as such, but rather the flexibility of forms and their connotation with folklore motifs. He avoids straightforward symbolization, but creates a kind of playful range of semantic and atmospheric tones of each of the colour accents, merged with the objective and subjective world. The colours of the plastic forms in the frame create a kind of ongoing “visual melody”. It opens up the everyday living environment, giving it symbolic multidimensionality and meaningful ambiguity. In a sense, Gaidai in many ways psychologizes his eccentricity and the eccentricity of the characters through colour solutions.

References:

- 1 Baleka YA. *Sinij – cvet zhizni i smerti. Metafizika tsveta* [Blue Is the Color of Life and Death. Metaphysics of Color], translated by I. Machulskaya. Moscow, Iskusstvo – XXI vek Publ., 2008. 408 p. (In Russian)
- 2 Voskresenskaya V.V. Osobennosti nacional'nogo landshafta v trilogii Aleksandra Rogozhkina 1990-h godov [Features of the National Landscape in Alexander Rogozhkin's Trilogy of the 1990s]. *Smena veh: otechestvennoe kino serediny 1980-h – 1990-h* [Change of Milestones: Domestic Cinema of the Mid-1980s-1990s], ed. E.V. Salnikova, comp. D.A. Zhurkova, N.A. Khrenov, V.D. Evallyo. Moscow, Kanon+; ROOI “Reabilitacija” Publ., 2022, pp. 618–650. (In Russian)
- 3 *Iskusstvo zvuka i sveta: materialy Vtoroi Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoi konferencii (Sankt-Peterburg, 18–20 oktjabrja 2021 g.)* [The Art of Sound and Light: Materials of the Second International Scientific and Practical Conference (St. Petersburg, October 18–20, 2021)], Russian Institute of Art History, ed. O.V. Kolganova. St. Petersburg, RIII Publ., 2021. 280 p. (In Russian)
- 4 Kostyukovskij Ya., Slobodskoj M., Gaidai L. Brilliantovaya ruka. Detektivno-ekscentricheskaja komedija [*The Diamond Arm*. Detective-Eccentric Comedy]. *Iskusstvo kino*, 1968, no. 9, pp. 155–185. (In Russian)
- 5 Lusher M. Cvetovoj test Lyushera [Lusher Color Test]. Moscow, Eksmo-Press Publ., 2002. 190 p. (In Russian)
- 6 Miheeva Yu. V. Nesor'eznoe kino. Sovetskaja intelligencija v komedijah 70-h [A Frivolous Movie. The Soviet Intelligentsia in the Comedies of the 70s]. *Posle ottepeli. Kinematograf 1970-h: Sbornik statej* [After the Thaw. Cinema of the 1970s: Collection of Articles], eds. A. Shenyakin, Yu. Miheeva. Moscow, NII kinoiskusstva Publ., 2009, pp. 271–295. (In Russian)
- 7 Miheeva Yu. V. Sinij cvetozvuk v fil'me: iz glubiny k svetu [Blue Color Sound in the Film: From the Depths to the Light]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 308–335. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-308-335>. (In Russian)
- 8 Muzipova L.H. Simvolika cveta v rossijskikh dramaticheskikh fil'mah (2000–2020 gg.) [The Symbolism of Color in Russian Dramatic Films (2000–2020)]. *Artikult*, 2022, no. 4 (48), pp. 49–64. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2022-4-49-64>. (In Russian)
- 9 Pasturo M. *Sinij. Istorija cveta* [Blue. The History of Color], translated by N. Kulish. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 134 p. (In Russian)
- 10 Salnikova E.V. Trus, Balbes, Byvalyj: slozhnost' prostyh masok [The Coward, the Fool, and the Pro: The Complexity of Simple Masks]. *Kinokomedija sovetskogo vremeni: istorija, zvuchanija, podteksty. Posvjashchaetsja 100-letiju Leonida Gaidaja: Sbornik statej* [Soviet-Era Film Comedy: History, Sounds, Subtexts. Dedicated to the 100th anniversary of Leonid Gaidai: Collection of Articles], comp. E.V. Salnikova, N.A. Khrenov, V.D. Evallyo. Moscow, Kanon+; ROOI “Reabilitacija” Publ., 2023, pp. 319–357.
- 11 Freud S. *Psichopatologija obydennoj zhizni* [The Psychopathology of Everyday Life]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 1997. 191 p. (In Russian)
- 12 Prokhorov A. Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and El'dar Riazanov's Satires of the 1960s. *Slavic Review*, Autumn, 2003, vol. 62, no. 3, pp. 455–472.

Список литературы:

- 1 *Балека Я.* Синий – цвет жизни и смерти. Метафизика цвета / Перевод И. Мачульской. М.: Искусство – XXI век, 2008. 408 с.
- 2 *Воскресенская В.В.* Особенности национального ландшафта в трилогии Александра Рогожкина 1990-х годов // Смена веков: отечественное кино середины 1980-х – 1990-х / Отв. ред. Е.В. Сальникова; сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвалльё. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2022. С. 618–650.
- 3 Искусство звука и света: материалы Второй Международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 18–20 октября 2021 г.) / Российский институт истории искусств; ред.-сост. О.В. Колганова. СПб.: РИИИ, 2021. 280 с.
- 4 *Костюковский Я., Слободской М., Гайдай Л.* Бриллиантовая рука. Детективно-эксцентрическая комедия // Искусство кино. 1968. № 9. С. 155–184.
- 5 *Люшер М.* Цветовой тест Люшера. М.: Эксмо-Пресс, 2002. 190 с.
- 6 *Михеева Ю.В.* Несерьезное кино. Советская интеллигенция в комедиях 70-х // После оттепели. Кинематограф 1970-х: Сборник статей / Отв. ред. А. Шемякин, Ю. Михеева. М.: НИИ киноискусства, 2009. С. 271–295.
- 7 *Михеева Ю.В.* Синий цветозвук в фильме: из глубины к свету // Художественная культура. 2022. № 3. С. 308–335. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-308-335>.
- 8 *Музипова Л.Х.* Символика цвета в российских драматических фильмах (2000–2020 гг.) // Артикульт. 2022. № 4 (48). С. 49–64. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2022-4-49-64>.
- 9 *Пастуро М.* Синий. История цвета / Перевод Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 134 с.
- 10 *Сальникова Е.В.* Трус, Балбес, Бывалый: сложность простых масок // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сборник статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвалльё. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2023. С. 319–357.
- 11 *Фрейд З.* Психопатология обыденной жизни. СПб.: Алетейя, 1997. 191 с.
- 12 *Prokhorov A.* Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and El'dar Riazanov's Satires of the 1960s // Slavic Review. Autumn, 2003. Vol. 62. № 3. P. 455–472.

УДК 79
ББК 85

Югай Инга Игоревна

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры режиссуры мультимедиа, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 192238, Россия, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15
ORCID ID: 0000-0002-0966-8176
ResearcherID: GLR-9034-2022
regmm_kafedra@mail.ru

Ключевые слова: Пьерик Сорен, видеоарт, медиаарт, искусство, перформанс, комедия



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-180-199

Для цит.: Югай И.И. Пьерик Сорен. Комедия в видеоарте // Художественная культура. 2023. № 1. С. 180–199.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-180-199>.

For cit.: Yugay I.I. Pierrick Sorin. Comedy in Video Art. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 180–199.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-180-199>. (In Russian)

Югай Инга Игоревна

Пьерик Сорен. Комедия в видеоарте

Yugay Inga I.

D. Sc. (in Art History), Associate Professor, Professor of the Department of Multimedia Production, St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, 15 Fuchika Str., St. Petersburg, 192238, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0966-8176
ResearcherID: GLR-9034-2022
regmm_kafedra@mail.ru

Keywords: Pierrick Sorin, video art, media art, art, performance, comedy

Yugay Inga I.

Pierrick Sorin. Comedy in Video Art

Аннотация. В статье выявляется жанрово стилистическая специфика работ французского видеохудожника Пьерика Сорена, выполненных в период с 1980-х по 2020-е годы. Рассмотрению подлежат характерные для творчества автора методы и приемы, особое внимание уделяется применению П. Сореном приемов создания комического. Новизна работы заключается в рассмотрении творчества П. Сорена как целостной художественной системы в ее развитии. Актуальность работы обусловлена необходимостью расширения представлений о принципах формообразования, особенностях драматургии в жанрах актуального искусства.

В статье показано, что П. Сорен самобытно и зрелищно развивал приемы и методы видеоарта. Среди применяемых художником творческих методов особое внимание в статье уделяется привлечению выразительных средств других искусств (кинематографа, цирка, мюзик-холла, эстрадного театра) и сочетанию современных технико-технологических решений со стилистикой кинокомедий, буффонады, клоунады, шутовского общения, что проявляется в сюжетах, выразительных средствах, специфике персонажей. Предложенная автором классификация работ П. Сорена включает видеоарт, оптические театры (миниатюрные инсталляции), сценические перформансы и сценографические работы.

Автор приходит к следующим выводам: сюжетное построение произведений П. Сорена в зависимости от жанра включает миниатюрные зарисовки — скетчи; пародийные фильмы, повторяющие сценарные конструкции оригинала; серии зарисовок, объединенные репризами в целостное выступление; в сценографических работах Сорен выстраивает комический дискурс, игру со зрителем, основанную на технических аттракционах. Характерными для творчества П. Сорена приемами комического являются: комический абсурд, нелогичное или невозможное сочетание элементов, прием несоответствия, прием неожиданного, повтор, использование табуированных тем.

Abstract. The article reveals the genre-stylistic specificity of artworks of the French video artist Pierrick Sorin, created between the 1980s and the 2020s. It studies the methods and techniques characteristic of P. Sorin's work, particular attention being paid to his use of comic techniques. The novelty of the research lies in the consideration of P. Sorin's creative work as an integral artistic system in its development. The relevance of the present study is determined by the need to expand ideas about the principles of shaping and the features of drama in the genres of contemporary art.

The article shows that P. Sorin developed the techniques and methods of video art in an original and spectacular way. Out of the creative methods used by the artist, the author of the article focuses on the following ones: the attraction of expressive means of other arts (cinema, circus, music hall, variety theatre, etc.) and the combination of modern technical and technological solutions with the style of comedy films, buffoonery, and clowning, which is manifested in the plots, expressive means, the specifics of the characters. The classification of P. Sorin's works proposed by the author includes video art, optical theatres (miniature installations), stage performances and scenographic works.

The author comes to the following conclusions: the plot structure of P. Sorin's works, depending on the genre, includes miniature scenes-sketches, parody films that repeat scenario designs of the originals, and series of sketches combined in a holistic performance by means of recapitulation. In his scenographic works, P. Sorin creates a comic discourse, a play with the viewer based on technical attractions. The comic techniques characteristic of P. Sorin's work are: comic absurdity, illogical or impossible combination of elements, the method of inconsistency, the method of unexpected, repetition, and the use of taboo topics.

Введение

Пьерик Сорен является одним из наиболее узнаваемых видеохудожников благодаря своему особому стилю. Работы Сорена входят в коллекцию Национального центра искусства и культуры Жоржа Помпиду, в разное время были представлены на персональных и тематических выставках в крупнейших музеях современного искусства, в том числе в России, что обеспечило им достаточно широкую известность среди зрителей и художественной критики.

Первым медиумом, который использовал в своем творчестве Сорен, была видеокамера, и несмотря на то что в дальнейшем спектр применяемых им медиа значительно расширился, Сорен по-прежнему называет себя видеохудожником. И действительно, методы, приемы и стратегии видеоарта составляют основу его творчества. Художественная деятельность Сорена началась в конце 1980-х — почти через 30 лет после революционных открытий раннего видеоарта с характерной для него откровенностью авторского высказывания, поиском границ творчества и возможностей технологии, фиксацией арт-практик на пленку, борьбой с массовой культурой и ее инструментами [2, с. 61—81]. Молодыми художниками 1980-х эти идеи и практики воспринимались как нечто само собой разумеющееся, почти обязательное, не как проявление художественной свободы, а наоборот, ограничительные рамки, становясь материалом для рефлексии, подвергаясь переоценке, и, как свойственно молодости, делалось это с долей иронии. В работах П. Сорена отчетливо проявляется владение теорией и практикой видеоарта, дискурсом актуального искусства, именно этот контекст становится основой его пародийных высказываний. Запоминающимися сделали работы П. Сорена его эстетические и визуальные предпочтения. Будучи поклонником Ж. Тати [3, р. 174], Сорен создал целую галерею комических персонажей, перенес приемы цирка, немного кино в медиа искусство, придав традиционному видеоарту необычные для него параметры комического, а его виртуозные аттракционы с видеотехникой в духе Мельеса (как представителя циркового искусства, изобретателя и пионера кинотрюков) расширили возможности жанров инсталляции и перформанса.

Видеоарт

Одна из первых работ Сорена называется «Пробуждение» (1988)⁽¹⁾. Этот короткометражный фильм начинается как характерная для концептуального искусства фиксация арт-практики. Сол Левитт, теоретик концептуализма, в статье для журнала «Артфорум» назвал следующие отличительные черты концептуализма: планирование, повторение, исполнение. Специфику исполнения произведения в концептуальном искусстве Левитт видел в том, что исполнение «происходит формально, поверхностно, неглубоко... цель художника, занимающегося концептуальным искусством, — сделать свою работу интеллектуально интересной для зрителя, и при этом не затрагивающей его душу» [5, р. 79]. Именно эти характерные для концептуального искусства черты обыгрываются в работе П. Сорена «Пробуждение». В преамбуле показывается процесс подготовки: сосредоточенный и деловитый художник устанавливает таймер к камере и осветительному прибору, вымеряет расстояние от камеры до объекта съемки линейкой. Подготовка сопровождается закадровыми пояснениями П. Сорена, рассказывающего, что он планирует будить себя каждое утро включающимся прожектором и записывать свои первые впечатления. На этом этап планирования и подготовки завершен, начинается исполнение. В течение пяти минут зрителю показывается серия пробуждений.

Примеров документации регулярно совершаемых действий в концептуальном искусстве много, можно вспомнить знаменитые работы художника-концептуалиста Вито Аккончи «Слежка» (1969) и «Шаг» (1970), являющиеся максимальным воплощением концепции Левитта.

Иногда повторяющиеся действия ведут к какой-то цели, иногда художника интересует сам процесс, что отмечалось многими исследователями раннего видеоарта, в частности куратором, историком видеоарта Барбарой Лондон в работе «Видео/арт первые пятьдесят лет», подводящей итоги деятельности первого поколения видеохудожников [6]. Важным условием подобных работ является достовер-

(1) Réveils, 1988, 5'13", Betacam SP, PAL, коллекция Центра Жоржа Помпиду, Париж (Франция).



Ил. 1. Кадр из фильма «Пробуждение». Источник изображения: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/crdGx9> (дата обращения 10.06.2022)

Fig. 1. Screen capture from Réveils. Image source: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/crdGx9> (accessed 10.06.2022)

ность происходящего, как отмечает специалист по медиаэстетике, философии технологий Невена Иванова: «Исполнители играют самих себя» [4, р. 39]. Видеохудожники, использовавшие стратегии повторения (например, Б. Науман, Э. Уорхол), добивались в таких проектах эмоционального и физического напряжения исполнителя и зрителя, отслеживая восприятие времени, ощущения присутствия и отсутствия у зрителя, отстраненности, усталости, истощения внимания и т.д.

Подмена, происходящая в работе Сорена «Пробуждение», переворачивает ситуацию. Перед зрителем предстает не художник, а один из придуманных и исполненных им персонажей. Множественные, меняющиеся идентичности станут отличительной чертой творчества Сорена. Жалкий, несчастный, не соответствующий роли, на которую он претендует, персонаж фильма «Пробуждение» постоянно оправдывается, обещая, что ляжет пораньше, выспится и будет способен сказать что-то дельное в микрофон. И все пять минут зритель будет смотреть на псевдоартиста, пытающегося проснуться. В конце фильма герой

сдается и прекращает свои попытки. Кто-то из зрителей почувствует себя одуроченным, кто-то посмеется. Комическая фигура, подменяющая исполнителя в действии, разыгрываемом по законам концептуального искусства, трансформирует жанр. Перед нами визуальный анекдот о концептуальном художнике. Повторение, первоначально воспринимаемое как принцип концептуального искусства, используется на самом деле как комедийный прием и усиливает комический эффект. Однако, чтобы зритель «расшифровал» это сообщение как пародию, он должен быть знаком с практикой видеоарта, лишь тогда будет иметь воздействие использованный автором прием узнаваемого несоответствия.

Серия «Пьерик и Жан-Лу»

В ином ключе выполнена серия из четырех короткометражных автофильмов «Пьерик и Жан-Лу» (1994)⁽²⁾, заказанная для передачи Rapp Tout. Rapp Tout была придумана и велась популярным французским журналистом, кинорежиссером, писателем и интервьюером Бернаром Андре Раппом. Передача выходила на французском телевидении в начале 1990-х. Приходившие в передачу гости в форме дискуссий обсуждали современное состояние искусства, культуры, медиа.

Встраивание серии «Пьерик и Жан-Лу» в контекст передачи определило как сюжетно-тематическую, так и визуальную компоненту работ. В начале каждого фильма Пьерик, чье лицо показывалось крупным планом, вспоминал, как они проводили время со своим братом-близнецом Жан-Лу (обоих персонажей исполнял П. Сорен). Далее следовали приключения братьев, поданные в стилистике немного кино, для чего использовалось вирирование под сепию и имитация замедленной съемки. Идеи для своих забав герои брали «из телевизора», в том числе из передачи Rapp Tout, поэтому телевидение в какой-то мере было ответственным за происходящее, что является традиционным тезисом раннего видеоарта. В ключевые моменты в кадре появлялся телевизор с фрагментами из Rapp Tout. Складывалась

(2) Un samedi avec Jean-Loup; Jean-Loup et les jeux video; Pierrick et Jean-loup font de la musique; Pierrick et Jean-Loup font du foot.

своего рода дурная бесконечность: во время передачи демонстрировались фильмы, в которых показывалась передача. Причем серия носила характер искаженного зеркала, в котором традиционная для такого рода передач тематика — футбол, музыка, экранное искусство, медиа — преломлялась в карикатурном ключе.

В фильме «Жан-Лу и видеоигры»⁽³⁾ братья создают собственную видеоигру. Они придумывают правила, готовят видеоконтент, находят способ взаимодействия с устройством. Все задачи решаются успешно, но в характерной манере: предлагается бросать едой в персонажей, появляющихся на экране телевизора. Братья с азартом играют в свою игру, используя подготовленный ими материал, а в конце фильма сырые яйца бросают уже в гостей и ведущего начавшейся программы Rapp Tout, создавая комический эффект, на который рассчитывали заказчики видео. Таким образом, прием применения вещи не по назначению усиливается повтором и обостряется в финале за счет контраста между атмосферой в студии и поведением братьев.

В фильме «Пьерик и Жан-Лу играют в футбол»⁽⁴⁾ братья смотрят футбольный матч по телевизору, а затем решают поиграть в саду. Но после нескольких пенальти происходит конфликт с невероятным уровнем насилия — бросание банок, удар лопатой. Сцены смягчаются тем, что выполнены в стилистике трюков немого кино. Внезапный и непропорциональный выплеск агрессии в фильме является отсылкой к проблеме неоднозначного отношения общества к насилию, в частности к его проявлению в субкультуре футбольных фанатов.

Пародия на другую область допускаемого обществом маргинального поведения показана в фильме «Пьерик и Жан-Лу создают музыку»⁽⁵⁾. В нем Пьерик и Жан-Лу сочиняют для конкурса произведение в жанре современной музыки. Подключившийся к розетке Жан Лу получает новые свойства и может творить не просто музыку, а «электронную» музыку. В качестве современных инструментов актуальные художники Пьерик и Жан-Лу используют свой живот,

(3) Jean-Loup et les jeux video, 1994, 2', Betacam SP, PAL, цвет, коллекция Центра Жоржа Помпиду, Париж (Франция).

(4) Pierrick et Jean-Loup font du foot, 1994, 2'40", Betacam SP, PAL, цвет, коллекция Центра Жоржа Помпиду, Париж (Франция).

(5) Pierrick et Jean-Loup font de la musique, 1994, 2', Betacam SP, PAL, цвет, коллекция Центра Жоржа Помпиду, Париж (Франция).

труссы, кухонный комбайн, пилу и багет. Нарушения табу, являющиеся одним из приемов создания комического, присутствуют в творчестве Сорена постоянно. В данном контексте поведение Пьерика и Жан-Лу пародирует поведение эпатажных музыкантов и намекает на существование в обществе двойных стандартов, позволяющих одно и то же поведение классифицировать как грубость и отсутствие воспитания либо как свободу и креативность. В финале братья «попадают в телевизор», плывя в какой-то особой фиолетовой реальности, они исполняют свою музыку, а эксперты Rapp Tout восхищаются ими. Идея перехода в экран, выхода из него неоднократно реализуется в творчестве Сорена в разных контекстах.

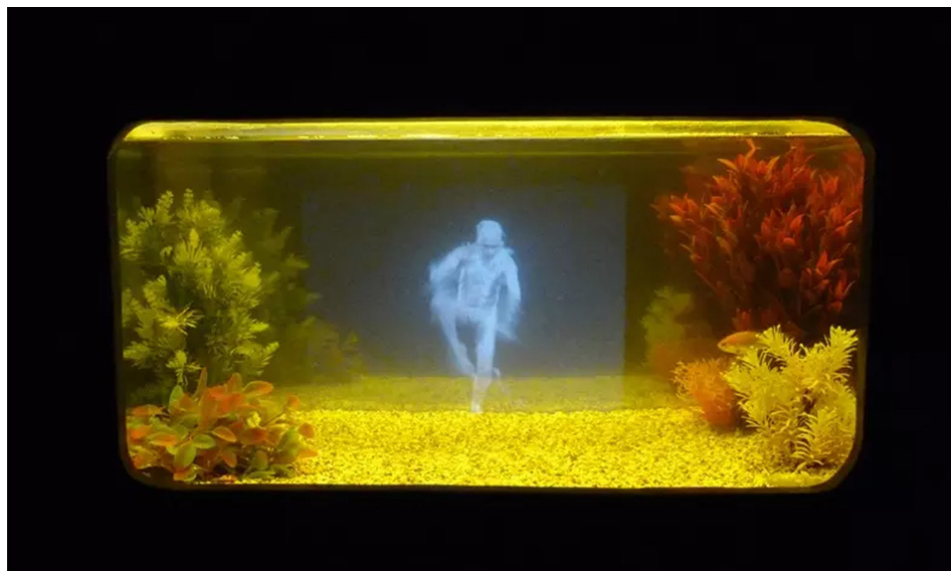
Фильмы Сорена привнесли в программу Rapp Tout параллельный пародийный дискурс, придав ей новое измерение, создали ситуацию столкновения противоположностей: грубость и просвещение, агрессия и диалог. Однако серия не является прикладной, ее вполне можно воспринимать самостоятельно, вне передачи. Все упомянутые до этого работы вошли в коллекцию Центра Помпиду.

Основными комическими приемами, использованными автором, были непредсказуемость, сопоставление противоположностей, преувеличение. Так, сдержанное общение интеллигентных собеседников в студии контрастировало с поведением персонажей фильмов, производивших впечатление дикарей своей импульсивностью и разрушительностью действий. Стилизация под немого кино смягчает и делает безобидно-комичной агрессию персонажей, комический эффект создает также характерное для эпохи немого кино несоответствие свойств движения.

Стоит также отметить, что в начале 1990-х выполнение одним единственным человеком таких фильмов требовало значительных навыков, фантазии и знаний.

Оптический театр

С 1995 года Сорен начинает экспериментировать с жанром видеоминиатюры. Фактически это миниатюры вдвойне — короткие видеозарисовки для небольших по размеру экранов и проекций. Сорен называет свои произведения «оптическими театрами». По принципу совмещения материала оптические театры ближе всего к видеоин-



Ил. 2. Кадр из инсталляции «Аквариум с танцором». Из серии «Оптические театры». 2010. Аквариум, видео, зеркальное стекло. Галерея современного искусства Aeroplastics, Брюссель, Бельгия. Источник изображения: https://www.aeroplastics.net/artists/pierrick-sorin/works/#/image_popup/artwork4809/ (дата обращения 10.06.2022)

Fig. 2. Screen capture from Aquarium with a Dancer installation. From Optical Theatres series. 2010. Aquarium, video, mirror glass. Aeroplastics Gallery, Brussels, Belgium. Image source: https://www.aeroplastics.net/artists/pierrick-sorin/works/#/image_popup/artwork4809/ (accessed 10.06.2022)

сталляции, поскольку они совмещают физические объекты с видео, внедряемым в среду с помощью отражения на зеркало или стекло. Сочетание разных планов создает эффект объединения объектов и персонажа, оживающего внутри декорации.

В оптических театрах используются преимущественно немые, циклически повторяющиеся сценки — бегущий по вращающейся пластинке человек, человек-тритон в аквариуме, семейный концерт в кукольном домике, девушка, танцующая в бокале вина, и т.д. Для произведений оптического театра характерны цикличность, существование в рамках одного, но бесконечно повторяющегося представления-дивертисмента, обыгрывание предметов, гротеск. Сюжеты этих произведений структурно просты, действие ограничивается одной мизансценой, кадром. Основной упор в ранних работах

делался на аттракцион и зрелищность. Эксцентрические приемы, основанные на нелепой жестуляции персонажей оптических театров, неловкость движений заимствованы из цирковых комических приемов, искажение привычной логики, нарочитая неправдоподобность происходящего, также являющиеся комическими приемами, достигаются средствами видеоинсталляции.

Аудиторию в таких работах привлекает миниатюрность, краткость, пространственная объемность, зрелищность, которая, несмотря на медийное происхождение, носит характер циркового волшебного аттракциона. По стилистике работы близки к скетчу, репризе, цирковому номеру.

Со временем в репертуаре оптических театров появились истории на грани комического и трагического, печального и смешного. В зловещей видеоинсталляции «Персональный прибор лицевой пластической хирургии»⁽⁶⁾ герой засовывает голову в специальную установку, и в процессе омоложения его голова превращается в череп. Есть работы, посвященные непредсказуемости генетических изменений, жестоким научным экспериментам.

Персонажи Сорена этого периода — живчики, полные энтузиазма, существа, вращающиеся в колесе своей жизни. В первых работах в роли персонажей выступал сам автор, в дальнейшем он стал приглашать актеров. Помимо оптических театров, П. Сорен много занимался рекламой для известных спортивных и парфюмерных брендов.

Перформансы на сцене и в публичном пространстве

Пьерик Сорен известен и своими перформансами, проходившими на сцене и в публичном пространстве. Например, успехом пользовался спектакль «22.13», показанный в 2010 году в Париже и Тулузе и повторенный в Москве в 2011 году. В московской постановке роль художника исполнял актер Николая Сансье. Сюжет «22.13» довольно условен — жизнь художника, его монолог о поиске, сомнениях, переживаниях.

(6) L'operateur personnel de chirurgie faciale (из серии Quelques inventions remarquables), 2003–2015.

Интересная метафора реализована в организации спектакля: на сцене стоят камеры, реквизит, многочисленные экраны, поэтому зритель не только слышит откровенный монолог художника о своей жизни, мыслях, но видит и изнанку его творчества. Непосредственно на глазах зрителя с помощью странных аппаратов, неожиданных компонентов возникает волшебство, делая зрелище еще более захватывающим.

В «22.13» Сорен комбинирует свои наработки и отдельные произведения: исполнение актером нескольких ролей, мультиэкраны, видеомэпинг на разные поверхности, в том числе на человеческое тело, использование живых материалов, совмещение выступления и видеозаписи. В контексте спектакля характерные для автора приемы получают новые смыслы. Например, один из используемых автором комических приемов — нарушение табу — заключающийся в том, чтобы шокировать аудиторию чем-то отвратительным или непристойным, в оптическом театре воспринимается как соленая, грубая шутка, но в личном исповедальном контексте «22.13» скорее указывает на открытость и незащищенность персонажа.

Одним из преимуществ видеотехнологий является их относительная свобода от пространственных ограничений. Видеопроекция может осуществляется как на небольшое стекло в оптическом театре, так и на огромное здание, стоящее на городской площади. Работы П. Сорена для больших городских пространств регулярно показываются в рамках праздничных мероприятий, проходящих в его родном городе Нанте, в Париже и за пределами Франции. На этих мероприятиях можно увидеть характерные для автора приемы — видеомэпинг из «подручных» средств (яйца, кетчуп, вода и т.д.), включение в видеопоток изображений зрителей, присутствующих на празднике, коллажи из произведений автора.

Сценография и постановки

Начиная с 2006 года Сорена приглашают к работе над операми в качестве постановщика и сценографа, в этом году выходит его седьмая работа. Так же, как и в своих перформансах, художник располагает на сцене множество предметов, устройств (камеры, микрофоны, экраны, проекционные аппараты), используемых для создания зрелища.



Ил. 3. Сцена из оперы «Пробный камень» Россини в постановке Джорджо Барберлио Корсетти. Театр Шаттле, Париж, Франция. 2014. Источник изображения: https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/opera/la-pietra-del-paragone-un-rossini-delirant-sous-lemprise-de-la-video_3342295.html (дата обращения 10.06.2022)

Fig. 3. A scene from Rossini's *The Touchstone* opera staged by Giorgio Barberio Corsetti. Théâtre du Châtelet, Paris, France. 2014. Image source: https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/opera/la-pietra-del-paragone-un-rossini-delirant-sous-lemprise-de-la-video_3342295.html (accessed 10.06.2022)

Уникальность подхода Сорена (не единственного медиахудожника, выступающего в качестве сценографа) в том, что живое исполнение совмещается с реально существующими декорациями и происходит это аналогично его перформансам на глазах зрителя, наблюдающего за процессом сборки зрелища. Сиюминутность образа, его незакрепленность позволяет сохранять особую атмосферу взаимодействия со зрительным залом, характерную для исполнительских искусств, при этом в зрительском восприятии выразительные средства оперы соединяются с кино, перформансом, исполнительским искусством, обогащая его впечатления.

Легкий озорной сюжет оперы Россини «Пробный камень» (*La pietra del paragone*), сам жанр позволил Сорену вписать в канву произведения и дать развитие своим излюбленным решениям в постановке 2014 года на сцене театра Шаттле. Центральным решением, вокруг

которого выстроились конструктивные и выразительные средства, стала предложенная зрителю игра на установление соотношения между происходящим на сцене и на видеоэкранах. 15 миниатюрных цифровых камер, установленных на сцене, транслировали на большие экраны исполнителей, совмещая их изображения с декорациями, аквариумом с живыми рыбами, фруктами, продуктами, прочими объектами. Среди оригинальных сочетаний, реализуемых с помощью хромакея и монтажа, можно выделить две группы: игра с размерами предметов и невидимость синих объектов на синем фоне.

Так, миниатюрные декорации приобретают на экране одинаковый размер с актерами, к чему зритель постепенно привыкает, однако «случайно» добавленный к декорациям банан оказывается в проекции настолько большим, что на него может сесть, как на софу, дворецкий, крошечная Кларис подсказывает слова графу Асдрубале, находясь в его тарелке, сам граф то оказывается в холодильнике, то на газовой конфорке — вот некоторые примеры изменения размеров. Ряд придуманных Сореном эксцентрических номеров осуществляется с помощью «невидимых» для камеры помощников сцены, одетых в синюю спецодежду: перемещение блинов, самолета, полет теннисных мячиков, перетаскивание надувной лодки с сидящей в нем актером. Сложные синие выгородки, среди которых работают актеры, на экране превращаются в яркие декорации. Зрители увлеченно сопоставляют бесформенные сооружения на сцене и результат на экране. В исследовании Фабио Раффо (университет Монпелье), посвященном применению видеопроекций в оперных постановках, отмечается, что когда зритель может одновременно видеть и сцену, и синтезированные изображения на экране, в его восприятии постоянно происходит и конструирование художественного пространства, и его деконструкция [7, с. 69].

Заключение

Анализ произведений П. Сорена показывает, что художник, работая в таких областях, как короткометражный фильм, видеoinсталляция, видеоперформанс, оперная сценография, по-новому осмысляет традиционные для видеоарта методы и приемы:

Найдена форма видеoinсталляции — оптический театр, объединяющая объекты и видео на основе принципа действия праксиноскопа. Краткие комические сценки с минимальным количеством персонажей разыгрываются в нарочито неправдоподобных, иногда абсурдных обстоятельствах. Ограничение места действия, бесконечная повторяемость видео создает впечатление самостоятельно существующего миниатюрного мира, напоминающего цирковые магические иллюзии, маскируя новое технологическое решение под старинную форму.

Прием деконструкции зрелища реализуется в сценографии оперной постановки, становясь основой для игры со зрителем.

Экспериментирование с эстетическими свойствами нетрадиционных для видеоарта материалов (продукты, живые существа, предметы быта) приводит к неожиданным визуальным эффектам, становится комическим приемом, основанном на парадоксальных сочетаниях технологии и объектов.

Использование автором множественных комических идентичностей применяется для пародирования традиционных арт-практик.

Синтез искусств (кино, цирк, эстрадный театр, мюзик-холл), проявляющийся в сценарных решениях, монтаже, специфике персонажей, расширяет палитру выразительных средств художника.

Особенности сюжетного построения произведений П. Сорена отличаются в зависимости от жанра. Оптические театры предполагают краткие зарисовки, строящиеся на визуальном контрасте, нелогичном, иногда абсурдном сочетании невозможных элементов, подчеркнутой условности действий, приближаясь к жанрам фарса, скетча, шаржа. Сюжеты короткометражных фильмов строятся по принципу комического повтора, однако повторяющиеся фреймы отличаются своим размером и степенью самостоятельности — если в «Пробуждении» повторяются краткие попытки героя записать свои впечатления, то в серии «Пьерик и Жан-Лу» повторяется единая повествовательная структура фильма, и в совокупности (в серии) они усиливают друг друга. Единая сюжетная композиция фильмов серии воспринимается как алгоритм анекдота: «однажды мы с братом Жан-Лу...».

Сюжет спектакля «22.13» строится как серия зарисовок, объединенных репризами и монологом актера.

В опере «Пробный камень» средствами сценографии зрителю предложена игровая система взаимодействия со зрелищем, непосредственно не влияющая на сюжет, но создающая поле для диалога.

Работы, созданные П. Сореном вне зависимости от их жанра, насыщены приемами комического. Среди любимых автором приемов можно назвать:

- подчеркнутую условность действий (фантастические, абсурдные);
- нелогичное или невозможное сочетание элементов;
- высокую непредсказуемость действий и событий (прием неожиданного);
- пародию (прием узнаваемого несоответствия);
- комический повтор;
- использование табуированных тем;
- комический абсурд;
- типичные для клоунады нелепую жестикуляцию, неловкость движений и мимики персонажей, карикатурные особенности внешности (одежда, прическа, грим).

Анализ произведений разных жанров показал, что применяемые П. Сореном комические приемы предполагают разные способы восприятия комического зрителем. Малкольм Терви (киновед, редактор журнала *October*), анализирувавший комедийный модернизм Жака Тати, применил термин «непрозрачный стиль комедии» (*opaque style of comedy*), означающий, что для понимания комической ситуации и получения удовольствия зрителю необходимо приложить какое-то усилие [8, p. 103]. Приемы П. Сорена варьируются, иногда это развлечение в чистом виде, иногда — «непрозрачная» комедийная ситуация, требующая большего внимания и ментальной активности зрителя.

Привлекает внимание широкий творческий диапазон автора, которому подвластны малые и большие жанры от короткометражек и миниатюрных инсталляций до спектаклей и оперных постановок. Используемые автором приемы относятся к разным эпохам и к разным жанрам, тут и визуальное ретро (гэги эпохи немого кинематографа, характерные для фарса непристойность, грубость и радость жизни, бурлеск), и современные формы (*public art*, видеомэпинг). Широта смысловой палитры художника простирается от визуальных анекдотов до постмодернистской игры смыслами.

Очевидно, что комическое, как одна из базовых категорий эстетики, требует изучения на каждом этапе развития искусства, что отмечается многими исследователями [1, с. 288]. Так, парадоксальное сочетание аттракциона современных технических решений и комического, облеченного в старомодную эстетику цирка, гэга, в творчестве П. Сорена оказалось весьма плодотворным, поскольку художник не только открыл оригинальные формы авторского высказывания, но придал новое дыхание традиционным для видеоарта форматам перформанса и инсталляции.

Список литературы:

- 1 Журкова Д.А., Эвальд В.Д. Круглый стол «Эстетика советской кинокомедии». Эксцентрика, авторское начало, официальный контекст // *Художественная культура*. 2022. № 2 (41). С. 280–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-280-307>.
- 2 Югай И.И. Медиа искусство: истоки, специфика, художественные стратегии: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.09. СПб.: Рос. институт истории искусств, 2018. 341 с.
- 3 Gómez Cremades A. M. Circo contextual contemporáneo: arte objetual, humor y tecnología digital // VI Congreso Virtual Internacional Arte y Sociedad: Paradigmas digitales. 2017. Chile: Universidad de Málaga, 2018. P. 173–178.
- 4 Ivanova N. Bruce Nauman and Dan Graham's Politics of Presencing: Boredom Exposing Inauthenticity of 1960s-70s Time-Consciousness // *Journal of Film and Video*. 2019. № 71.1. P. 35–50. <https://doi.org/10.5406/jfilmvideo.71.1.0035>.
- 5 LeWitt S. Paragraphs on Conceptual Art // *Artforum*. 1967. Vol. 5. № 10. P. 79–83.
- 6 London B. *Video/Art: The First Fifty Years*. London, New York: Phaidon Press, 2020. 280 p. https://doi.org/10.1386/jcs_00028_5.
- 7 Raffo F. Le chanteur d'opéra face aux écrans vidéo: King Arthur de Motus (2014) et La Pietra del paragone de Giorgio Barberio Corsetti et Pierrick Sorin (2007) // *Corps en scène: l'acteur face aux écrans*. Paris: Entretemps ED, 2018. P. 63–74.
- 8 Turvey M. *Play Time: Jacques Tati and Comedic Modernism*. New York: Columbia University Press, 2019. 304 p.

References:

- 1 Zhurkova D.A., Evalylo V.D. Kruglyj stol "Ehstetika sovetsoj kinokomedii". Ekscentrika, avtorskoe nachalo, oficioznyj kontekst [Round Table "Aesthetics of Soviet Film Comedy". Eccentric, Author's Principle, Official Context]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022. no. 2, pp. 280–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-280-307>. (In Russian)
- 2 Yugay I.I. *Media iskusstvo: istoki, specifika, hudozhestvennye strategii* [Media Art: Origins, Specifics, Artistic Strategies]. Dissertation... D. Sc. (in Art History: 17.00.09. St. Petersburg, Ros. institut istorii iskusstv Publ., 2018. 341 p. (In Russian)
- 3 Gómez Cremades A. M. Circo contextual contemporáneo: arte objetual, humor y tecnología digital. VI Congreso Virtual Internacional Arte y Sociedad: Paradigmas digitales. 2017. Chile, Universidad de Málaga, 2018, pp. 173–178.
- 4 Ivanova N. Bruce Nauman and Dan Graham's Politics of Presencing: Boredom Exposing Inauthenticity of 1960s-70s Time-Consciousness. *Journal of Film and Video*, 2019, no. 71.1, pp. 35–50. <https://doi.org/10.5406/jfilmvideo.71.1.0035>.
- 5 LeWitt S. Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*, 1967, vol. 5, no. 10, pp. 79–83.
- 6 London B. *Video/Art: The First Fifty Years*. London, New York, Phaidon Press, 2020. 280 p. https://doi.org/10.1386/jcs_00028_5.
- 7 Raffo F. Le chanteur d'opéra face aux écrans vidéo: King Arthur de Motus (2014) et La Pietra del paragone de Giorgio Barberio Corsetti et Pierrick Sorin (2007). *Corps en scène: l'acteur face aux écrans*. Paris, Entretemps ED, 2018, pp. 63–74.
- 8 Turvey M. *Play Time: Jacques Tati and Comedic Modernism*. New York, Columbia University Press, 2019. 304 p.

УДК 76.042(4)«18»

ББК 85.153(3)

Ефимова Ксения Сергеевна

Магистрант, кафедра искусствоведения, факультет мировой культуры,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 191186,
Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2
ORCID ID: 0000-0002-5551-0484
ResearcherID: GNH-5904-2022
ksenia.s.efim@gmail.com

Ключевые слова: Жан Гранвиль, французская графика, XIX век,
анималистический жанр, апокалипсис, карикатура

Ефимова Ксения Сергеевна

Апокалиптические настроения в анималисти- ческой карикатуре Ж. Гранвиля



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-200-219

Для цит.: Ефимова К.С. Апокалиптические настроения
в анималистической карикатуре Ж. Гранвиля // Художественная культура.
2023. № 1. С. 200–219. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-200-219>.

For cit.: Efimova K.S. Apocalyptic Moods in J. Grandville's Animalistic
Caricature. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1,
pp. 200–219. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-200-219>. (In Russian)

Efimova Kseniya S.

Master's Student, Department of Art Studies, Faculty of World
Culture, St. Petersburg State Institute of Culture, 2 Dvortsovaia Emb.,
St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID ID: 0000-0002-5551-0484
ResearcherID: GNH-5904-2022
ksenia.s.efim@gmail.com

Keywords: Jean Grandville, French graphics, the 19th century, animalistic
genre, apocalypse, caricature

Efimova Kseniya S.

Apocalyptic Moods in J. Grandville's Animalistic Caricature

Аннотация. Ироничные изображения озверевших людей и очеловеченных животных Ж. Гранвиля пользовались популярностью у французской публики, чьи современники и нравы становились объектом обличения. Традиция сравнения человека и зверя уходит глубоко в прошлое, однако в XVIII—XIX веках она обретает особое звучание в связи с появлением новых научных теорий. Эти теории ставили под сомнение главенство человека и причисляли его к классу животных, тем самым значительно усложняя философский дискурс о животном существе, в который были включены и французские художники. В карикатуре Гранвиля сопоставление цивилизации и природной дикости перешло на иной уровень, служа не только для обыгрывания обыденности сограждан, актуальных научных высказываний и физиогномических исследований, но и проводником апокалиптических настроений. Создавая в зооморфных рисунках потусторонний, отзеркаленный человеческому мир, мастер за юмором прятал рассуждения о его крахе. Фатальность ощущается в образах зверей, заменивших людей, занявших их место и управляющих их государством; в несправимости характеров (впадающий в ярость вепрь, самовлюбленные собаки) и моделей поведения (хищник — жертва); наконец, в физическом разрушении мира. Подобное наиболее полно выражает цикл «Другой мир», основная цель которого была в потребности создать вместо устаревшего земного шара новую вселенную. Несмотря на очевидную трагичность такого видения, Гранвиль преподносил ощущение обреченности и несовершенства в виде забавных в своей деловитости антропоморфных животных.

Abstract. J. Grandville's ironic depictions of humanized animals were popular with French audiences, whose contemporaries and morals became the object of denunciation. The perennial tradition of comparing man and beast was accentuated in the 18th and 19th centuries as new scientific theories appeared. These theories called into question the primacy of man and relegated him to the animal class, thereby greatly complicating the philosophical discourse on the animal being, in which French artists were also involved. In Grandville's caricature, the juxtaposition of civilization and natural savagery moved to another level, serving not only to play on the commonplaceness of fellow citizens, topical scientific statements and physiognomic studies, but also to channel apocalyptic moods. By creating an otherworldly, mirror image of the human world in his zoomorphic drawings, the master concealed behind humour the speculation about its collapse. Fatalism is perceived in the images of beasts that have replaced humans, have taken their place and have governed their state; in the incorrigibility of characters and patterns of behaviour (predator — prey); and in the physical destruction of the world. This is most fully expressed in the "Un Autre Monde" cycle, whose goal was the need to create a new universe to replace the obsolete globe. Despite the obvious tragedy of such a vision, Grandville presented a sense of doom and imperfection in the form of amusing anthropomorphic animals.

Интерес к творчеству Жана Гранвиля неуклонно возрастает начиная со второй половины XX века, происходит активное осмысление его наследия. Естественным образом очевидным количественным перевесом обладают научные публикации английских и французских искусствоведов и культурологов, тогда как в отечественной науке фигура Гранвиля рассматривалась слишком обобщенно в контексте общего развития карикатуры и французского искусства. В интерпретации графических работ художника давно сформировались два лагеря: последователи П.М. Орлана [19, р. 22—24], делающие упор на визионерстве и сюрреалистичности, и сторонники реалистического восприятия, не признающие за аллегориями дополнительных символических конструктов (В. Беньямин [2, с. 153—167] о проблеме товарной культуры; Н. Калитина [5, с. 23—80] и А. Гривнина [3, с. 43] о социальном кризисе). Ни те ни другие не разрабатывали в достаточной степени визуализированные в облике зверя разумного мрачные представления Гранвиля об окружающем его мире, что делает данное исследование актуальным.

Среди выдающихся художников-карикатуристов первой половины XIX века французский мастер Жан Гранвиль (1803—1847) занимает почетное место. Его произведения сопровождали страницы ведущих политических журналов (*La caricature*, *Charivari*), сатирические тексты оппозиционной интеллигенции (О. Бальзак, Ж. Санд) и признанные памятники литературы (Д. Дефо «Робинзон Крузо», Дж. Свифт «Путешествия Гулливера», басни Лафонтена). Гранвиля отличает большая творческая самостоятельность, доходящая в некоторых случаях до максимальной независимости от текста и до обратного процесса порождения текста иллюстрацией («Другой мир», 1844). Большинство проектов Гранвиля были связаны с иронизированием над современным обществом, политикой и новой моралью, которое художник выражал через использование зооморфизма. Представляя своих героев в виде людей со звериными головами или стоящих на задних лапах антропоморфных животных, Гранвиль помещал их в смешные житейские ситуации, обыгрывая нравы и обличая человеческие несовершенства. Однако за таким комичным, нередко

хлестким переплетением человеческой и животной природы кроется куда менее юмористическое восприятие мира.

Традиция сравнения человека и зверя уходит глубоко в прошлое, однако в XVIII—XIX веках она обретает особое звучание в связи появлением новых теорий. Научно-философские споры о животном существе, активно ведущиеся с XVII века, обострились после признания человека частью класса животных К. Линнеем в 1760—1770-е годы и с новой силой стали привлекать деятелей культуры и искусства. Ощущение утраты человеком доминирующего положения над природой — доказательство его превосходства — провоцировало рост волнений писателей и художников, следящих за биологическими дискуссиями и естественнонаучными трактатами («Естественная история» Ж. Бюффона). Ажиотаж наглядно демонстрирует случай отражения в творчестве, например, О. Бальзака сугубо научного противостояния Ж.Л. Кювье и Ж. Сент-Илера в 1830 году. Суть их публичного спора касалась вопросов неизменности видов и критериев общности всех существ. Победивший Кювье придерживался позиции об определении общности через функцию, тогда как Сент-Илер настаивал на единстве происхождения и последующей эволюции видов. Эти положения, активно отстаиваемые учеными еще с 1820-х годов, вероятно, повлияли и на идею развившихся до уровня человека зверей Гранвиля. Кроме того, интерес к сопоставлению животного и человеческого подстегивала физиогномическая теория И.К. Лафатера, признающая у людей животное естество, которое выражается в физических особенностях. Метод проведения параллелей между лицом и мордой как никогда удачно подошел карикатуре [17, р. 134], особенно мастеру анималистических изображений Гранвилю, и хорошо сочетался с использованием фразеологизмов, связанных с животными. Используя наработки Лафатера, Гранвиль обыграл идею швейцарского ученого касательно поэтапного эволюционирования лягушки в Аполлона и, обострив лицевой угол П. Кампера, иронично представил обратный процесс [1] («Аполлон, превращающийся в лягушку», 1844).

Попытки нащупать иной путь к утверждению безоговорочного царствования человека привели к позиционированию научно-

технических достижений как его категорических отличий от других животных. Прогресс, цивилизованность противостояли инстинктивности и дикости, присущей звериному миру, поэтому становятся популярны промышленные выставки, приключенческие романы на охотничью тему (Ж. Жерар, 1854) и походы в зверинцы, где пугающие своей непредсказуемостью и нерациональностью животные укрощены людской волей. По этой же причине в первой половине XIX века негативно встречали работы романтиков-анималистов А.Л. Бари и Э. Делакруа, чьи герои выпускались из клеток и представляли перед публикой неукротимыми хищниками, сгустками природной ярости, способной пошатнуть любые устои. В этом контексте антропоморфизм становится методом для выстраивания новых отношений между человеком и животным [11]. Во французской карикатуре второй половины XVIII — начала XIX века к аллюзиям на животных прибегали не так часто, преимущественно для антиправительственной деятельности, которая должна была не просто высмеивать конкретных неугодных, но и подчеркивать их беспросветную глупость. Общественные деятели в таких случаях заменялись изображением собак, свиней, кошек, обезьян — наиболее выразительными анималистическими образами с негативной коннотацией, уходящей еще в средневековые представления о них. Авторы замысла почти не прибегали к антропоморфизму, к наделению зверей самостоятельностью и осмысленностью, к аллегорическим и зоологическим шарадам. В этом не виделось необходимости: стаффажных зверей, нередко совсем лишенных сюжетной сцены, было достаточно, чтобы дать красноречивый ответ на животрепещущий вопрос «кто нами управляет».

В дальнейшем в связи с ужесточением цензуры и расширением тематического репертуара для сатирической прессы, а также из-за переосмысления символического потенциала животного на фоне научных открытий возникла потребность в анималистической карикатуре нового толка. Табуированная дикость привлекала мыслящих в русле актуального тогда романтизма, расценивалась как бунт, как вызов, однако прямым инструментом иронии для карикатуры быть не могла. Это вынудило Гранвиля пойти совершенно противоположным путем и превратить своих животных в разумных осмысленных существ, настолько внешне очеловеченных, что ни волтеры, ни агрессия им были уже не нужны. Так появляются его ранние «Метаморфозы дня»

(1829—1830), в которых вводятся изображения на тему бытовых ситуаций из жизни современников, только роли-типажи распределяются между животными. Ловко орудуя вербальными и невербальными средствами, Гранвиль не просто визуально подменяет образы человека и зверя, а развивает представителей класса животных, то есть собратьев людей, до человеческого уровня. На фоне естественнонаучных теорий такой подход был как никогда актуален и отличался высокой степенью иронии как над учеными, так и над публикой, не желавшей иметь что-либо общее с фауной.

Однако судьбы зооморфных героев предопределены заранее их принадлежностью к определенному виду, врожденными инстинктами и паттернами поведения, наконец, порожденными народной культурой стереотипами и предубеждениями. Обретая все необходимые атрибуты «цивилизованного» — прямохождение, одежду, работу, социальный статус, — животные Гранвиля остаются заложниками своей природы, лишены гибкости для адаптации к существованию в условиях людского общества. Этот смысловой пласт, хотя и отодвигается на второй план злободневной сатирой, но при внимательном разглядывании открывает иное прочтение карикатур мастера. Например, понурый зимородок в литографии «Зимородок приносит обед своей семье» (1829) демонстрирует супруге и голодным детям крошечную рыбу как результат улова, что можно и нужно трактовать как критику французской экономики, душащей граждан налогами и вынуждающей их питаться крохами. С другой стороны, французское название птицы дословно переводится как «утренний рыбак», и, поскольку в природе она питается маленькими рыбками, ничего другого принести отец семейства попросту не мог. Несмотря на то что он взял с собой талисман в виде зимородка, который по древней традиции сулит удачу, добыча оказалась скудна. Зимородок Гранвиля не в силах преодолеть самого себя, он обречен действовать в заданных природой рамках, не в состоянии измениться сам, чтобы исправить ситуацию. Вне зависимости от наличия удочки, башмаков, амулетов — материальных свидетельств, даже разума, исход один и тот же. То же самое касается и сцены «Уроки танцев» (1829) с разочарованным медведем, чья пластичность и навыки хореографии априори уступают навыкам длинноногого оленя. Подобное ставит перед зрителем XIX века, озабоченным товарной культурой и кичащимся своей разумностью,

вопросы уже не морально-назидательного толка, а личной фатальной ограниченности и возможности или невозможности ее преодоления. Любопытно, что в дальнейшем, иллюстрируя «Сцены частной и общественной жизни животных» (1842), Гранвиль временно отходит от придуманного им художественного приема и лишает своих звериных героев антропоморфных конечностей. Хотя идея физической взаимосвязанности животных и людей из-за этого утрачивает свою прямолинейность, за счет торчащих из-под одежд хвостов и копыт усиливается комический эффект. Кроме того, провозглашается самостоятельность и независимость природы от человеческого общества, требования жить в котором более не связаны с обладанием руками и ногами приемлемой конфигурации. Свобода и противопоставления, следующие из фразы «...созвали Генеральную ассамблею, дабы... сбросить иго Человека» [7, с. 58], подкрепляются графическими образами Гранвиля. Вместе с тем идея невозможности преодоления зверями предзаданных установок обретает новое звучание в условиях, когда природное прорывается не только в повадках, но и в теле.

Для Гранвиля процесс самопозиционирования современника является важным звеном в его пародиях. Выше уже упоминалось о востребованности физиогномических исследований, забавлявших публику удивительными метаморфозами. Деятельность Гранвиля в этом направлении лишь способствовала укреплению спроса на изображения поэтапного перевоплощения человека в зверя по характерным чертам. Хотя сам мастер относился весьма скептически к физиогномике, ее популярность обнажала острую потребность общества найти сходство и отличия между человеческим и животным, обнаружить через зооморфизм индикаторы внутреннего [6, с. 17]. Помимо чисто механического преобразования Аполлона в лягушку, Гранвиль продолжал исследовать найденный им прием представления разумного животного. Так, в журнале *Le Magasin pittoresque* (1843) появляется пара оппозиционных друг другу изображений, наглядно описывающих процесс деградации человека до неведомого зверя и развития, если не сказать эволюционирования, собаки из маленького непримечательного щенка в ученого пса, чья сущность после объединения от природы покладистого характера и интеллекта стала «ближе к свету, чем ко тьме» [16, р. 108–109]. Любопытно, что была продумана не только смена визуальных признаков (некогда челове-

Апокалиптические настроения в анималистической карикатуре Ж. Гранвиля



Ил. 1. Гранвиль Жан. Мсье Зимородок приносит обед своей семье. 1829. Литография. 17,6 × 27,8 см. Метаморфозы дня, лист XLIV. Национальная библиотека Франции, Париж. 4-LI3-181

L'ANIMAL S'ÉLÈVE VERS L'HOMME.

Première tête. — Un petit chien; rien de plus.

Deuxième tête. — L'instinct s'éveille, se raffine, et déjà ressemble presque à de l'intelligence.

Troisième tête. — L'éducation a perfectionné l'instinct; une certaine bonté naturelle s'est développée. Ces traits respirent la fidélité, le dévouement. Tel homme, se dégradant jusqu'à la férocité, donne la mort à son semblable; cet animal se jettera au milieu du fleuve, et, sans souci du péril, sauvera la vie à son maître.

Quatrième tête. — Ne lit-on pas dans ces regards expressifs l'attachement, l'amitié? Ces frémissements de joie et de reconnaissance ne semblent-ils point révéler une sensibilité presque réfléchie? Plus d'un homme malheureux,

isolé, abandonné, aime à s'y tromper, et se fait de l'animal un compagnon qui se réjouit avec lui, s'afflige avec lui, qui partage sa bonne et sa mauvaise fortune.

Cinquième tête. — Le voici savant. Il émerveille la foule; il résout des problèmes qui embarrasseraient ses spectateurs. — Charlatanisme à part, n'est-ce pas du moins un sujet d'étonnement légitime qu'il soit arrivé à comprendre jusqu'aux signes les plus imperceptibles de son maître? Il s'est associé par sa soumission et la douceur de ses instincts à l'intelligence humaine. Il est en somme plus près du bien que du mal, plus près de la lumière que des ténèbres. Que faut-il encore pour que ce voile qui semble couvrir et obscurcir sa pensée se déchire?



Ил. 2. Гранвиль Жан. Животное поднимается до человека. Источник: журнал *Le Magasin pittoresque*, 1843 [16, р. 109]

ческое лицо обладает вытянутыми формами, а морда собаки озарена мыслью), но и текстовое сопровождение с поэтапным перечислением приобретаемых или утрачиваемых поведенческих систем.

Увлеченность Гранвиля проблемой определения согражданами самих себя также прослеживается в карикатурах, где центральной идеей становится критика привязанности человека к товарам, к технологическим изобретениям, число которых множится из-за одержимости сделать жизнь максимально комфортной. Новое изменчивое городское пространство, социальная трансформация Парижа 1820—1830-х годов заставляли человека искать пути для определения своего места, стабильности [12, р. 533]. Зооморфные персонажи мастера изображаются не просто в том или ином костюме, отсылающем к социальному статусу, но в деталях обстановки под стать буржуазному эталону («Метаморфозы дня», лист 29, 1829). Отказ от природной сущности, от естественной дикости, попытки зацепиться за достижения научно-технического прогресса и промышленности приводят к дегуманизации [14, р. 47]. Этому посвящена, например, работа «Паровой концерт» (1844) из цикла «Другой мир», отражающая увлеченность современников художника паровой энергией [18, р. 183]. Гранвиль демонстрирует, как в будущем или в альтернативном временном потоке окончательно оформился процесс механизации общества — оркестр превратился в машины, чьи антропоморфные формы голов напоминают об отдаленном родстве с человеком. Красноречива и подпись этого рисунка, гласящая, что «машина — это человек совершенный» [13, р. 18], и фраза из финала книги — «Дух стал рабом материи!» [13, р. 283]. Для Гранвиля персонификация неодушевленного товара, своеобразный техницизм XIX века неприемлемы ни по политическим (республиканским) взглядам, ни по этическим соображениям.

Показательными в плане поднятия Гранвилем мировоззренческих вопросов являются другие иллюстрации из «Другого мира», в которых главный герой приходит в местный зоосад. Прогуливаясь между вольерами, он поражается фантастическим зверям и пытается все о них узнать, не замечая, что рядом с ним находятся те же самые твари в качестве посетителей. Вчитываясь в буклет и находя аналогии с известными ему видами, герой постигает не столько биологическое разнообразие зверинца, сколько местных обитателей, которыми можно населить новый мир и с которыми ему как бы

придется жить и взаимодействовать. Любопытно, что все попытки узнать о гибридных созданиях в клетках оканчиваются провалом, причем неудача происходит из-за потери интереса главного героя, впечатленного эффектным зрелищем, но не продвигающегося дальше первой страницы сопроводительного текста.

Несмотря на обилие шуточных сцен, на умильность и забавность быта, который ведут неожиданно деловитые животные, работы Гранвиля несут в себе элементы мрачного восприятия окружающей действительности. Зооморфные рисунки, следуя задачам карикатуры, отзеркаливают человеческий мир и создают фантазмагоричное пространство, наполненное и людьми, и звериными персонажами — основными проводниками смысла для художника. Однако оно заранее обречено на провал, поскольку населено теми, кто не может познать и преодолеть свою природу, то есть перестать быть хищником или жертвой либо изменить характер, а также теми, кто отвергает все ради погони за прогрессом. Неспособность сопротивляться предзаданному, иначе говоря, судьбе вписывалась в общую романтическую программу культуры начала XIX века, равно как и связанные с этим апокалиптические настроения.

Тема краха существующего мира отчетливо прослеживается в английской и французской литературе, причиной катастрофы преимущественно становится природная или человеческая деятельность. Можно вспомнить, например, поэму Т. Кэмпбелла (1823), романы М. Шэлли «Франкенштейн» (1818) и «Последний человек» (1826) [4, с. 94]. Ужасные картины конца света показывает стих Дж.Г. Байрона «Тьма» (1816), написанный под впечатлением от реального природного катаклизма, спровоцировавшего во всей Европе так называемый год без лета. В связи с интересом романтизма к субъективным впечатлениям писатели и поэты начинают культивировать фабулу, при которой главный герой оказывается последним или одним из последних существ на земле. В 1811 году, благодаря усилиям англичанина Г. Крофта и известного французского писателя Ш. Нодье (чьей журнальной деятельностью Гранвиль не мог игнорировать), широкая публика узнает о фантастическом романе «Последний человек» (1805, Ж.-Б.-К. де Гренвиль). По сюжету, начинает осуществляться замысел некоего Творца: земля утрачивает плодородность, а люди — способность размножаться, из-за чего всему грозит гибель,

избежать которой можно лишь воссоединив двух последних людей с репродуктивной функцией.

Наконец, политическая ситуация во Франции, актуальная для карикатурной деятельности Гранвиля, гражданские настроения и неясный курс развития страны поддерживали ощущение фатальности происходящего. Нельзя не отметить, что в последней четверти XVIII века обострившиеся антимонархические настроения требовали в особых случаях, помимо аллегорического замещения правящих фигур животными, настоящего расчеловечивания ненавистных личностей посредством совмещения их голов с телами воображаемых существ, ассоциировавшихся с чем-то бесовского происхождения [9, с. 720—730]. Такие внушающие надежду на перемены события, как сначала Великая французская революция, потом Июльская революция, не оправдывали ожиданий и на глазах Гранвиля обернулись угнетающим правлением Луи-Филиппа, усилением цензуры, невыполнением обещаний. Недаром политическая карикатура 1830—1835 годов становится яростнее, злее и нередко констатирует смерть настоящего. Таковы, например, «Франция, раздираемая вороньем разных мастей» (1831) и «Люди, пожираемые налогами» (1833) [10, р. 171—172]. Все это не могло не повлиять на такого прозорливого художника.

Если апокалиптические настроения в «Метаморфозах дня» и «Сценах из частной и общественной жизни животных» тщательно скрыты за ширмой сатиры, то «Другой мир» предлагает наиболее программную их реализацию. Вероятно, на формирование мрачного подтекста этого проекта Гранвиля повлияли и события личной жизни художника, поскольку именно в период 1838—1842 годов его первая жена и дети трагически уходят из жизни. Книга «Другой мир» (1844) создавалась необычным образом: изначально существующую идею Гранвиля изобразил в нескольких иллюстрациях, по следам которых был написан сам текст произведения [15]. Концептуально свой замысел художник оформил в первом рисунке, изобразив дуэт Шаржа и Воображения, попирающих устаревший, обреченный мир и создающих новый, населенный фантастическими существами — будущими героями повествования. Согласно тексту, некий доктор Пафф разочаровывается в действительности и решает создать новую религию — неоязычество — и общество, для чего собирает пантеон богов из трех человек, включая его самого, и предлагает дружно

отправиться во Вселенную искать информацию. Помимо прочего, объектами наблюдений становятся представители фауны, встречаемые героями как члены самоуправляемого сообщества (гл. VII, VIII) и в качестве обитателей зверинца (гл. XVII, XVIII). Многие из встречаемых героями имеют лишь отдаленное сходство с видами, которые можно встретить в природе, большинство — продукт скрещивания форм, расцениваемое некоторыми исследователями как ассоциативная игра и имитация галлюцинаций [10, р. 14].

В VII—VIII главах Гранвиля вовлекает зрителя в необычный карнавал, устраиваемый на морском дне местными обитателями, до абсурда нехарактерными для подводного царства. Иронизируя над аристократическими увеселениями, мастер разыгрывает настоящий бал-маскарад, изображая животных в зооморфных масках, чаще всего идентичных виду конкретного партнера. Например, петух в образе лисицы заигрывает с настоящей лисой, скрывающейся за петушиной личиной, кот по-светски беседует с орлом, овца беззаботно танцует с пантерой. Скрывшись за чужой мордой, звери обрели раскованность, утратили инстинктивный страх перед хищной и более сильной особью. Кроме того, они даже переняли повадки играемых ими товарищей, так что скромный лев вынужден пятиться под ожесточенным натиском разъяренного зайца. Казалось бы, в таких фантастических условиях животные Гранвиля смогли преодолеть собственную природу, буквально примерив на себя другую шкуру, однако тела их, специально лишенные одежды, обнажают истинную сущность каждого. Несмотря на все поведенческие трансформации, она осталась без изменений, что, наряду с подчеркнуто искусственной маской на первом плане, сообщает о зыбкости происходящего. Тем не менее и на этом не заканчивается маскарадная программа, следующим этапом предлагая уже другой группе примерить человеческие личины, взять на себя более сложную задачу — не перевоплотиться в конкретного собрата, для чего было достаточно приблизительного внешнего сходства, а разыграть человеческую комедию, спрятав звериные черты за масками современников, героев, богов. Естественно, это не удастся никому, кроме случайно забредшего на празднество героя. Здесь важен сам факт тяги высмеиваемых типажей к временной метаморфозе и лицемерию, которые свидетельствуют о двойственности характера. Эту же мысль подтверждают сопроводительные слова об ошибочности суждений

человека, считающего себя единым целым [13, р. 44]. Что касается второго блока, посвященного злоключениям в Саду растений, названном так из-за наличия в нем исключительно животных, то в нем изображения интересны новой выразительностью анималистического образа Гранвиля, а именно — экспериментами по совмещению черт различных животных. По хронологии эти иллюстрации идут позже, а значит, можно предположить, что в них нелепым образом воплотились чаяния предыдущих персонажей стать кем-то другим. Получившиеся гибриды утратили гармонию, подаренную им природой для эффективного существования и выживания: жираф с телом жука стал значительно ниже, носящий на себе раковину улитки заяц потерял в скорости, орел не в состоянии высоко взлетать из-за хитинового панциря и пр. Они нежизнеспособны и бесполезны, равно как и конфликтующие геральдические твари, и фантастические существа, напоминающие дьявольские отродья.

Сюжет «Другого мира» обнаруживает косвенные параллели с уже упомянутым романом «Последний человек» (1805) в том смысле, что также эксплуатирует текст Священного писания. Однако если в романе спасение в потомстве, то герои Гранвиля, обзаведясь детьми, в финале уверяют друг друга в невозможности искупления и в неизбежности конца, который наступит завтра в виде огромного потопа из нравственности и морали. Любопытно, что строя по законам жанра ковчег, они отбирают в качестве достойных не обсуждаемых ими до этого изобретателей, не писателей, не фармацевтов, а своих четырех сыновей и животных. Последние, конечно же, очеловечены, гордо шествуют к спасительному судну в изящных костюмах. Парадоксальное торжество разумных зверей лишь кратковременно: их поведение продолжает отличаться характерной для каждого вида особенностью (высокомерные львы, легкомысленная юркая мышь, угрюмый медведь), а значит, собственная ограниченность осталась непреодоленной. На провал всего мероприятия указывает и факт отправки четырех человеческих особей мужского пола, и само название главы — «Конец этого и другого мира».



Ил. 3. Гранвиль Жан. Сцена танца. Глава VII. Карнавал в бутылке. Источник: «Другой мир» Ж. Гранвиля, 1844 [13, р. 38]



Илл. 4. Гранвиль Жан. Насест. Литография. Глава XVIII. После полудня в Ботаническом саду. Источник: «Другой мир» Ж. Гранвиля, 1844 [13, р. 114]

В период активной творческой деятельности Гранвиля, пришедшейся на 1830—1840-е годы, тема сравнения человека и животного, поиски категорических отличий и неоспоримых сходств была актуальна и востребована во всех кругах. Пользуясь современными научными изысканиями, физиогномикой, басенным наследием и выдумками народной культуры, мастер создавал выразительные зооморфизмы на жителей Парижа XIX века. Гранвиль одним из первых полноценно и последовательно превратил звериных персонажей из второстепенного элемента карикатуры в самостоятельный и самоценный, представив их разумными, социализированными, находящимися на близкой к человеку стадии развития и заполучившими его конечности. Вместе с тем за забавным обликом антропоморфных зверей скрываются рассуждения художника о самоопределении современника в условиях буржуазного мира, меняющегося культурно и социально. Зеркальный человеческому мир животных Гранвиля обречен на крах из-за присутствия в нем обитателей, которые не в состоянии кардинально измениться, будучи скованными биологическими и гражданскими законами. Герои Гранвиля не могут сопротивляться судьбе, не способны преодолеть политический апокалипсис и проблемы человеческих отношений, стремятся к прогрессу, неясному будущему и фатальной механистичности собственной жизни.

Список литературы:

- 1 Балтрушайтис Ю. Зоофизиогномика // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Сост. Н. Мазур. СПб.: Новое издательство, 2018. С. 217–240.
- 2 Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. 376 с.
- 3 Гривнина А.С. Гранвиль-иллюстратор // Проблемы развития зарубежного искусства. Л., 1972. Вып. 2. С. 38–57.
- 4 Григорьева Е.В. Романтический апокалипсис: прозрения Мери Шелли // Научная мысль Кавказа. 2009. № 1 (57). С. 92–98.
- 5 Калитина Н.Н. Политическая карикатура Франции 30-х годов XIX столетия. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1955. 140 с.
- 6 Реброва Н.А. Физиогномическая система Шарля Лебрена на примере издания «Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, concernant Le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux» из коллекции Научной библиотеки Российской академии художеств // Новое искусствознание. 2019. № 2. С. 13–17. <https://doi.org/10.24411/2658-3437-2019-12002>.
- 7 Сцены частной и общественной жизни животных: этюды современных нравов / Пер. с фр. В. Мильчина. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 656 с.
- 8 Якимович Т.К. Сатирическая пресса французской республиканской демократии 1839–1835 гг. Киев: Издательство Киевского университета, 1961. 183 с.
- 9 Ямпольский М. Физиология символического. Книга 1: Возвращение Левиафана: политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 807 с.
- 10 Baridon L. Quand l'image parodie le texte: Grandville et le visuel de la satire // L'Image railleuse: La satire visuelle du XVIIIe siècle à nos jours. Paris: Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2019. URL: <http://books.openedition.org/inha/8277> (дата обращения 14.07.22).
- 11 Corbillé S., Fantin E. Les animaux dans les expositions universelles au XIXe siècle: monstration, ordonnancement et requalification du vivant. Paris et Londres, 1851–1889 // Culture & Musées. 2020. № 35. URL: <http://journals.openedition.org/culturemusees/4953> (дата обращения 14.07.22).
- 12 Cuno J. Review Grandville: Dessins originaux, exh. cat., intro. and cat. entries Clive F. (1986) // The Art Bulletin. 1988. Vol. 70. № 3. P. 530–534.
- 13 Grandville J.J. Un autre monde: transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations... Paris: H. Fournier, 1844. 295 p.
- 14 Hannoush M. The Allegorical Artist and the Crises of History: Benjamin, Grandville, Baudelaire // Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry. 1994. Vol. 10. № 1. P. 38–54. <https://doi.org/10.1080/02666286.1994.10435502>.
- 15 Haug S. Grandville et «L'anneau de Saturne» de 1929 // Une collecte d'images: Walter Benjamin à la Bibliothèque nationale. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2022. URL: <http://books.openedition.org/editionsms/51605> (дата обращения 14.07.22).
- 16 Le Magasin pittoresque. [s.n.] (Paris). 1843. 416 p.
- 17 Leneveu M. «Face chevaline» et «tête d'échassier»: la caricature anthropozoomorphe dans l'œuvre de Claude Simon // Cahiers Claude Simon «je pouvais voir». 2020. № 15. P. 127–139. <https://doi.org/10.4000/ccs.2883>.
- 18 Mainardi P. Another World: Nineteenth-Century Illustrated Print Culture. London: Yale Univ. Press, cop. 2017. VII, 296 p.
- 19 Orlan P.M. Grandville, le Précurseur // Arts et Métiers Graphiques. 1934. № 44. P. 19–25.

References:

- 1 Baltrushajtis Yu. Zoofiziognomika [Zoophysiology]. *Mir obrazov. Obrazy mira. Antologija issledovanij visual'noj kul'tury* [The World of Images. Images of the World. An Anthology of Visual Culture Studies], comp. N. Mazur. St. Petersburg, Novoe izdatel'stvo Publ., 2018, pp. 217–240. (In Russian)
- 2 Benjamin W. *Ozarenija* [Illuminations]. Moscow, Martis Publ., 2000. 376 p. (In Russian)
- 3 Grivnina A.S. Granvil'—Iljustrator [Grandville—Illustrator]. *Problemy razvitiya zarubezhnogo iskusstva* [Problems of Development of Foreign Art]. Leningrad, 1972, vol. 2, pp. 38–57. (In Russian)
- 4 Grigor'eva E.V. Romanticheskij apokalipsis: prozrenija Meri Shelli [Romantic Apocalypse: Insights of Mary Shelley]. *Nauchnaja mysl' Kavkaza* [Scientific Thought of the Caucasus], 2009, no. 1 (57), pp. 92–98. (In Russian)
- 5 Kalitina N.N. *Politicheskaja karikatura Francii 30-h godov XIX stoletija* [Political Caricature of France in the 30s of the 19th Century]. Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta Publ., 1955. 140 p. (In Russian)
- 6 Rebrova N.A. Fiziognomicheskaja sistema Sharlja Lebrena na primere izdanija "Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, concernant Le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux" iz kolekcii Nauchnoj biblioteki Rossijskoj akademii hudozhestv [Physiognomic Method of Charles le Brun: The Case of Edition "Dissertation sur un traité de Charles le Brun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux" from the Collection of the Scientific Library of the Russian Academy of Arts]. *Novoe iskusstvovoznanie* [New Art Studies], 2019, no. 2, pp. 13–17. <https://doi.org/10.24411/2658-3437-2019-12002>. (In Russian)
- 7 *Sceny chastnoj i obshchestvennoj zhizni zhivotnyh: etjudy sovremennyh nravov* [Public and Private Life of Animals: Studies of Modern Morals]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015. 656 p. (In Russian)
- 8 Yakimovich T.K. *Satiricheskaja pressa francuzskoj respublikanskoj demokratii 1839–1835 gg.* [Satirical Press of the French Republican Democracy of 1839–1835]. Kiev, Izdatel'stvo Kievskogo universiteta Publ., 1961. 183 p. (In Russian)
- 9 Yampol'skij M. *Fiziologija simvolicheskogo. Kniga 1: Vozvrashchenie Leviafana: politicheskaja teologija, reprezentacija vlasti i konec Starogo rezhima* [Physiology of the Symbolic. Book 1: The Return of Leviathan: Political Theology, the Representation of Power and the End of the Ancient Régime]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2004. 807 p. (In Russian)
- 10 Baridon L. Quand l'image parodie le texte: Grandville et le visuel de la satire. *L'Image railleuse: La satire visuelle du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2019. Available at: <http://books.openedition.org/inha/8277> (accessed 14.07.2022).
- 11 Corbillé S., Fantin E. Les animaux dans les expositions universelles au XIXe siècle: monstration, ordonnancement et requalification du vivant. Paris et Londres, 1851–1889. *Culture & Musées*, 2020, no. 35. Available at: <http://journals.openedition.org/culturemusees/4953> (accessed 14.07.2022).
- 12 Cuno J. Review Grandville: Dessins originaux, exh. cat., intro. and cat. entries Clive F. (1986). *The Art Bulletin*, 1988, vol. 70, no. 3, pp. 530–534.
- 13 Grandville J.J. *Un autre monde: transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations...* Paris, H. Fournier, 1844. 295 p.
- 14 Hannoush M. The Allegorical Artist and the Crises of History: Benjamin, Grandville, Baudelaire. *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 1994, vol. 10, no. 1, pp. 38–54. <https://doi.org/10.1080/02666286.1994.10435502>.
- 15 Haug S. Grandville et «L'anneau de Saturne» de 1929. *Une collecte d'images: Walter Benjamin à la Bibliothèque nationale*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2022. Available at: <http://books.openedition.org/editionsms/51605> (accessed 14.07.2022).
- 16 *Le Magasin pittoresque*. [s.n.] (Paris), 1843. 416 p.
- 17 Leneveu M. "Face chevaline" et "tête d'échassier": la caricature anthropozoomorphe dans l'œuvre de Claude Simon. *Cahiers Claude Simon "je pouvais voir"*, 2020, no. 15, pp. 127–139. <https://doi.org/10.4000/ccs.2883>.
- 18 Mainardi P. *Another World: Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*. London, Yale Univ. Press, cop. 2017. VII, 296 p.
- 19 Orlan P.M. Grandville, le Précurseur. *Arts et Métiers Graphiques*, 1934, no. 44, pp. 19–25.

УДК 78.05
ББК 85.317.7

Платонова Олеся Александровна

Кандидат искусствоведения, лектор-музыковед Нижегородской государственной академической филармонии им. М.Л. Ростроповича, 603082, Россия, Нижний Новгород, Кремль, корп. 2; старший преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, 603005, Россия, Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40
ORCID ID: 0000-0002-0826-7709
ResearcherID: AAZ-7840-2021
olesia.a.platonova@yandex.ru

Ключевые слова: киномузыка Франции, мюзикл, comédie musicale, «Новая волна», Жак Деми, Мишель Легран, стиливой диалог, джаз, музыка романтизма, музыка барокко

Платонова Олеся Александровна

Каков язык французской музыкальной комедии? Стиливые эксперименты тандема Легран – Деми



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-220-241

Для цит.: Платонова О.А. Каков язык французской музыкальной комедии? Стиливые эксперименты тандема Легран – Деми // Художественная культура. 2023. № 1. С. 220–241. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-220-241>.

For cit.: Platonova O.A. What Language Does the French “Musical Comedy” Speak? On Some Stylistic Experiments of the Legrand – Demy Tandem. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 220–241. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-220-241>. (In Russian)

Platonova Olesia A.

PhD (in Art History), Lecturer-Musicologist of the Rostropovich Nizhny Novgorod State Academic Philharmonic, bld. 2 Kremlin, Nizhny Novgorod, 603082, Russia; Senior Lecturer of Music Pedagogy and Interpretation Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, 40 Piskunova St., Nizhny Novgorod, 603005, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0826-7709
ResearcherID: AAZ-7840-2021
olesia.a.platonova@yandex.ru

Keywords: French film music, musical, comédie musicale, “New Wave”, Jacques Demy, Michel Legrand, stylistic dialogue, jazz, music of Romanticism, Baroque music

Platonova Olesia A.

What Language Does the French “Musical Comedy” Speak? On Some Stylistic Experiments of the Legrand – Demy Tandem

Аннотация. Статья посвящена анализу стиливого диалога в музыке Мишеля Леграна к трем кинофильмам Жака Деми — «Шербургские зонтики» (1964), «Девушки из Рошфора» (1967), «Ослиная шкура» (1971), созданным в жанре *comédie musicale* (с фр. — «музыкальная комедия», «мюзикл»). В первой части статьи рассматриваются французские источники американского мюзикла (от комедии-балета «Мещанин во дворянстве» Мольера — Люлли, до оперетт Жака Оффенбаха), позволяющие осмыслить глубинную связь жанра с европейским искусством прошлого, понять естественность обращения Деми и Леграна к идее мюзикла. Вторая часть представляет собой знакомство с творческим методом режиссера Жака Деми, для которого свойственна амбивалентность, постоянное балансирование между авторским и массовым кино, между реалистическим подходом и театральностью. Третья часть посвящена изучению истоков стиливых экспериментов Мишеля Леграна (с одной стороны — серьезное академическое образование, обучение у Нади Буланже, с другой — работа с джазовыми музыкантами мирового уровня); а также анализу джазового (импровизационность, характер аранжировок и гармоний на примере «Шербургских зонтиков»), романтического (воплощение особенностей жанра фортепианного концерта в «Девушках из Рошфора») и барочного (использование принципов оркестровки, полифонических форм, риторических фигур в «Ослиной шкуре») пластов. Автор приходит к выводу, что Легран и Деми, наряду с Бернстайном и Сондхаймом, Уэббером и Райсом, знаменовали своим творчеством выход жанра мюзикла из кризиса 1940—1950-х годов, связанного с дефицитом содержательных либретто, ухудшением качества вокально-симфонического материала, чрезмерным уходом в развлекательность и зрелищность в ущерб музыкальной драматургии. Несмотря на неизменность фундамента мюзикла, режиссер и композитор расширили понимание жанра и придали ему элегантный французский акцент.

Каков язык французской музыкальной комедии?
Стиливые эксперименты тандема Легран — Деми

Abstract. The article is devoted to analysing the stylistic dialogue in the music of Michel Legrand to three films by Jacques Demy: *The Umbrellas of Cherbourg* (1964), *The Young Girls of Rochefort* (1967), and *Donkeyskin* (1971) created in the genre of “*comédie musicale*” (musical comedy, musical). In the first part of the article the author examines the French sources of the American musical (from the comedy-ballet *Le Bourgeois Gentilhomme* by Moliere and Lully to the operettas by Jacques Offenbach), which allow us to comprehend the deep connection of the genre with the European art of the past and to understand the naturalness of the appeal to the idea of the musical by Demy and Legrand. The second part is an introduction to Jacques Demy’s creative method which is characterized by ambivalence, constant balancing between the auteur and mass cinema, between a realistic approach and theatricality. The third part is devoted to studying the origins of Michel Legrand’s stylistic experiments (on the one hand — serious academic education, training with Nadia Boulanger; on the other — work with world-class jazz musicians), as well as to analysing three layers: jazz (improvisation, the nature of arrangements and harmonies on the example of *The Umbrellas of Cherbourg*), romantic (the application of the features of the genre of piano concerto in *The Young Girls of Rochefort*) and baroque (the use of the principles of orchestration, polyphonic forms, rhetorical figures in the *Donkeyskin*). The author concludes that Legrand and Demy, along with Bernstein and Sondheim, Webber and Rice, marked with their creativity the overcoming of the musical genre crisis of 1940—1950s associated with a shortage of meaningful librettos, lower quality of vocal-symphonic material, and a shift to entertainment and visual appeal to the detriment of musical dramaturgy. Despite the immutability of the basis of a musical, the director and composer expanded understanding of the genre and gave it an elegant French accent.

Введение

Стилевые эксперименты Мишеля Леграна в музыке к фильмам Жака Деми являются предметом исследовательского интереса автора статьи, поскольку в этой теме, как в зеркале, отражается гораздо более обширная и серьезная научная проблема — проблема стилового своеобразия французской «comédie musicale». Французская «музыкальная комедия» — это такой же синтетический жанр, в котором заложено триединство пения, хореографии и драматургии, как и американский мюзикл. Собственно, и сам французский термин «comédie musicale» является калькой с термина английского — «musical comedy». На этом основании многие музыкальные критики и исследователи (причем европейские) часто делают вывод, что французская «музыкальная комедия» — это жанр несамостоятельный, отмеченный сильным влиянием англо-саксонской культуры [7, р. 1]; искусственно привитый во Франции, а потому плохо здесь приживающийся [12], не имеющий особого значения в контексте французского искусства и часто осуждающийся из-за своей укоренности в массовой поп-культуре [9].

Любопытно, что отечественные специалисты, напротив, находят во французской «музыкальной комедии» немало самобытных черт. Так, Е.Ю. Андрущенко утверждает, что «comédie musicale» отличается опорой на национальные культурные традиции Франции, что проявляется в органическом взаимодействии собственно «мюзикловых» черт с ораториальностью и балетностью [1, с. 18]. А.А. Бахтин характеризует французские мюзиклы как «музыкально-драматический феномен, во многом отличный от бродвейских и уэст-эндских аналогов жанра», отличающийся крепкой литературной основой (сюжеты «из классики»), а также равновесием «музыкальной, поэтической, драматургической и пластической составляющих спектакля» [2, с. 7]. Наконец, Ся Цзыхань в своей диссертации «Мюзикл как феномен музыкальной культуры XX—XXI века» обращает внимание на существование автономной национальной французской школы мюзикла, причем среди основных черт фигурируют связь с жанром французской песни («chanson») [3, с. 78] и стремление к созданию сложной, эмоционально насыщенной психологической драмы [3, с. 120].

Превращение французского мюзикла в некий культурный феномен подтверждается количеством и качеством спектаклей, которые вышли во второй половине XX — начале XXI века. Среди них — произведения, созданные на оригинальные либретто («Десять заповедей» Лионеля Флоранса и Патриса Гирао, «Дон Жуан» Феликса Грея) или написанные на основе известных литературных произведений («Нотр-Дам де Пари» Риккардо Коччанте и Люка Пламодона, «Отверженные» Клода-Мишеля Шенберга и Алена Бублиля, созданные по двум великим романам Виктора Гюго, «Три мушкетера» Оливье Кастелли, Патриса Гирао и Лионеля Флоранса по Дюма, «Ромео и Джульетта» Жерара Пресгюрвика по Шекспиру); обращаясь к сказочным (детские мюзиклы «Розовый солдат» Луи Шедида, «Кирику и колдунья» Юссу Н-Дура и Тете) или легендарным сюжетам («Легенда о короле Артуре» Дова Аттья, «Робин Гуд» Патриса Гирао и Лионеля Флоранса); к определенной исторической эпохе («Король-солнце» Франсуа Кастелло и Дова Аттья) или к проблемам современности («Легенда о Джимми» Мишеля Берже и Люка Пламодона).

Прижился на французской почве и жанр рок-оперы. Вслед за американскими образцами, такими как «Томми» The Who, «Стена» Pink Floyd, «Волосы» Гэлта Макдермота, Джеймса Рэдо и Джерома Раньи, «Иисус Христос — Суперзвезда» Эндру Ллойда Уэббера и Тима Райса, появились вполне крепкие французские аналоги: «Стармания» Мишеля Берже и Люка Пламодона; «Моцарт» и «1789, любовники Бастилии» Жан-Пьера Пило, Оливье Шультеза, Дова Аттья; «Красное и черное» Зази, Венсана Багиана, Уильяма Руссо, Франсуа Шукке и др.

Кроме того, критики «англо-саксонского» жанра забывают и о его истоках, среди которых можно обнаружить и французские в том числе. Прежде всего, сама оперетта, прямая предшественница мюзикла, родилась во Франции в середине XIX века, в богемной и элегантной атмосфере парижских бульваров. С разницей лишь в один год (1854 и 1855) были открыты два театра: «Фоли-Консертан» — плод трудов Флоримона Эрве и «Буфф Паризьен» — детище Жака Оффенбаха. А 21 октября 1858 года на сцене последнего состоялась премьера многоактного спектакля «Орфей в аду». Впоследствии историки театра отметили этот день в календаре как день рождения нового жанра. В свою очередь, возникновение оперетты было бы невоз-

можно без трехсотлетней эволюции оперного жанра, в том числе и во Франции⁽¹⁾.

Вспомним, в частности, о жанре *opéra comique* (с фр. «комическая опера»), который, как и его аналоги из других стран (итальянская *opéra buffa*, испанские *сарсуэла* и *тонадилля*, немецкий *зингшпиль* и английская балладная опера), отличали юмористические, а порой и сатирические сюжеты, чередование вокальных номеров и разговорных диалогов⁽²⁾, опора на народные песенно-танцевальные жанры.

Помимо комической оперы и водевиля (*vaudeville*), которые оказали прямое влияние на оперетту, а через нее — и на мюзикл, вспомним, погрузившись в глубь веков, еще и о комедии-балете «Мещанин во дворянстве» двух Жан-Батистов, Мольера и Люлли. В этом спектакле был достигнут синтез музыки, драмы и хореографии (а в первых мюзиклах танец имел не меньшее, если не большее значение, чем пение). Таким образом, французский след в англосаксонском жанре становится очевиден.

Кроме того, не стоит забывать, что, хотя среди основоположников американского мюзикла не значится ни одного французского имени, все же и французам, в том числе, мюзикл был обязан выходом из кризиса, в котором он оказался после Второй мировой войны. Среди этих французов отдельного разговора заслуживает творческий тандем Жака Деми и Мишеля Леграна. Режиссер и композитор, восприняв модель американского мюзикла, с его зрелищными сценами, запоминающимися «вечнозелеными» мелодиями и головокружительными танцевальными номерами, внесли свою, чисто французскую струю:

(1) Практически каждая эпоха в истории развития французской музыкальной культуры оставила после себя славные имена оперных композиторов. Вспомним столпы эпохи барокко — Жан-Батиста Люлли и Жан-Филиппа Рамо; представителя классицизма и реформатора оперного искусства Кристоф-Виллибальда Глюка, хоть и родившегося в Германии, но сделавшего немало ценного для эволюции жанра французской «лирической трагедии» (доказательство тому — оперы «парижского периода» «Армида» и «Ифигения в Тавриде»); видных представителей оперного искусства XIX века — Шарля Гуно, Жоржа Бизе, Камилы Сен-Санса, Жюль Массне, Амбруаза Тома и их преемников века XX — Габриэля Форе и Клода Дюка, Клода Дебюсси и Мориса Равеля, Дариюса Мийо и Артюра Онеггера, Франсиса Пуленка и Оливье Мессиана. Наконец, не забудем композиторов-современников — Паскаля Дюсапана, Филиппа Фенелона, Жан-Мишеля Дамаза и др.

(2) За исключением, пожалуй, итальянской оперы *buffa*, где разговорные диалоги были заменены речитативами.

Каков язык французской музыкальной комедии?
Стилевые эксперименты тандема Легран — Деми

господство авторского начала, интимность высказывания и лиризм (даже в самом «американском» их совместном творении «Девушки из Рошфора»), стремление к экспериментам и опору на многовековые традиции европейской академической культуры. Для того, чтобы глубже понять специфику жанровых экспериментов Деми — Леграна и ответить на вопрос, на каком же языке говорит французская «музыкальная комедия», по крайней мере в совместных произведениях этих двух мэтров, нужно хотя бы кратко обрисовать творческий облик каждого из них.

Амбивалентные киномиры Жака Деми

Если бы понадобилось охарактеризовать творчество Жака Деми одним словом, то им стало бы слово «двойственность», или «амбивалентность». С одной стороны, она связана, по мнению Мишеля Шиона, с двуполярностью самого французского кино в целом, с его «волшебством и прозаизмом» [6, р. 89]. С другой — амбивалентность, вероятно, была свойственна натуре режиссера, которую подруга жизни Жака Деми, автор фильмов Аньес Варда сравнила с двумя растениями — кипарисом и мимозой: «Кипарис, крепкий и темный, хорошо укорененный, компактный и основательный, и мимоза... улыбающаяся, с ее маленькими шариками юмора и невинным ароматом, такая же упрямая. Кинематограф Жака несет в себе эту двойственную индивидуальность: серьезные чувства с глубокими корнями и цветы, такие легкие, что напоминают освещенные солнцем снежинки. Как если бы противоречивые стереотипы нашли в Жаке Деми место встречи, поле притяжения, как если бы пению отвечало встречное пение, массовый хор» [11, р. 3].

Аньес Варда в этом поэтичном высказывании интуитивно, и при этом очень точно, указала на еще один признак «двойственности» творчества Жака Деми, который заключается в мастерском и, может быть, неосознаваемом самим режиссером балансировании между авторским и массовым кинематографом или даже — между кинематографом французским и американским.

Действительно, с одной стороны, Жак Деми хорошо знал французское кино — и классическое, и современное ему. Так, Марин Граль Далби указывает на то, что сам Жак Деми был не просто современни-

ком режиссеров «Новой волны», но и был лично знаком с Риветтом, Годаром и Рене (встреча произошла на фестивале в Туре в 1956 году, где Жак Деми представлял свою короткометражку «Башмачки из долины Луары») [10, р. 41]. Ощущение некоторой импровизационности в сюжете, в развитии образов, даже в самом движении камеры, определенная скупость средств и минимальный монтаж, — все эти черты кинематографа «Новой волны» были восприняты в какой-то степени и Жаком Деми. Кроме того, исследователь отмечает несомненное влияние на творческий почерк Деми киноработ Робера Брессона (стремление к реализму, тесная связь звука и образа, экспрессия визуального ряда), Жана Кокто⁽³⁾ (тесная связь между кинематографом и театральным искусством, важная роль сказочно-мифологического начала) и Жана Ренуара (живописность художественных образов, яркость красок и вновь — «соединение реальности и театральности») [10, р. 41–42].

С другой стороны, несомненен интерес Жака Деми к голливудскому кинематографу, в частности к американскому мюзиклу. Это выражается в особом внимании к теме любви и человеческих отношений, в особой театрализации действительности, в балансировании между реальностью и фантазией, в возрастании значения сценических декораций и костюмов, как правило, ярких и броских (что не свойственно, например, режиссерам «Новой волны»), в особой роли танца и пения в его картинах.

Однако Деми не был бы собой, если бы только копировал голливудские образцы, не пытаясь никоим образом их трансформировать, насытить новым содержанием. Так, любовь автомеханика Гийома и продавщицы зонтиков Женевьевы в «Шербургских зонтиках», провинциальной музыкантши Соланж Гарнье и столичного композитора

Энди Миллера в «Девушках из Рошфора», Принцесса и Прекрасного Принца в «Ослиной шкуре» сказочно-романтична, как и полагается в мюзиклах. Но в каждом из фильмов ее омрачает довольно непривлекательная, полная социально-психологических противоречий реальность. В «Шербургских зонтиках» — это Алжирская война, нешуточные финансовые трудности семейства Эмери, пришедшая так некстати беременность Женевьевы, болезнь крестной Ги и, как следствие, разлука и крах отношений героев (Гийом находит счастье в союзе с подругой детства Мадлен, Женевьева — достаток в браке с состоятельным ювелиром Ролланом Кассаром). В «Девушках из Рошфора» — это печальная история любви Ивонны Гарнье и Симона Дама (как оказывается, отца главных героинь) и необходимость для сестер Дельфины и Соланж покинуть провинциальный Рошфор, чтобы «пробиться» в Париже. И даже в «Ослиной шкуре» мелькает не только тень табуированной в обществе темы инцеста (решение Короля жениться на собственной дочери изначально присутствует и в оригинале — сказке Шарля Перро), но и идея скрытого женского соперничества (Фея Сирени отсылает прочь свою воспитанницу Принцессу не только для того, чтобы спасти ее, но и чтобы обеспечить собственное женское счастье в браке с Королем).

При этом возникает закономерный вопрос: остаются ли «музыкальные комедии» Жака Деми действительно комедиями или превращаются в нечто иное, например в социальные драмы или мелодрамы чистой воды? Ответ: да, остаются. В фильмах французского режиссера всегда есть место если не задорному смеху (в «Девушках из Рошфора» и отчасти в «Ослиной шкуре»), то хотя бы легкой светлой улыбке (как в случае с «Шербургскими зонтиками»). Кажется, что автор смотрит на реальность как на карнавальное действо с его «изобилием, разнообразием, творческой игрой, свободой и общностью» [14, р. 23]. Этими словами Нэнси Виртю, опираясь на концепцию карнавальности Михаила Бахтина, описывает атмосферу фильма «Девушки из Рошфора», наиболее тесно связанного с идеей карнавала (напомним, что действие фильма происходит во время провинциального городского праздника), хотя отзвуки и отблески карнавальной эстетики присутствуют и в других кинолентах Леграна.

Характерная «французская легкость», с которой персонажи справляются с трудными жизненными задачами, яркость и нарочитая бро-

(3) Жак Деми не раз в своем творчестве проявлял дань уважения по отношению к Жану Кокто. Во-первых, один из своих первых короткометражных фильмов «Равнодушный красавец» (1958) он снял по одноименной пьесе Кокто. В своей киноленте «Ослиная шкура» Деми вновь заставил вспомнить о великом классике французского кинематографа и литературы, в частности о его кинофильме «Красавица и чудовище» (1946). Любопытно, что в обоих фильмах-сказках, которые разделяет без малого 25 лет, главную роль сыграл талантливый актер, близкий друг и вдохновитель Кокто Жан Марс (в «Красавице и чудовище» он исполняет роль заколдованного Принца, в «Ослиной шкуре» — Короля, отца Принцессы).

скость костюмов и элементов декора (особенно гротескно выглядят телефон и вертолет — «сказочные» атрибуты Феи в «Ослиной шкуре»), головокружительный стилевой песенно-танцевальный микст — все это позволяет «вынырнуть» из порой удручающей повседневности и взглянуть на жизнь под иным, куда более оптимистичным углом. Разнообразие оттенков комического, представленного в отдельных эпизодах фильмов, также напоминает нам, что мы остаемся в русле комедийного жанра. Вспоминаются, например, незатейливый юмор начальной зарисовки «Шербургских зонтиков», когда Ги со своими приятелями обсуждает преимущества похода в кино над визитом в оперу; ироничные советы Феи Сирени своей воспитаннице Принцессе, как себя вести с мужчинами, или сатирический эпизод «массажа пальцев» в той же «Ослиной шкуре», наглядно показывающий, на что способны городские кумушки, чтобы выйти замуж за настоящего Принца.

Но вернемся к тому, каким образом Жак Деми расширяет границы американского мюзикла. Танец в кинофильмах Жака Деми трактуется более широко, чем принято в этом жанре. Здесь под танцем понимаются не только собственно хореографические номера, но и определенный ритм движения персонажей, смены мизансцен, движения камеры, часто согласующихся с ритмом музыки, и даже «цветовой балет», описанный Марин Граль Далби на примере «Шербургских зонтиков»: «Первый цветной фильм Деми, „Шербургские зонтики“, представляет собой настоящий визуальный взрыв, достойный наиболее сумасшедших эпизодов из американских мюзиклов. Но если в тех цвета подчеркивали настроения танца (радость, волнение), то в „Шербургских зонтиках“ они практически замещают эти настроения и их гармонии достаточно, чтобы дать впечатление бесконечного балета» [10, р. 51].

Цветовая драматургия фильмов Деми действительно очень любопытна и вновь амбивалентна. В каждой из картин присутствуют своеобразные цвета-символы, за которыми скрыто некое послание режиссера. Такие цвета похожи на музыкальные лейттемы, которые могут передавать характер и темперамент героев (невинно-пастельные бело-розовые тона платьев Женевьевы и сдержанно-строгие черные костюмы Ролана Кассара в «Шербургских зонтиках»), их эмоции и состояния (ослепительно-белый цвет радости в финальном танце Соланж Гарнье и Энди Миллера в «Девушках из Рошфора»), даже

Каков язык французской музыкальной комедии?
Стилевые эксперименты тандема Легран — Деми

принадлежность к разным мирам (Красное и Голубое царства в «Ослиной шкуре»).

Роднит кинокартины Жака Деми с американским мюзиклом также особое значение музыки и пения, интерес к искусству джаза. Но и здесь режиссер стремится раздвинуть границы жанра. Он обращается к композитору Мишелю Леграну⁽⁴⁾, внимание которого привлекает не только джаз и французская эстрада, но и их диалог с академической музыкой.

Между «классикой» и джазом: творческий путь Мишеля Леграна

Причины интереса к подобному стилевому диалогу следует искать в некоторых подробностях творческой биографии Мишеля Леграна. Увлечение джазом было заложено в соавторе Жака Деми, что называется, на генетическом уровне: Мишель был сыном композитора и дирижера Раймона Леграна, ученика Габриэля Форе, руководителя одного из первых французских джазовых оркестров, автора инструментальной музыки и песен более чем к двадцати кинокартинам. Что же касается Леграна-сына, то он буквально заболел джазом в 1947 году, побывав на концерте Диззи Гиллеспи. Как и отец, в разное время сотрудничавший в качестве дирижера и аранжировщика с такими выдающимися деятелями популярной культуры Франции, как Люсьен Буайе, Рэй Вентура, Дамия (псевдоним Мари-Луизы Дамьен), Андрэ Клаво, Лео Маржан, Фрэнк (псевдоним певицы Маргарет Бульк) и Морис Шевалье, Мишель Легран с головой погрузился в мир джаза и эстрады. Он аккомпанировал известным исполнителям французской эстрадной песни Шарлю Азнавуру, Жульетт Греко, Зизи Жанмер, Анри Сальвадору [13]; осуществлял творческие проекты с такими прославленными джазовыми музыкантами, как Луис Армстронг, Диззи Гиллеспи, Майлз Дэвис, Джон Колтрейн, Оскар Питерсон, Фрэнк Синатра. Легран записал за свою жизнь более двадцати джазовых дисков. Знаковые работы — альбомы «Каникулы в Риме» (1955), «Мишель Легран исполняет Коула Портера» (1957) и «Я люблю Париж»

(4) Творческим тандемом Деми — Легран было создано совместно восемь полнометражных фильмов из одиннадцати лент режиссера.

(1958), принесшие автору мировую известность. Кроме того, композитор создал в 1980-е годы собственное джазовое трио и биг-бэнд, продолжая выступать со звездами мировой величины (например, с Дайаной Росс, Барброй Стрейзанд и Рэем Чарльзом).

Вкус же к академической музыке Мишелю Леграну привили его учителя по Парижской консерватории, в которую он поступил в возрасте 9 лет. Здесь его воспитателями стали профессор сольфеджио и контрапункта Ноэль Галлон, французская пианистка Люсетт Дескав, профессор гармонии Анри Шаллан, давшие ему великолепные теоретические знания и практические навыки (согласно Кристиану Тексье, Легран даже «получил несколько первых призов по фортепиано, сольфеджио, контрапункту и фуге» [13]). Однако своей главной наставницей сам Легран считал Надю Буланже, которая, по словам самого композитора, «научила его не только музыке, но также жизни, литературе, философии». «Это была женщина необыкновенно требовательная, — говорил музыкант в одном из своих интервью. — Я любил ее настолько сильно, насколько и ненавидел. Я был обязан ей всем» [5]. Таким образом, композитору, воспитанному на академической музыкальной культуре нескольких столетий (начиная от старинной барочной музыки и заканчивая произведениями Стравинского и Равеля), были подвластны любые стилевые игры. И выразилось это не только в его «серьезных» произведениях 1990–2010-х годов, в частности в операх «Проходящий сквозь стены» (1997) и «Дрейфус» (2014), балете «Лилиом» (хореограф — Джон Ноймайер, 2014), фортепианном и виолончельном концерте (2017), оратории «Между вчера и завтра» (2018), но и в киномузыке.

Мишелю Леграну, написавшему музыку более чем к 200 кино- и телефильмам, посчастливилось работать с известными режиссерами как в Европе (Аньес Варда, Жан-Люк Годар, Клод Шаброль, Клод Лелюш, Жан-Поль Раппно), так и по ту сторону Атлантики (Роберт Альтман, Норман Джуисон, Орсон Уэллс, Клинт Иствуд). Но подлинное взаимопонимание пришло лишь в союзе с режиссером Жаком Деми, которого Легран называл своим «братом-близнецом» в искусстве [13]. Их связывало сходное мировоззрение, склонность не противопоставлять, а гармонизовать традиционное и новое, авторское и популярное, умение работать в тесной связке друг с другом, полностью погружаясь в совместный творческий и рабочий процесс

Каков язык французской музыкальной комедии?
Стилевые эксперименты тандема Легран – Деми

на весь период производства фильма. В отличие от других композиторов, Мишель Легран с пониманием относился ко вмешательству Деми в музыкальную концепцию фильма. Режиссеру стремление композитора внести свою струю в его, Деми, видение сценария также не казалось назойливым. Это было настоящее соавторство, продолжавшееся на всех этапах создания фильма, когда «музыка, имевшая такую же важность, как и изображение, мыслилась, записывалась и сочинялась... одновременно со сценарием» [10, р. 45]. Более того, их совместная работа продолжалась, к обоюдному удовольствию обоих, и на других этапах съемочного процесса: от написания сценария и раскадровки до монтажа и работы со звуком. Подобную полную вовлеченность композитора в процесс создания фильма исследователь Бенуа Базирико считает идеальной, поскольку это «позволяет музыканту отвечать на нужды режиссера как на уровне музыкальных размышлений на зачаточной стадии, так и в момент определения колорита и ритма монтажа» [4, р. 44].

Какие же стилевые черты, абсолютно согласующиеся с режиссерским видением Жака Деми, были присущи музыке Мишеля Леграна? Можно выделить три пласта, присутствующие с той или иной степенью интенсивности практически в каждой из музыкальных партитур композитора: джазовый, барочный и романтический. Джазовый пласт, безусловно, является среди них господствующим.

Джаз, барокко, романтизм: стилевые пласты в киномузыке Мишеля Леграна

Полностью в духе мюзикла решен фильм «Девушки из Рошфора». Причем влиянием джаза здесь отмечены песни, характеризующие не одного, а двух героев фильма, связанных общими настроениями и судьбой. Таковы задорно-ритмичная песенка близнецов Гарнье с припевом «Ми-фа-соль-ля-ми-ре, ре-ми-фа-соль-соль-соль-ре-до», меланхоличная песня молодого моряка Максанса и Дельфины, романтическое воспоминание Симона Дама и Ивонны о прошедшей любви, темпераментно-экспрессивная характеристика Соланж и Энди.

Джазово-эстрадный пласт присутствует и в музыке к фильму «Ослиная шкура». Стоит отметить песню Принца (№ 15, Chanson du Prince), их мечтательный дуэт с Принцессой (№ 20, Rêves secrets

d'un prince et d'une princesse), связанные с ними инструментальные фрагменты, иллюстрирующие различные события, происходящие с героями, а также ансамблевые сцены с участием эпизодических персонажей. В одной из таких сцен обитатели города, в который только что прибыла несчастная замарашка Ослиная Шкура, сплетничают и оскорбляют ее (№ 12, *Les Insultes*). В другой местные красавицы при помощи различных ухищрений тщетно пытаются надеть на палец кольцо Принцессы (№ 23, *Le massage des doights*). Для всех этих номеров свойственны мелодизм, современность аранжировок (звучание струнных и деревянных духовых соединяется с электрогитарой и ударной установкой).

Джазовыми интонациями и гармониями пронизана, безусловно, вся музыкальная партитура фильма «Шербургские зонтики», в том числе и две основные лейттемы фильма, скрепляющие все действие. Первая — тема любви Гийома и Женевьевы. Простая и безыскусная, ставшая впоследствии популярным шлягером (в английской редакции песня получила название *I Will Wait for You*), она состоит из двух разделов. Первый построен на хроматической секвенции, в которой постоянная смена тональностей (отклонение из *d-moll* в *g-moll* — в первом звене, из *C-dur* в *F-dur* — во втором) как бы показывает душевное смятение главных героев. Второй раздел более тонально определен (здесь происходит возвращение из *F-dur* в *d-moll*). Но и здесь момент неуверенности, щемящей тоски вносят никнущие секунды в мелодии.

Вторая — тема ювелира Ролана Кассара, полная противоположность теме любви. В ее мажорном ладу (основная тональность *Es-dur*), спокойном темпе и ровном ритме, в мелодии небольшого диапазона (исполнитель «топчется» на третьей ступени тоники, лишь изредка отступая от нее) чувствуется основательность, респектабельность, благородство. Это именно те качества, которые в итоге предпочтет беременная Женевьева, уставшая от давления матери, шаткого финансового положения и томительного ожидания Ги, ушедшего на Алжирскую войну.

Джазовое начало проявляется не только в оркестровке, гармонизации и интонационном облике тем, но и в самой сквозной форме музыкального фильма: здесь, как известно, нет разговорных диалогов, как в привычных нам фильмах-мюзиклах. Все, даже

Каков язык французской музыкальной комедии?
Стилевые эксперименты тандема Легран – Деми

самые будничные сцены, будь то обмен мнениями между молодыми работниками заправочной станции об особенностях досуга (начальная сцена фильма, в которой принимает участие и главный герой, Ги), несколько любовных дуэтов Ги и Женевьевы, знаменующих моменты счастливых встреч и печального расставания, бесконечные диалоги мадам Эмери и Женевьевы о превосходстве брака по расчету перед свадьбой по любви, ансамблевые сцены Ги с его тетушкой Элизой и подругой детства Мадлен — все они поются, при этом возникая естественно, из интонаций и ритмов повседневной речи. И это очень любопытно. Ведь опираясь, по сути, на жанр оперы с их сольными и ансамблевыми номерами, ариями и речитативами, Деми и Легран создают спектакль, в котором решают извечную проблему синтеза музыки и драмы, опираясь на стилистику и эстетику джаза.

Барочный пласт широко представлен в кинофильме «Ослиная шкура», и это легко объяснимо. Действие картины, снятой по мотивам сказки Шарля Перро, происходит, как и положено, в некоем королевстве в отдаленную эпоху. Пышные одеяния героев, фантастические пейзажи и замки, сами персонажи (Король, Принцесса, Фея) напоминают детские грезы. При этом любопытно, что музыкальные фрагменты в духе эпохи барокко интонационно связаны с эстрадно-джазовым материалом, указанным выше.

Например, драматичная тема, звучащая на начальных титрах «Ослиной шкуры» (№ 1) и в финальном эпизоде свадьбы Принца и Принцессы, произрастает из изысканно хроматизированной, меланхоличной мелодии песни *Amour, amour* (№ 4). Инструментальные эпизоды, сопровождающие создание трех платьев цвета Неба, Солнца и Луны (№ 7, *Les trois robes*), интонационно родственны советам Феи (№ 6, *Les conseils de la fée de Lilas*). Романтическая песня принца (№ 15, *Chanson du Prince*) дает начало благородной фуге Принца (№ 9, *Fugue du Prince*), сопровождающей примерку кольца принцессы во дворце; торжественной теме, иллюстрирующей бал котом и птиц (№ 19, *Le Bal du Chat et Des Oiseaux*); наконец, — «Фугированной идиллии» (№ 21, *Idylle Fuguée*) в сцене свадьбы Принца и Принцессы.

И это тоже вполне логично. Ведь в сказочном королевстве есть признаки современности. Например, в одном из эпизодов король (в исполнении Жана Марэ) читает принцессе стихи Гийома Аполли-

нера и Жана Кокто, а в финале — прилетает на свадьбу дочери на роскошном вертолете. Тела слуг выкрашены в цвета королевства (синий и красный) в стиле боди-арта, авангардного направления в искусстве, впервые заявившего о себе в 1960-е годы [10, p. 51].

Но в чем же проявляются характерные особенности барочной музыки в «Ослиной шкуре»? Прежде всего, в избираемых Мишелем Леграном формах и жанрах. Композитор активно использует приемы полифонического развития, принцип ядра и развертывания. Форма фугато используется композитором в №№ 1, 9, 21.

Обращает на себя внимание и оркестровка музыкальных фрагментов. Как и в музыке барокко, основную смысловую нагрузку берут на себя струнные инструменты. Дополнительные краски вносят также звучание хора, деревянных духовых, клавесина, труб.

Наконец, для воссоздания музыки барокко Мишель Легран использует различные интонационные формулы. Так, изломанные контуры темы «Amour, amour» ассоциируются с риторической фигурой восклицания (*exclamatio*).

В горделиво-величественной характеристике Голубого (№ 2) и Красного замков (№ 9, № 19, 21) обращает на себя внимание решительный пунктирный ритм, характерный, например, для героических барочных арий, а также восходящее движение в мелодии (*anabasis*). Обилие секундовых вздохных интонаций в сочетании с минором, напряженными доминантовыми гармониями во втором разделе № 2 иллюстрируют скорбь, которую испытывают обитатели королевства после смерти своей правительницы (пролог сказки).

Все эти элементы в сочетании с обилием отклонений, активным использованием секвенций (№ 3, № 7), «галантными фигурами» (термин Л. Шаймухаметовой) в окончаниях фраз, узнаваемыми барочными каденциями (один из признаков которой — завершение минорной темы мажорной тоникой — используется, например, в № 1) сообщают музыке подлинность, как если бы она была написана не прославленным автором песен и джазовых композиций Мишелем Леграном, а последователем И. С. Баха.

Любопытно претворяется в музыке Мишеля Леграна и романтический пласт. Это выражается не только в экспрессивности тем, в насыщенности оркестровки и пианистической фактуры, в использовании лейтмотивной системы и принципов сквозного развития

(вспомним еще раз о «Шербургских зонтиках»), но и в стилизации конкретных жанров.

В своей музыке к фильму «Девушки из Рошфора» Мишель Легран создает для характеристики одной из двух главных героинь, Соланж Гарнье, небольшую композицию в духе романтического фортепианного концерта.

Впервые двадцатисекундный фрагмент темы концерта (34'20—34'40) звучит в момент, когда сестры Дельфина (Катрин Денёв) и Соланж Гарнье (Франсуаза Дорлеак) за приготовлениями и легким ланчем беседуют о своих планах. Дельфина грезит о возвышенной любви к неизвестному художнику, нарисовавшему ее портрет, Соланж — мечтает о карьере столичного композитора. Она наигрывает на фортепиано фрагмент своего нового сочинения, которое надеется показать серьезному композитору и продюсеру Эндрю Миллеру (Джин Келли), посетившему их провинциальный городок Рошфор во время праздничной ярмарки.

Далее появление темы концерта ассоциируется с теми шагами, которые предпринимает Соланж на пути к своей мечте, и с теми неожиданными поворотами судьбы, которые приводят ее в итоге к желанной цели. Развязка же этой сюжетной линии происходит в одном из финальных эпизодов: Соланж приходит в музыкальный салон мсье Дама, но вместо хозяина находит там Эндрю Миллера, играющего ее концерт. В один миг сбываются мечты Соланж не только о профессиональной реализации, но и об обретении личного счастья. Красота любовного чувства, сказочная хрупкость происходящего (все складывается так хорошо, как бывает только в грезах) подчеркивается господством белого цвета в кадре (мрамор колонн и пола салона, поверхность рояля, одежды Эндрю и Соланж), балетной плавностью движений героев во время их совместного танца, и конечно же музыкой, в которой есть и щемящая печаль, и страстная порывистость. Романтическое в этом «концерте» проявляется на разных уровнях. Так, основная тема композиции представляет собой секвенцию, насыщенную изящными хроматическими опеваниями, выразительными восходящими квинтами и нисходящими квартами (особенно колоритна уменьшенная кварта с последующим опеванием пятой ступени тоникой *fis-moll*). Срединная и заключительная каденции украшаются введением неаполитанского секстаккорда, который

подчеркивает глубину, экспрессию музыки. Второй элемент темы, который мог бы стать в настоящем романтическом концерте темой связующей партии, также хроматизирован и построен на секвенции. Однако в нем больше неустойчивости, напряженности за счет обилия доминантовых гармоний, эллиптических последовательностей, создающих ощущение «блуждания» по тональностям (cis-moll — E-dur — g-moll — fis-moll — cis-moll — A-dur — cis-moll), печально никнущих проходящих хроматизмов в мелодии. Что же касается жанровых признаков инструментального романтического концерта, то они проявляются в наполненной патетикой симфонической фактуре, насыщенной виртуозными фигурациями и октавными пассажами партии солиста. После tutti'йного проведения темы у солиста и оркестра в финале эпизода следует своеобразная краткая каденция солиста, построенная в основном на фундаменте арпеджированных уменьшенных септаккордов. На этом фоне происходит первый робкий поцелуй влюбленных, и они удаляются от зрителя вглубь кадра, словно уходя в новую, неизведанную жизнь.

Заключение

Завершая анализ стиливых экспериментов Мишеля Леграна в музыке к трем кинофильмам Жака Деми, ответим на вопрос: осталась ли «музыкальная комедия» в их творчестве (и в творчестве тех, кто пошел по их стопам) «музыкальной комедией»? Не трансформировалась ли она в нечто иное?

Безусловно, Деми и Легран расширили понимание того, каким может стать мюзикл. Их проекты были экспериментальными для своего времени, как и «Вестсайдская история» Леонарда Бернстайна, мюзиклы Эндрю Ллойда Уэббера, первые рок-оперы. Легран и Деми оказались в авангарде с теми, кто вовремя поняли, что мюзикл нуждается в своеобразной «реформе», которая подразумевала создание качественных либретто, крепкую сюжетную основу, синтез слова и музыки, анализ сложных социально-психологических проблем (даже под видом сказки), высокое качество вокального и симфонического материала.

Но при этом остались неизменными триединство пения, хореографии и драматического искусства; зрелищность и яркость действия;

Каков язык французской музыкальной комедии?
Стиливые эксперименты тандема Легран — Деми

опора на джаз (барочный и романтический пласты лишь обогатили, но не трансформировали полностью стилистику леграновских «музыкальных комедий»), наконец, долгая жизнь (и жизненность) сюжетов. О том, что и сам Легран мыслил свои произведения как мюзиклы, говорит тот факт, что сюжеты фильмов Деми обрели жизнь и на театральных подмостках. 26 сентября 2003 года на сцене парижского Дворца конгрессов состоялась премьера «Девушек из Рошфора». 1 сентября 2014 года в театре Шаттле была впервые показана сценическая версия «Шербургских зонтиков». В феврале 2019 года в театре Марины зрители аплодировали успешной постановке «Ослиной шкуры». Известна и еще одна «музыкальная комедия», которую Легран написал в сентябре 1975 года, — «Монте-Кристо». Однако анализ этих спектаклей — тема для совершенно другого исследования.

Список литературы:

- 1 Андрущенко Е.Ю. Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX – начала XXI века и творчество Э. Ллойда-Уэббера: Автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2020. 44 с.
- 2 Бахтин А.А. Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей: Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.01. М., 2006. 34 с.
- 3 Ся Цзыхань. Мюзикл как феномен музыкальной культуры XX–XXI века: Дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Магнитогорск, 2022. 218 с.
- 4 Basirico B., Jousse Th. *La musique de film: compositeurs et réalisateurs au travail / Propos* recueillis par Benoit Basirico, Préface de Thierry Jousse. Paris: Hérissons éditions, 2018. 258 p.
- 5 Brane E. Musique et cinéma. “Je dois tout a Nadia Boulanger”. Une interview de Michel Legrand // *Concert classic*. 2012. Octobre 12. URL: <https://www.concertclassic.com/article/musique-et-cinema-je-dois-tout-nadia-boulanger-une-interview-de-michel-legrand> (дата обращения 22.07.2022).
- 6 Chion M. *Un Art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*. Italie: Cahiers du Cinéma, 2003. 471 p.
- 7 Dupuis X., Labarre B. Le renouveau du spectacle musical en France // *Culture études*. 2013. № 6. P. 1–12.
- 8 Garson Ch. Jacques Demy en ses oeuvres complètes. “Super ou ordinaire?” // *S.E.R. / Etudes*. 2008. № 12. Tome 409. P. 653–662.
- 9 Gauthier A. Situation du genre de la comédie musicale en France // *21e Music Hall*. URL: <https://21emusicall.com/2020/03/07/situation-du-genre-de-la-comedie-musicale-en-france/#:~:text=Après%20Starmania%2C%20le%20genre%20de,gros%20spectacle%20à%20la%20française> (дата обращения 22.07.2022).
- 10 Gral D.M. Les mutations de la comédie musicale: à la croisée des genres. Sciences de l'Homme et Société. Mémoire de recherche Master 1 Arts du Spectacle. Grenoble: Université Stendhal Grenoble 3, 2011. 117 p.
- 11 *Intégrale Jacques Demy / Filmogr.; Générique; Ill.* Publié à l'occasion de la rétrospective “Jacques Demy, réalisateur – intégrale des films”, janvier-février, 1987. 40 p.
- 12 Jouglé E. Les comédies musicales françaises, ses succès et ses flops // *Cadenceinfo*. 2015. № 7. URL: <https://www.cadenceinfo.com/comedies-musicales-francaises-succes-et-bides.htm> (дата обращения 22.07.2022).
- 13 Texier Ch. Nos dernières publications avec Michel Legrand // *Cinezik*. URL: <https://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=legrand> (дата обращения 22.07.2022).
- 14 Virtue N. Cubism and the carnivalesque in Jacques Demy's “Demoiselles de Rochefort” // *Post Script*. Winter/Spring 2016. Vol. 35. Issue 2. P. 22–40.

Каков язык французской музыкальной комедии?
Стилевые эксперименты тандема Легран – Деми

References:

- 1 Andrushhenko E.YU. *Sintezirujushchie tendencii v mjuzikle i rok-opere vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka i tvorcestvo E. Llojda-Uebbera* [Synthesizing Trends in Musical and Rock Opera of the Second Half of the 20th – Beginning of the 21st Century and the Work of E. Lloyd-Webber]: Abstract of the Dissertation. ... D. Sc. (in Art History): 17.00.02. Rostov-on-Don, 2020. 44 p. (In Russian)
- 2 Bahtin A.A. *Sintez iskusstv kak osnova mjuzikla dlja vzroslyh i detej* [Synthesis of Arts as the Basis of a Musical for Adults and Children]: Abstract of the Dissertation. ... PhD (in Art History): 17.00.01. Moscow, 2006. 34 p. (In Russian)
- 3 Xia Zihan. *Mjuzikl kak fenomen muzykal'noj kul'tury XX–XXI veka* [Musical as a Phenomenon of Musical Culture of the 20th–21st Centuries]: Dissertation ... PhD (in Art History): 17.00.02. Magnitogorsk, 2022. 218 p. (In Russian)
- 4 Basirico B., Jousse Th. *La musique de film: compositeurs et réalisateurs au travail*, Propos recueillis par Benoit Basirico, Préface de Thierry Jousse. Paris, Hérissons éditions, 2018. 258 p.
- 5 Brane E. Musique et cinéma. “Je dois tout a Nadia Boulanger”. Une interview de Michel Legrand. *Concert classic*, 2012, Octobre 12. Available at: <https://www.concertclassic.com/article/musique-et-cinema-je-dois-tout-nadia-boulanger-une-interview-de-michel-legrand> (accessed 22.07.2022).
- 6 Chion M. *Un Art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*. Italie, Cahiers du Cinéma éd. 2003. 471 p.
- 7 Dupuis X., Labarre B. Le renouveau du spectacle musical en France. *Culture études*, 2013, no. 6, pp. 1–12.
- 8 Garson Ch. Jacques Demy en ses oeuvres complètes. “Super ou ordinaire?”. *S.E.R., Etudes*, 2008, no. 12, tome 409, pp. 653–662.
- 9 Gauthier A. Situation du genre de la comédie musicale en France. *21e Music Hall*. Available at: <https://21emusicall.com/2020/03/07/situation-du-genre-de-la-comedie-musicale-en-france/#:~:text=Après%20Starmania%2C%20le%20genre%20de,gros%20spectacle%20à%20la%20française> (accessed 22.07.2022).
- 10 Gral D.M. *Les mutations de la comédie musicale: à la croisée des genres*. Sciences de l'Homme et Société. Mémoire de recherche Master 1 Arts du Spectacle. Grenoble, Université Stendhal Grenoble, 2011. 117 p.
- 11 *Intégrale Jacques Demy, Filmogr.; Générique; Ill.* Publié à l'occasion de la rétrospective “Jacques Demy, réalisateur – intégrale des films”, janvier-février 1987. 40 p.
- 12 Jouglé E. Les comédies musicales françaises, ses succès et ses flops. *Cadenceinfo*, 2015, no. 7. Available at: <https://www.cadenceinfo.com/comedies-musicales-francaises-succes-et-bides.htm> (accessed 22.07.2022).
- 13 Texier Ch. Nos dernières publications avec Michel Legrand. *Cinezik*. Available at: <https://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=legrand> (accessed 22.07.2022).
- 14 Virtue N. Cubism and the carnivalesque in Jacques Demy's “Demoiselles de Rochefort”. *Post Script*, Winter/Spring 2016, vol. 35, issue 2, pp. 22–40.

УДК 78.03
ББК 85.318

Савицкая Елена Александровна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-6688-3286
ResearcherID: AAS-8169-2021
Scopus Author ID: 57215201580
helen@inrock.ru

Ключевые слова: Samla Gammamanna, прогрессив, авант-рок, ирония и юмор в рок-музыке, «Рок в оппозиции», шведский рок

Савицкая Елена Александровна

Парадоксы иронического в творчестве шведской рок-группы Samla Mammamanna



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-242-269

Для цит.: Савицкая Е.А. Парадоксы иронического в творчестве шведской рок-группы Samla Mammamanna // Художественная культура. 2023. № 1. С. 242-269. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-242-269>.

For cit.: Savitskaya E.A. Paradoxes of the Ironical in the Works of the Swedish Rock Band Samla Mammamanna. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 242-269.

<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-242-269>. (In Russian)

Savitskaya Elena A.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0002-6688-3286
ResearcherID: ASS-8169-2021
Scopus Author ID: 57215201580
helen@inrock.ru

Keywords: Samla Mammamanna, progressive rock, avant-rock, irony and humour in rock music, Rock in Opposition, Swedish rock

Savitskaya Elena A.

Paradoxes of the Ironical in the Works of the Swedish Rock Band Samla Mammamanna

Аннотация. Статья посвящена проявлениям иронии и юмора в рок-музыке на примере шведской прогрессив/авант-роковой группы Samla Mammias Manna (1969—2008). Эти проявления зачастую носят парадоксальный (удивляющий, сбивающий слушателя с толку) характер. Так, парадоксальны сочетания художественных и стиливых элементов, из которых музыканты создают пестрое и яркое звуковое полотно. Samla Mammias Manna смело и с юмором объединяли «закрученные» симфо-роковые структуры с нарочито простыми мелодико-ритмическими фрагментами, «заходы» в рок-авангард — с народно-бытовыми жанрами и фри-джазовыми импровизациями. В отношении к фольклору тоже чувствуется определенная ироничность: это отнюдь не пиетет перед древним искусством, а его весьма насмешливое переосмысление. Парадоксальность ощущается в используемых исполнительских приемах, порой весьма далеких от классического звукоизвлечения (что всегда сочетается с высочайшим уровнем исполнительского мастерства), в самом внешнем облике музыкантов и их театрализованных перформансах, вовлекающих публику в живое действо. В статье подробно анализируются художественные приемы, стиливая эволюция, музыкальная и сценическая драматургия, способы коммуникации с публикой, свойственные Samla Mammias Manna. Рассмотрены также вопросы влияния карнавальной и цирковой эстетики на рок-музыку.

Abstract. The article is dedicated to manifestations of irony and humour in rock music as illustrated by the example of the Swedish progressive/avant-rock band Samla Mammias Manna (1969—2008). These manifestations often have a paradoxical (surprising, confusing) effect. What is paradoxical, for instance, is the combinations of artistic and stylistic elements which create a bright sound canvas. Samla Mammias Manna boldly and humorously combined twisted symphonic and rock structures with simple melodic and rhythmic fragments, avant-garde rock with folk elements and free-jazz improvisations. In relation to folklore, there is also a certain irony: it is not homage to ancient art, but its mocking rethinking. There is also a certain paradoxicality in the performing techniques, sometimes very unconventional (but always a brilliant display of technical mastery), and in stage appearance and live acts, inviting the audience to be a part of performance. The article provides a detailed analysis of Samla Mammias Manna's artistic techniques, style evolution, musical and stage dramaturgy, and ways of interacting with the audience. It also discusses the influence of carnival and circus aesthetics on rock music.

Рок и смех

В рок-музыке юмор, ирония, смеховое начало играют важную роль, позволяя рок-культуре осмыслять саму себя. Как указывает Лариса Березовчук, грань между модусами «пафосного» и иронического в рок-музыке очень тонка, и одно часто переходит в другое [2, с. 40]. Ирония и смех в рок-музыке могут проявлять себя в разных аспектах. Один из них — пародия, насмешка над устоявшимися музыкальными формами, приемами, клише, в том числе самой рок-музыки. Так, хеви-метал-музыканты не прочь посмеяться над донельзя серьезной и героизированной метал-эстетикой. Итальянская пародийная группа Nanowar of Steel (образована в 2003 году) откровенно высмеивает прославленных метал-героев Manowar (1980) и других «классических» представителей хеви- и пауэр-метала, исполняя песни о «могучих воинах истинного стального металла» и доводя до абсурда сочетания привычных слов и фраз, клишированных риффов и обязательной кожанно-стальной атрибутики. Другой путь — диалог с различными культурными пластами, переосмысление, порой весьма ироничное, художественного прошлого и настоящего, различных жанров и форм. Так, Валерий Сыров говорит о парадоксальности мировосприятия, игровой логике и пост-кэрроловском абсурдизме в творчестве Джона Леннона, что проявлялось не только в его музыке, но и стихах и прозе, в самой жизни [4].

Третий путь — при помощи смеха и иронии выявлять серьезные проблемы современного общества, акцентировать на них внимание массовой аудитории. Такие свойства, разумеется, были издавна свойственны жанру сатиры, социальный и политический потенциал которой усиливается в XX веке. В эстраде он связан с именами Чарли Чаплина, Аркадия Райкина, в рок-музыке — с такими крупными фигурами, как, например, Pink Floyd (особенно выделяется альбом 1977 года *Animals*, основанный на повести Дж. Оруэлла «Скотный двор»); в русском роке 1980-х много закамуфлированных и открытых высказываний, направленных на высмеивание социального строя и отдельных сторон окружающей действительности («ДДТ», «Зоопарк», «Звуки Му» и др.). И здесь на первый план выступает фигура рокера как трикстера. Как пишет Николай Хренов (по отношению к творчеству А. Райкина), этот мифологический архетип приобретает новую

актуальность в культуре начиная с 1960-х годов (оттепель). «Фигура трикстера становится для общества необычайно притягательной и в то же время чрезвычайно неудобной для власти, оказавшейся перед утратой вызванных ею к жизни сакральных ценностей. Художник оказывается между молотом и наковальней», — отмечает исследователь [5, с. 200]. И хотя речь идет об отечественной культуре, данное высказывание можно экстраполировать и на культуру западную, где архетип трикстера актуализируется с началом молодежного движения 1960-х.

В числе знаменитых рок-пересмешников можно назвать многих музыкантов, от американского гитариста Фрэнка Заппы до русского мастера хеппенинга и импровизации Сергея Курёхина, рок-абсурдиста Петра Мамонова и др. «Шутливость», жизнерадостность как стилевое качество были свойственны одному из локальных британских подвидов прогрессив-рока (в целом явления сугубо «серьезного») — так называемому кентерберийскому року. Вообще проявления знаменитого английского юмора (и английскости в целом) в роке — тема для отдельного исследования [10]. Часто говорят о юморе и иронии, присущих французским, японским рок-коллективам, как о качествах, диктуемых их национально-культурной принадлежностью...

А есть ли скандинавский юмор?

Шведскую же рок-сцену (как и в целом скандинавский рок) принято рассматривать как сугубо «меланхоличную» и даже «мрачную», где не может быть места иронии или насмешке, да и вообще открытому выражению эмоций. Во многом это связано с особенностями шведского менталитета, обусловленного культурно-историческими и географическими факторами⁽¹⁾. Шведов принято воспринимать как сдержанных, холодноватых, вежливых, не очень разговорчивых людей, что во многом справедливо (о шведском менталитете см.: [6, 7]). Но как в жизни сложно представить себе людей с абсолютно одинаковыми характерами, взглядами, предпочтениями, даже если

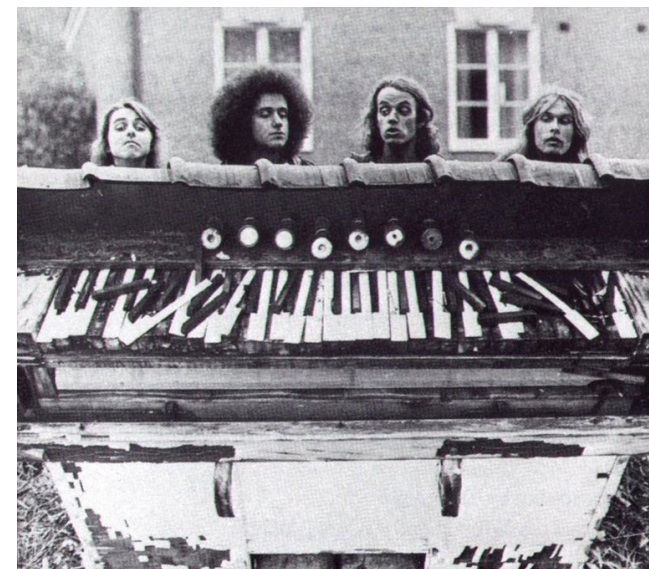
(1) Долгий период войн до 1721 года (Ништадский мир), расположение страны на отдаленной территории северной Европы, холодный климат, большие расстояния между поселениями.

они живут в одной стране и являются представителями какого-либо коллективного менталитета, так и в искусстве невозможно стричь всех под одну гребенку. Шведам совсем не чужд позитивный взгляд на мир, они видят положительное, доброе, красивое в простых вещах, в любых проявлениях душевности, в творениях человеческих рук и, разумеется, явлениях природы. Вряд ли можно говорить о специфичности шведского юмора по отношению к другим европейцам, хотя пошутить шведы любят (недаром, наряду со знаменитым скандинавским нуаром, у них снимается большое количество комедийных сериалов; примером позитивного взгляда на мир может служить не менее прославленная шведская детская литература). Но если все же стараться выявить что-то особенное, исключительное, например разыскать «самую веселую шведскую группу», то смело можно назвать Samla Mammans Manna. Парадоксы начинаются с труднопроизносимого названия, над которым подшучивали сами музыканты. В переводе оно означает «Собирай мамочкину манну» — библейский сюжет переосмыслен здесь в ироническом ключе. Иронический вектор становится особенно очевидным, если поставить группу в один ряд с командами-современницами (1970-е годы): «возвышенными» представителями симфо-прогрессив-рока Каира, «угрюмыми» хард-рокерами Trettioåriga Kriget, «серьезными» представителями «электрифицированного» фолка Kebnekajse и др.

Samla Mammans Manna принадлежит к числу старейших и внесших большой вклад в развитие шведского и европейского рока коллективов. Однако ему посвящено сравнительно немного аналитических материалов (в основном это статьи в энциклопедиях, в том числе шведскоязычных [9, 12]), а творческий путь прослеживается прерывисто — у группы нет даже официального сайта. Поэтому стоит посвятить несколько строк ее истории.

Рок из курятника

Группа Samla Mammans Manna была организована в 1969 году и с перерывами просуществовала до 2008 года. Ее создатель — клавишник, аккордеонист, композитор Ларс Холльмер (Lars Hollmer, 1948—2008) — жил в то время в небольшом деревенском местечке близ старинного города Уппсалы. Свою студию, получившую название The Chickenhouse



Ил. 1. Группа Samla Mammans Manna: Ларс Кранц, Косте Апетреа, Ларс Холльмер, Ханс Брюниссон. Фотография из буклета к альбому Måltid (1973)

(«Курятник»), он оборудовал в буквальном смысле в курятнике — переделанном хозяйственном строении старой усадьбы. Там и была записана первая, одноименная названию группы пластинка, вышедшая в 1971 году на независимом⁽²⁾ лейбле Silence Records (им же выпущены другие альбомы группы 1970-х годов). В состав вошли ударник Хассе Брюниссон и бас-гитарист Ларс Кранц (поначалу в группе участвовал также перкуссионист Хенрик Эберг). В 1972 году к группе присоединился гитарист Косте Апетреа. Его колоритная внешность — огромная копна курчавых волос, выразительная мимика, а еще в большей мере — манера игры напрямую заставляют вспомнить об американском гитаристе-эксцентрике Фрэнке Заппе. Коллектив с успехом выступал на независимых фестивалях в Уппсале и Стокгольме; в конце 1970-х его известность вышла за пределы Швеции.

Группа была шведскоязычной, однако зачастую слова в вокальных партиях звучали весьма неразборчиво, не несли особого смысла (хотя

(2) То есть не относящемся к крупным звукозаписывающим корпорациям, самостоятельно действующем, порой не получая финансовой выгоды, но помогая творчески мыслящим, экспериментирующим артистам.

тексты как таковые присутствуют — они публикуются на обложках пластинок). Часто вокал и вовсе имел чисто инструментальную функцию, заменяясь своеобразной звуковой эквилибристикой: это намеренно завышенные полупения-полувопли, выкрики, бормотания и чуть ли не кудахтания. Возможно, в этом тоже проявилось «наследие» The Chickenhouse, послужившее катализатором смехового начала в творчестве Samla Mammaz Manna.

Энциклопедии относят коллектив сразу к двум общественно-музыкальным направлениям рока, впрочем, довольно тесно связанным. На локальном уровне Samla Mammaz Manna уже в начале 1970-х стала одним из наиболее известных представительниц так называемого шведского прогга (svenska progga)⁽³⁾. В конце десятилетия коллектив вошел в число основателей общеевропейского музыкально-политического движения «Рок в оппозиции» (Rock in Opposition)⁽⁴⁾, которое во многом опиралось на передовой опыт шведов. Соответственно и музыку Samla Mammaz Manna в стилевом отношении обычно определяют как rock in opposition: в данном случае подразумевается уже не ее «социальный посыл», а скорее авангардный характер. В качестве стилевых определений используют также такие ярлыки, как авант-рок, прогрессив-рок, иногда — джаз-рок, отмечается влияние упомянутого кентерберийского рока.

При этом слушателям, особенно искушенным в сложных формах рока, музыка Samla в плане стилистики может показаться недостаточно авангардной и «прогрессивной». Однако при всей возможной «простоте» ее отдельных элементов («блоков»), о чем еще будет сказа-

- (3) Шведский прогг (не путать с прогрессив-роком, хотя термин происходит от выражения Progressive Music Movement) — социомузыкальное молодежное движение в Швеции конца 1960-х — 1970-х годов, вдохновленное левыми и антивоенными идеями и объединявшее представителей самых разных стилей, от фолк-рока и блюза до прогрессив-рока как стиля. К числу известных представителей относятся Samla Mammaz Manna, Kebnekajse, Noola Bandoola Band, Blå Tåget, Träd gräs och stenar и др. (подробнее см.: [12, 13]).
- (4) «Рок в оппозиции», Rock in Opposition (RIO) — европейское музыкально-политическое движение, организованное британской группой Henry Cow и включавшее в числе основателей также Art Zoyd и Etron Fou Leloublan (Франция), Samla Mammaz Manna (Швеция), Univers Zero (Бельгия), Stormy Six (Италия). Подразумевалась оппозиция истеблишменту, коммерческой поп-музыке, крупным рекорд-лейблам, диктующим музыкантам свои условия, капиталу, власти; одной из целей стало создание собственной сети распространения музыки. Также под RIO иногда подразумевают определенную стилистику — авант-рок, «камерный» (chamber) рок.

но далее, при всей кажущейся несерьезности (столь несвойственной прогрессив-року), сам подход музыкантов к своему творчеству, музыкальной драматургии, исполнительскому мастерству был глубоко прогрессивным.

Коллектив выпустил в общей сложности более десятка альбомов, гастролировал в разных странах Европы и мира, в том числе дважды выступал в России (уже в 2000-е годы). Группа несколько раз «корректировала» название (Zamla Mammaz Manna, Von Zamla) в связи со сменами состава и стилевыми исканиями. Ларс Холльмер прославился не только как лидер Samla Mammaz Manna, но и как сольный артист, аккордеонист, композитор; он писал также музыку для театра и кино, сотрудничал с различными ансамблями.

Акцент в звучании Samla Mammaz Manna делался на клавишные инструменты, а также на аккордеон, на котором виртуозно играл Ларс Холльмер (хотя этот инструмент он использовал в большей мере в сольном творчестве). Это само по себе настраивает на переосмысление фольклорных, спельманских традиций⁽⁵⁾. Именно переосмысление, переименование фолк-источников (не только шведских, но и германских, британских, балканских), а не их цитирование или воссоздание стало творческим кредо группы. Однако такое отношение к фольклору выглядело не злой насмешкой, а скорее очень теплым, «своим» обращением с музыкой, которая, как говорится, впитана с молоком матери. При этом обращение к национальным жанрам (прогулочный марш — гонглот, трехдольный народный танец польска и др.), народным приемам пения (йодль), натуральным ладам, аутентичным звукотембрам придавало звучанию «фолковый» колорит, но в то же время не ограничивало группу сугубо «шведскими» ассоциациями, вписывая в общеевропейское фолк-роковое движение — впрочем, лишь каким-то краем.

- (5) Спельманы (от шв. *spel* — игра, *man* — мужчина, человек) — сельские музыканты-инструменталисты в Швеции, для которых музыка становилась источником существования. Наиболее распространенным инструментом спельманов XVIII–XIX веков была скрипка, которую в начале XX века сменяет аккордеон.

Обратная сторона цирка

Можно сказать, что все это жизнерадостное дуракаваляние было проявлением карнавальности, которая представляет собой одну из важнейших сторон рок-культуры. Таким образом рок продолжает традиции средневекового карнавала, для которого, по мысли Михаила Бахтина, «характерны разнообразные виды пародий и травестий», а «шуты и дураки», в роли которых в данном случае выступают рок-музыканты, «являются носителями особой жизненной формы, реальной и идеальной одновременно» [1, с. 5, 6]. Сергей Макаров в статье «Рок энд... цирк!» проводит прямые параллели между роком и цирком как одним из древнейших искусств, рассуждает об интуитивном и даже осознанном использовании рокерами средств, приемов и трюков из широкого арсенала мастеров циркового дела — фокусников, гипнотизеров, манипуляторов, иллюзионистов [3, с. 160].

Связь рока и цирка действительно осознавалась самими рок-музыкантами с момента становления рок-культуры, хотя, возможно, и без столь глубоких привязок к историческим истокам. Но в то же время нельзя сбрасывать со счетов отражение этой темы в искусстве, например ее яркое раскрытие в живописи XIX—XX веков: в своем многоцветье она представлена на полотнах Э. Дега, О. Ренуара, А. Тулуз-Лотрека, П. Пикассо, А. Дерена, А. Матисса, М. Шагала и других художников; можно вспомнить другие примеры в музыке, литературе, кино (в частности, фильмы Ф. Феллини). Тема цирка как символ — то ностальгических воспоминаний по ушедшим временам, детству и юности, то трагической безысходности, замкнутого пространства, угнетения — появляется в творчестве многих рок-групп. Так, у The Beatles в Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band (первый трек одноименного альбома 1967 года) звучание старомодного духового оркестра на фоне то нарастающих, то стихающих аплодисментов и возгласов публики рисует атмосферу радостного ожидания некоего представления (не обязательно циркового). У King Crimson же цирк, театр марионеток — образы, отражающие безумие этого мира (композиция Cirkus из альбома Lizard, 1970, раздел The Dance of the Puppets из композиции The Court of the Crimson King, 1969). Это отнюдь не праздничное действо, а тесная арена, на которой всем живым существам под давлением жестокого хозяина приходится разыгрывать свою роль. Хозяин цирка — олицетворение безграничной власти, распространяющейся



Ил. 2. Группа Samla Mammás Manna: Ханс Брюниссон, Эйно Хаапала, Ларс Холльмер, Ларс Кранц (1977)

и на людей, и на животных, и даже на бездушные механизмы. В этом образе можно углядеть и элементы политической сатиры.

Рискуя удалиться от основной темы, предположим, что в рок-музыке исходной точкой развития темы цирка стоит считать музыкально-цирковое представление Rock and Roll Circus, организованное в 1968 году британской группой The Rolling Stones. Оно включало как выступления рок-исполнителей (помимо инициаторов шоу, это The Who, Jethro Tull, Taj Mahal, Марианна Фэйтфул, Йоко Оно и супергруппа The Dirty Mac), так и традиционные цирковые номера, музыку в исполнении циркового оркестра⁽⁶⁾. Оформление сцены и зала, грим, одежда, манера поведения рок-музыкантов на сцене, их общение с публикой несли отпечаток циркового шоу. Очевидным образом эксплуатировала цирковую тему американская глэм-хард-группа Kiss (образована в 1973 году), чьи концерты с обилием машинерии, пиротехники и трюков превращались в аналог циркового шоу (сами же образы музыкантов

(6) Отрывки этого представления можно найти в сети, например выступление самих The Rolling Stones. URL: <https://youtu.be/Ef9QnZVpVd8> (дата обращения 14.11.2022).

позаимствованы из комиксов). Отголоски «рок-н-рольного цирка» с большим количеством участников и не всегда линейной драматургией можно обнаружить, например, в перформансах Сергея Курёхина, который любил приглашать на сцену и собственно цирковых артистов, например дрессировщиков удава или обезьян с их подопечными, насыщал спектакли элементами клоунады.

Не обошла эта тема стороной и шведские прогрессив-роковые коллективы, у которых в виде своеобразных звуковых знаков она встречается довольно часто. Такими знаками могут быть фанфары, туши (короткие бравурные эпизоды-вставки, часто в исполнении духовых), жанры торжественного марша, польки, танцы кабаре, разнообразная «цирковая»⁽⁷⁾ и «балаганная» музыка, нередко звучащая в записях как бы со старой пластинки. Встречаются подобные знаки в творчестве разных групп: помимо Samla Mammaz Manna, у которых они проявились наиболее очевидно, их можно обнаружить в музыке Kaipa, их наследников The Flower Kings и даже у «трагических» Ånglagård. Часто встречающиеся «шарманочные» тембры клавишных и аккордеона, иногда как бы заикленные, обрывочные мотивы тоже напоминают о балаганах, выступлениях бродячих артистов. На наш взгляд, такое внимание к ярмарочно-цирковой тематике может быть вызвано распространенностью в Швеции (особенно в 1950–1960-е годы) так называемых фолк-парков⁽⁸⁾ с их привычными аттракционами, цирками шапито и прочими увеселениями. Возможно, таким образом в шведской рок-музыке, подобно remembrance у The Beatles [8], своеобразно проявилась культурная память нации, чаще всего именно как ностальгический образ.

(7) Примером подобной музыки может служить знаменитый марш «Парад-алле» («Большой хроматический марш») авторства чешского композитора Юлиуса Эрнста Фучика, написанный в 1899 году. Можно сказать, что характерные черты марша Фучика — а именно блестящее звучание медных духовых, хроматизмы в мелодическом движении, бас-аккордовый аккомпанемент, синкопы, «комическое» солирование низкочувствующих инструментов — стали знаками «цирковой» музыки.

(8) *Folkparker* или *folkets parker* (в буквальном переводе — народные парки) начали появляться в стране на рубеже XIX–XX веков. Это облагороженные лесные участки или скверы, где обязательно обустроивались большие площадки для танцев и концертов, а также аттракционы. В 1930–1950-е годы фолк-парки появляются в разных районах страны, даже в небольших городах. Их развитие становится частью государственной политики по вовлечению населения в различные виды культурной и творческой активности.

Тема цирка в разных модификациях красной нитью проходит через творчество Samla Mammaz Manna. Она появляется уже в первом альбоме (Samla Mammaz Manna, 1971) в композиции *Circus Apparatha* («Цирковой аппарат») и сразу показывает свою амбивалентность. С одной стороны, музыка брызжет весельем, с другой, судя по тексту, персонажи — клоуны, акробаты, дрессированные тигры и слоны — предстают как бесправные существа, борющиеся за добычу под взмахом хлыста, выставляющие на потеху публике свое уродство, смеющиеся для того, чтобы скрыть слезы и боль. И если у King Crimson в *Cirkus* трагическое начало сразу же выявляется благодаря напряженной, драматичной музыке, то у Samla за беззаботными аккордами и ритмами подобного подтекста поначалу и не разглядишь. В музыку врываются голоса публики, возгласы, смех, аплодисменты; перипетии текста иллюстрируются звуковыми эффектами (падение «маленькой толстой Лисы» с трапеции — глissандо и кластер). Интересно, что *Circus Apparatha* — одна из немногих в творчестве Samla Mammaz Manna песня с «нормальными» словами, тогда как в большинстве композиций с голосом использован бессловесный вокал в уже описанном клоунском духе. Это говорит об особом значении трека, который становится своеобразным эпитафием к творчеству группы⁽⁹⁾.

Уже в более поздние годы, в конце 1970-х, одним из символов Samla Mammaz Manna стало изображение шута в гриме и колпаке с бубенчиками — оно появляется на «яблоке» винилового диска *Shlagerns Mystik* (1977, под названием *Zamla Mammaz Manna*). Сложно, впрочем, сказать, насколько осознанным или интуитивным было обращение к цирковым «трюкам» у Samla Mammaz Manna. Скорее, их привлекала сама атмосфера этого зрелища и связанный с цирком жанр музыкальной клоунады, приемы буффонады и эксцентрики. Это особенно ясно проявлялось в живом исполнении Samla Mammaz Manna, где в полуцирковой перформанс вовлекались и ведущие концертов, и публика. Сам Ларс Холльмер предстал в качестве то ли добродушного клоуна, то ли трикстера — «демонически-комического дублера культурного героя, наделенного чертами плута, озорника»⁽¹⁰⁾.

(9) Samla Mammaz Manna. *Circus Apparatha*. URL: <https://youtu.be/nhnFbOJRiDs> (дата обращения 14.11.2022).

(10) Трикстер // Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 438.

Блочная музыка

Внешняя установка на развлекательность и игровое начало удачно камуфлировали сложность музыкальной композиции и исполнительское мастерство музыкантов, которое никогда не выпячивалось — труднейшие инструментальные партии исполнялись легко, как бы играючи, с невероятным ансамблевым блеском. Это отражалось и в избранном группой подходе к музыкальной драматургии. Свой творческий метод сами музыканты называли «block music»⁽¹¹⁾. Он был «изобретен» уже в период первых импровизационных сессий в том самом «Курятнике», когда музыканты только нащупывали свой стиль, как бы собирая его из разных элементов предпочтительно вкусу каждого из участников.

В звуковом полотне монтажным методом состыковывались разнохарактерные эпизоды. Samla Mammaz Manna смело объединяли «закрученные» симфо-роковые структуры с «заходами» в рок-авангард и народно-бытовыми жанрами, джазовыми импровизациями, сдабривая полученную смесь изрядной долей юмора. При прослушивании создается ощущение веселой мешанины, иногда резкого столкновения, а иногда весьма логичного следования разнородных элементов, складывающихся, подобно цветным стеклышкам в калейдоскопе, в изобретательный узор, который приходится разгадывать слушателю. Фрагменты «цирковой» музыки, марши, польки, польски и вальсы, аккомпанемент в духе деревенского ансамбля и бурные психоделические импровизации, йодли и блюзы стали слагаемыми неповторимого стиля Samla Mammaz Manna. «Жесткие» элементы музыкальной формы чередовались с чистыми импровизациями. Этот метод, на наш взгляд, близок режиссерскому методу «монтажа аттракционов», разработанному Сергеем Эйзенштейном и предполагающему столкновение идей и образов, «нарезку» достаточно кратких эпизодов. В музыке подобные примеры, бесспорно, обнаруживаются и в академическом авангарде, а сам принцип «стыковки» уходит корнями в структурные принципы рондо, контрастно-составной формы эпохи барокко, средневековых жанров лэ, виреле.

(11) Сайт лейбла Silence Records. URL: <https://silence.se/en/artist/samla-mammaz-manna> (дата обращения 09.11.2022).

В роке монтажный метод звуковой композиции применяется достаточно широко и является своеобразной альтернативой симфоническому методу (как принципу непрерывного развития и преобразования музыкальных тем и образов), особенно при построении достаточно протяженных по времени полотен. Однако он не отрицает установления между замкнутыми эпизодами образных и тематических связей, реприз. Поэтому такой принцип тоже стоит считать весьма «прогрессивным», особенно если его использование подкреплено интересным творческим мышлением, разнообразием выразительных и стилевых средств, виртуозностью.

Галопом к сатори

Если говорить об отдельных альбомах, то эволюция стиля, пусть и не столь явно, в них все же прослеживается. Дебютный альбом Samla Mammaz Manna (1971) звучит на сегодняшний день довольно архаично. В нем чувствуется дух группы, но довольно простенькие клавишные (фортепиано, орган) и скромная ритм-секция (напомним, альбом записан еще без электрогитары) не поражают воображение меломана, привыкшего к барочной пышности Procol Harum или изысканным экскурсам в музыку Баха и Чайковского у The Nice. Между тем весело галопирующая на «унца-унца» (аккомпанемент типа бас-аккорд) музыка то и дело спотыкается: двухдольные такты сменяются трехдольными, полька перебивается вальсом, появляющиеся в басу хроматизмы настораживают. В дебютном альбоме, помимо уже рассматривавшейся первой композиции, еще много интересного: инструментальная Släde till satori («Сани до сатори» — концертный хит группы), построенная все на том же хроматическом ходе в басу и припрыгивающем ритме — а затем как бы «улетающая в нирвану»; Uvertyr Till Snäll Häst («Увертюра для доброй лошади») — благообразный вальсок, переходящий в трехдольный рок-н-ролл, или же открывающаяся коллективным речитативом Manna jamma. А вот Flickan på skogan («Девочка в лесу») совсем не насмешлива: под меланхолично сменяющиеся аккорды клавишных в вибративном тембре нетрудно представить одинокую фигурку, бредущую по тропинке под густой сенью деревьев (тема лесной прогулки для шведского рока вообще весьма характерна). Однако часто музыка



Ил. 3. Обложка альбома Samla Mammás Manna (1971). Художник – Ларс Викфельд

альбома как будто застревает в импровизациях, повторах, нарочитой «детскости». Обложка виниловой пластинки украшена восьмиконечной звездой, в которую вписаны портреты музыкантов, изображения инструментов и другие «масонские» символы. Насколько серьезно относиться ко всем этим «тайным шифрам», решать слушателю.

В 1973 году выходит альбом *Måltid* (в переводе — «Еда», «Питание», «Прием пищи», выражение «Smaklig måltid» означает «приятного аппетита»). Опять же, шутка это или серьезное высказывание? Обложку альбома, как и многих других работ Samla и проектов ее участников, создал известный шведский художник Tage Осен (Tage Åsen), работающий в стиле гиперреализма (сюжеты его картин определяют также как социальный сюрреализм). На рисунке, выполненном в приглушенных зеленоватых тонах, изображена пожилая пара, сидящая на скамейке где-то на природе и собирающаяся приступить к трапезе. По крайней мере, женщина собирается достать что-то из припасенного бумажного пакета. Но что это будет? С другой скамейки, стоящей в отдалении, на них смотрит некий молодой человек, похожий на рок-музыканта. Время действия — поздняя осень, герои достаточно тепло одеты,



Ил. 4. Обложка альбома *Måltid* (1973). Художник – Tage Осен

однако под их ногами — зеленая трава... Обложка скорее ставит вопросы, заставляет задуматься, нежели раскрывает или иллюстрирует содержание музыки, как и другие работы Осена, выполненные специально к альбомам Samla Mammás Manna.

Альбом открывает 10-минутная композиция *Dundrets Fröjder* («Радости грома») — довольно типичный для Samla калейдоскоп мотивов. Это яркий пример их метода «блочной музыки». Шарманочные темки, галопы на одном аккорде с «цокающей» перкуссией, дурашливое пение в высоком регистре, и даже неоднократно повторяющийся мотив, напоминающий *fis-moll'* ный эпизод из «Турецкого рондо» Моцарта — все это нагромождение приводит к напряженному нарастанию в джаз-роковом духе (неустойчивые гармонии, закольцованный паттерн в басовой партии, соло электрогитары) и резкому обрыву. А вот *Folkvisa I Morse* («Народная песня утром»)⁽¹²⁾ включает

(12) Samla Mammás Manna. *Folkvisa I Morse*. URL: <https://youtu.be/vPt3EZvt6I0> (дата обращения 14.11.2022).

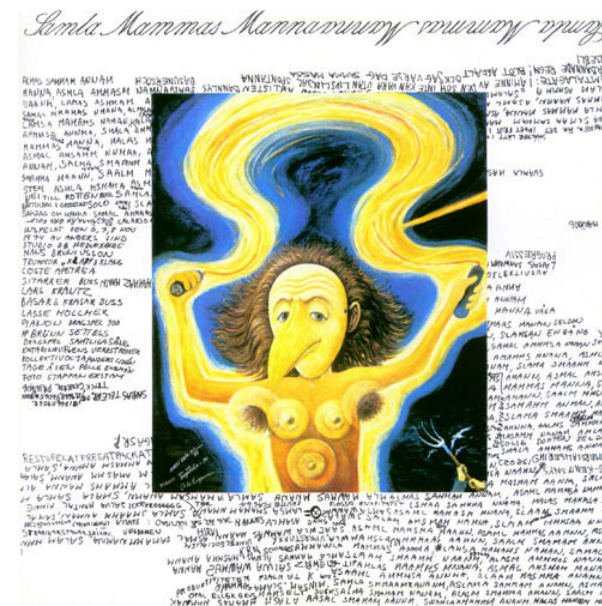
звуковые эффекты и элементы «конкретной музыки» — своеобразный ответ на Alan's Psychedelic Breakfast группы Pink Floyd. Это иллюстрация к утру некоего господина, пьющего кофе, читающего газету (все звуки потребления пищи материальной и духовной отчетливо слышны в записи) и мурлычущего под нос мелодию меланхоличной минорной песенки под все тот же шарманочный синтезаторный аккомпанемент. Вальсы становятся стремительными головоломками на 5/8 (Syster System, на сей раз привет Чикку Кория). Еще одна длинная композиция — Minareten, тоже с весьма красноречивыми звукоизобразительными элементами. Смех смехом, но музыка все же на первом плане, и она интересна, хороша и вполне прогрессивна — не даром альбом стал одним из самых известных у Samla Mammias Manna.

От рока к симфонии

Следующий альбом, вышедший в 1974 году Klossa knapitatet (искаженное *krossa kapitalet* — нечто вроде «долгой капитал», популярный лозунг прогг-движения, выступавшего в том числе за права рабочих и против капитализма американского образца) — запись с политическим подтекстом. Это один из немногих примеров явной политической сатиры в творчестве Samla Mammias Manna. Впрочем, и здесь Ларс Холльмер с коллегами выступили в типичном для себя «дуракавалятельном» духе. Даже взгляд на обложку — карикатурное графическое изображение некоей рукописной газеты с «портретом» прыгающего через скакалку полуголого джентльмена — сразу же вызывает приступ смеха. (Отметим, что такое «самодельное» оформление афиш и обложек пластинок было очень характерно для шведского прогга.) Никаких особых требований по «преодолению» капитализма группа, впрочем, не выдвигает: «игра букв» в названии, по признанию самого Холльмера, переводила протест в русло абсурдизма.

Открывающая альбом композиция Ingenting («Ничего») и следующая за ней без перерыва 10-минутная Liten Dialektik («Немного диалектики») представляют собой мозаику тем с резкими сменами темпов, ритма, стилистики — от вальсов до блюза, от «шарманки» до рок-н-ролла. Безудержная праздничность, карнавальность, «перверсивность» буквально выстреливают в песне *Långt Ner I Ett Kaninhål* («Глубоко в кроличьей норе» — название, безусловно, наводит на ас-

Парадоксы иронического в творчестве шведской рок-группы Samla Mammias Manna



Ил. 5. Обложка альбома Klossa knapitatet (1974). Художники — Таге Осен, Андерс Лиден, Пелле Энгман

социации с кэрролловской «Алисой в Стране чудес»)⁽¹³⁾. Композиция начинается как пародия на музыку эпохи классицизма: в ход идут самые избитые приемы вроде унисонных ходов по тоническому минорному трезвучию вниз и затем по D7 (мелодическое движение типа «мангеймская стрела», напоминающее о начале «Прощальной» симфонии Гайдна). Долбящие аккорды фортепиано чередуются с веселыми польками, танцевальными ирландскими мотивами и совсем уж разудальными йодлями. Кажется, Samla Mammias Manna могут сделать музыку из всего — гудков клаксона, звонков, воплей, фортепианных кластеров, которые как бы заменяют звуки пощечин и битья — все как в цирке или в фильмах Чарли Чаплина, понарошку, но почти вразправду (*Kom Lite Närmare* — «Подойди немного ближе»). В альбоме впервые появляется аккордеон: собственно, композиция Klossa knapitatet, расположенная в конце альбома, — это веселая аккордеонная песня

(13) Samla Mammias Manna. *Långt Ner I Ett Kaninhål*. URL: <https://youtu.be/fwHb6LavHwg> (дата обращения 14.11.2022).

с хромающим ритмом. В ее записи, наряду с Холльмером, участвовал известный аккордеонист Брюнн Сеттельс. Звучание этого инструмента в еще большей степени вносит «шведское», фольклорное начало, хотя используется достаточно опционально — ведущим инструментом Холльмера остаются клавишные. Вместе с тем более сложными, «приджазованными» становятся аккорды, свободной — импровизация, в целом в музыке чувствуется большой привкус авангардности.

Таким образом, ирония в музыке Samla Mammans Manna проявляет себя на разных уровнях — и как сниженный, буквально площадной юмор (элементы звукоизобразительности), и как пародия, и как полет фантазии, высокая игра, радость творчества музыкантов, легко и умело сочетающихся кажущиеся несочетаемыми элементы.

В том же году Samla Mammans Manna выступила на финском телевидении — сохранилась запись этой передачи⁽¹⁴⁾. Исполняя попури на темы альбома Klossa knapitatet, группа буквально шокирует публику своим четырехголосным «кудахтаньем», а также бесконечным калейдоскопом мотивов, ни один из которых (как кажется) не повторяется. Но каждая смена ритма, темпа, стилистики происходит с безукоризненной точностью, а раскованность и импровизационная смелость в живом исполнении поражают (особенно это относится к барабанщику Хассе Брюннисону).

В 1975 году группа приняла участие в записи масштабного произведения американско-шведского композитора Грегга Фицпатрика — Snorungarna Symfoni. Точнее, к Samla Mammans Manna присоединилась духовая секция, и вместе они записали это масштабное произведение, которое, конечно, трудно назвать симфонией в привычном понимании, но крупной формой — вполне. В принципе, это уже прогрессив-рок с симфоническим развитием. Как и положено симфонии, здесь четыре части, которые не имеют специальных названий (всего произведение длится около получаса). А вот общий заголовок можно перевести как «Симфония юнцов» или даже «Симфония сопляков». Музыка близка Samla своей непосредственностью, веселостью, «детскостью». Хотя, безусловно, над исполнением пришлось потрудиться, ведь в аран-

(14) Samla Mammans Manna — TV 1974. URL: <https://youtu.be/cFbx3-hl-dQ> (дата обращения 14.11.2022).

Парадоксы иронического в творчестве шведской рок-группы Samla Mammans Manna



Ил. 6. Обложка альбома Snorungarna Symfoni (Gregory Allan FitzPatrick, Samla Mammans Manna, 1976). Художник — Мария Перссон

жировках много сложных моментов, различных тем, смен темпов и ритмов, стилей и жанров, в том числе гибридных — танго-марш, например. Интересно, что Косте Апетреа играет здесь не только на гитаре, но и на... балалайке, что было характерным для прогг-движения следствием интереса к разным фолк-культурам, хотя ничего «русского» в музыке нет. В Snorungarna Symfoni, с одной стороны, чувствуется идейное влияние Concerto for Group and Orchestra группы Deep Purple, с другой — произведений американских композиторов Чарльза Айвза, Аарона Копленда, отражавших разноголосицу мира, впитавших музыку улиц и быта. «Симфония» исполнялась также в концертном варианте (сохранилась живая запись⁽¹⁵⁾).

В данной статье мы не ставим цель рассказать обо всех работах Samla Mammans Manna, записанных, как уже говорилось, под разными названиями и в разных составах. Менялся и стиль — от типично

(15) Samla Mammans Manna исполняет Snorungarna Symfoni (live, 1976). URL: <https://youtu.be/TOi03ydl3Rw> (дата обращения 14.09.2022).

«самловского» веселого «блочного» авант-рока к более сумрачно-импровизационным работам конца 1970-х (двойной альбом 1977 года Schlagersns Mystik / För äldre nybegynnare («Мистика шлягеров» / «Для старых новичков»), записанный с финским гитаристом Эйно Хаапалой), достаточно тяжелому по саунду и содержанию студийно-концертному альбому Familjesprickor («Семейные трещины», 1980), где есть и необычные для Samla эксперименты с world music. В 1991 году произошло воссоединение Samla Mammans Manna в оригинальном составе. Группа давала по несколько успешных концертов в год, однако новый материал не записывался. Ларс Холльмер одновременно был занят многочисленными проектами, участвовал в международной аккордеонной группе Accordion Tribe, выпускал сольные альбомы. За диск Andetag (1997) он получил премию Grammis (шведский аналог Grammy).

Уравнение со множеством неизвестных

Однако лишь в 1999 году Samla выпустила первый за долгие годы полностью новый альбом Кака («Печенье» или «Кекс») — в лучших традициях 1970-х, с искрометным юмором, смешением стилей и жанров, утяжелившимся саундом и обязательным хоровым «кудахтаньем». Кака — единственный в полной мере концептуальный альбом в творчестве Samla Mammans Manna. Несколько треков из него (в частности, композиции, посвященные полету Икара) вошли в обновленный концертный репертуар⁽¹⁶⁾. Альбом выстроен как концерт или радиоспектакль (на самом деле это микс живых и студийных записей) — с конференсом, реакцией и аплодисментами публики, различными мизансценами с участием самих музыкантов. Он открывается словами ведущего (на английском), который с запинкой пытается произнести название коллектива. Не преуспев в этом, конференсье передает слово музыкантам, которые показывают все, на что способны — от мощно-виртуозного концертирования до типичнейшего дуракаваляния, на которое бурно реагирует публика. Время от времени ведущий возвращается, чтобы разъяснить, что в данный



Ил. 7. Обложка альбома Кака (1999). Художник — Tage Осен

момент говорит (по-шведски) или исполняет группа, ибо без его помощи все эти вопли, жужжания, скороговорки, барабанные брейки, фортепианные кластеры, распевание фолк-песен подвыпившими голосами, разумеется, совершенно непонятны. Впрочем, публика в зале — как еще одно из действующих лиц перформанса — смеется и без его разъяснений (так, собственно, всегда бывало и на живых концертах Samla Mammans Manna). Все это еще более усиливает воздействие яркой и динамичной, блуждающей в лабиринтах стилей и жанров музыки, создавая эффект «театра в театре», а вернее, «цирка в цирке». Обложку альбома вновь выполнил Tage Осен — на ней изображены две хорошо одетые буржуазные пары в возрасте, причем сосредоточенно глядящие вперед мужчины сидят на куске гигантского оранжевого кекса с зеленой поверхностью (возможно, это намек на традиционный шведский торт «Принцесса»), женщины же на него опираются.

После выхода альбома Кака команду покинул барабанщик Хассе Брюниссон. Замену ему нашли... в Японии. В 2002 году новым ударником стал Тацүя Йошида, известный по японским авант-роковым

(16) Samla Mammans Manna. Andra Ikarien. URL: <https://youtu.be/VNLnMojGerE> (дата обращения 14.11.2022).



Ил. 8. Samla Mammás Manna на фестивале InProg в Москве (14.05.2005). Слева направо: Косте Апетреа, Тацуя Йошида, Ларс Кранц, Ларс Холльмер. Фото Сергея Петрова

группам Ruins, Koenji Hyakkei, Korekyojin, сотрудничеству с проектом американского авангардного композитора и саксофониста Джона Зорна Rainkiller. Шведской группе как нельзя больше соответствовала раскованная, высокотехничная, мощная, с обилием брейков и сбивок игра японского барабанщика. Что же касается живого перформанса, то он стал еще более фееричным. Именно с Тацуйей Йошидой Samla Mammás Manna дважды выступала в России: в 2002 и 2005 годах (не считая нескольких более ранних сольных визитов Холльмера).

Ларс Холльмер не относился к числу суперзвезд, отстраняющихся от аудитории, наоборот, общение с публикой ему было жизненно необходимо, поэтому после концертов он всегда выходил к аудитории, разговаривал со слушателями. В интервью российским журналистам музыкант так изложил свое творческое кредо: «Музыка может изобретать, создавать что-то новое. Это очень важно. Мы в Samla много импровизируем, и это нам нравится больше всего. <...> Когда играешь с музыкантами, возникает своего рода химическая реакция. Сочетание нескольких людей — это уравнение со множеством неизвестных, множеством параметров, и столько всего может пойти не так! И в то же

время мы справляемся — благодаря характеру и присутствию духа. <...> И, конечно, еще большее счастье — встречаться, общаться с людьми. Когда приезжаешь в другие страны, выступаешь в таких [маленьких] клубах, то это прекрасно — видеть всех, чувствовать со всеми личный контакт»⁽¹⁷⁾.

Ларс Холльмер продолжал интенсивно работать над различными проектами. Однако постоянное творческое напряжение и не слишком крепкое здоровье дали о себе знать. 25 декабря 2008 года Ларс Холльмер в возрасте 60 лет скончался от болезни сердца. Его огромное творческое наследие нуждается в систематизации и осмыслении. В последние годы в Швеции проводились мемориальные концерты с исполнением музыки Samla Mammás Manna (при участии музыкантов группы). Это подчеркивает ее вневременное значение и неугасающий интерес публики.

(17) Интервью российскому portalу pfmusic.ru, июнь 2002 года. В настоящее время ресурс неактивен.

Список литературы:

- 1 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
- 2 Березовчук Л.Н. Проблема аналитического описания произведения в рок-музыке: соотношение текста и контекста // Молодежь и проблемы современной художественной культуры: Сборник научных статей. Л.: ЛГИТМИК, 1990. С. 29–55.
- 3 Макаров С.М. «Рок энд... цирк!» // Развлекательное искусство в социокультурном пространстве 1990-х годов / Отв. ред. Е.В. Дуков, П. Викке. М.: Государственный институт искусствознания, 2004. С. 146–175.
- 4 Сыров В.Н. Парадоксальные миры Джона Леннона // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры / Сост. и ред. Б. Гецелев, Т. Сиднева. Нижний Новгород: НГК им. М.И. Глинки, 2001. С. 186–197.
- 5 Хренов Н.А. Архетип трикстера и массовая аудитория: феномен Аркадия Райкина // Эстрада сегодня и вчера. Выпуск 3: О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков / Сост. О.А. Кузнецова, Е.А. Сариева, Е.А. Савицкая. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. С. 191–204.
- 6 Чеснокова Т.А. Шведская идентичность. Изменение национального менталитета. М.: Изд-во РГГУ, 2008. 185 с.
- 7 Daun Å. *Svensk mentalitet: ett jämförande perspektiv*. Stockholm: Raben Prisma, 1998. 253 p.
- 8 Everett W. Fantastic Remembrance in John Lennon's Strawberry Fields Forever and Julia // *Musical Quarterly*. 1986. Vol. LXXII/3. P. 360–393.
- 9 Lilliestam L. *Svensk rock: musik, lyrik, historik* / Lars Lilliestam. Göteborg: Ejeby, 1998. 463 p.
- 10 Morra I. *Britishness, Popular Music, and National Identity: The Making of Modern Britain*. Routledge Publ., 2013. 266 p.
- 11 *Music Scenes: Local, Translocal & Virtual* / Edited by Andy Bennett and Richard A. Peterson. Vanderbilt University Press, 2004. 281 p.
- 12 Petterson T., Henninsson U. *The Encyclopedia of Swedish Progressive Music, 1967–1979. From Psychedelic Experiment to Political Propaganda*. Stockholm: Premium Publishing, 2007. 237 p.
- 13 Östberg K. 1968 – när allt var i rörelse. Stockholm, 2002. 211 p.

References:

- 1 Bahtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Renessansa* [The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 1990. 543 p. (In Russian)
- 2 Berezovchuk L.N. Problema analiticheskogo opisaniya proizvedeniya v rok-muzyke: sootnoshenie teksta i konteksta [The Problem of Analytical Description of a Work in Rock Music: The Relationship Between Text and Context]. *Molodezh' i problemy sovremennoj hudozhestvennoj kul'tury: Sbornik nauchnyh statej* [Youth and Problems of Modern Artistic Culture: Collection of Scientific Articles]. Leningrad, LGITMIK Publ., 1990, pp. 29–55. (In Russian)
- 3 Makarov S.M. "Rok end... cirk!" ["Rock and... Circus!"]. *Razvlekatel'noe iskusstvo v sociokul'turnom prostranstve 1990-h godov* [Entertainment Art in the Socio-Cultural Space of the 1990s], eds. E.V. Dukov, P. Vikke. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvovznaniya Publ., 2004, pp. 146–175. (In Russian)
- 4 Syrov V.N. Paradoksal'nye miry Dzhona Lennona [The Paradoxical Worlds of John Lennon]. *Iskusstvo XX veka: Paradoksy smehovoj kul'tury* [Art of the 20th Century: Paradoxes of Laughter Culture], comp. and ed. B. Geceleev, T. Sidneva. Nizhnij Novgorod, NGK im. M.I. Glinki Publ., 2001, pp. 186–197. (In Russian)
- 5 Hrenov N.A. Arhetip trikster i massovaja auditorija: fenomen Arkadija Rajkina [The Archetype of the Trickster and the Mass Audience: The Phenomenon of Arkady Raikin]. *Estrada segodnja i vchera* [Variety Art Today and Yesterday]. Vypusk 3: *O nekotoryh estradnyh zhanrah XX–XXI vekov* [Issue 3: About Some Variety Art Genres of the 20th-21st Centuries], comp. O.A. Kuznetsova, E.A. Sarieva, E.A. Savitskaya. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvovznaniya Publ., 2020, pp. 191–204. (In Russian)
- 6 Chesnokova T.A. *Shvedskaja identichnost'. Izmenenie nacional'nogo mentaliteta* [Swedish Identity. Changing of the National Mentality]. Moscow, Izd-vo RGGU Publ., 2008. 185 p. (In Russian)
- 7 Daun Å. *Svensk mentalitet: ett jämförande perspektiv*. Stockholm, Raben Prisma Publ., 1998. 253 p.
- 8 Everett W. Fantastic Remembrance in John Lennon's Strawberry Fields Forever and Julia. *Musical Quarterly*, 1986, vol. LXXII/3, pp. 360–393.
- 9 Lilliestam L. *Svensk rock: musik, lyrik, historik*. Göteborg, Ejeby, 1998. 463 p.
- 10 Morra I. *Britishness, Popular Music, and National Identity: The Making of Modern Britain*. Routledge Publ., 2013. 266 p.
- 11 *Music Scenes: Local, Translocal & Virtual*, eds. Andy Bennett and Richard A. Peterson. Vanderbilt University Press, 2004. 281 p.
- 12 Petterson T., Henninsson U. *The Encyclopedia of Swedish Progressive Music, 1967–1979. From Psychedelic Experiment to Political Propaganda*. Stockholm, Premium Publishing, 2007. 237 p.
- 13 Östberg K. 1968 – när allt var i rörelse. Stockholm, 2002. 211 p.

УДК 791.4
ББК 85.374

Мартынова Дарья Олеговна

Кандидат искусствоведения, Ассистент, Институт истории СПбГУ,
199034, Россия, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
ResearcherID: AAK-1891-2020
d.o.martynova@gmail.com

Ключевые слова: медиадискурс, визуализация психопатологий
в искусстве, психопатологии в кино, медицина и искусство, комическое,
комедийные сериалы, комедии

Мартынова Дарья Олеговна

Репрезентация безумия в кинокомедиях и сериалах



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-270-293

Для цит.: Мартынова Д.О. Репрезентация безумия в кинокомедиях
и сериалах // Художественная культура. 2023. № 1. С. 270–293.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-270-293>.

For cit.: Martynova D.O. Representation of Madness in Comedy Films and
Television Series. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023,
no. 1, pp. 270–293. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-270-293>.
(In Russian)

Martynova Daria O.

PhD (in Art History), Assistant, Institute of History of Saint Petersburg State
University, Mendeleevskaya line, 5, 199034, Saint Petersburg, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
ResearcherID: AAK-1891-2020
d.o.martynova@gmail.com

Keywords: media discourse, visualization of psychopathologies in
art, psychopathology in cinema, medicine and art, humorous, comedy
television series, comedies

Martynova Daria O.

Representation of Madness in Comedy Films
and Television Series

Аннотация. В настоящей статье автор анализирует юмористические стратегии и концепции воспроизведения психических заболеваний в современных комедиях и сериалах. Стоит отметить, что подобное исследование актуально в отечественном дискурсе, так как в западной научной литературе в последнее десятилетие инициированы отдельные междисциплинарные дискуссии о визуализациях психической патологии в кинокомедиях. Так, подробному анализу подвергли комедию 2000 года «Я, снова я и Ирен» и рекламные плакаты к этому фильму через призму концепции о культурной контекстуализации темы комического безумия.

Описав стратегии воспроизведения психических заболеваний в современных комедиях и юмористических сериалах, можно прийти к выводу, что в современных комедиях наметилась тенденция на комическую интерпретацию психических заболеваний. Юмористические элементы могут появляться даже в самых мрачных мелодрамах, триллерах или фильмах ужасов (например, в «Сиянии» или в «Играх разума»). Эту комическую составляющую можно объяснить: юмористическая интерпретация тяжелых недугов облегчает восприятие амбивалентной темы для самых разных зрителей. В то же время подобная интерпретация стигматизирует болезнь, побуждая смеяться над героем, а не с ним. В связи с этим в последнее десятилетие комедийные сериалы и фильмы на тему ментальных патологий пытаются выработать стратегии, борющиеся со стигматизацией и тривиализацией психопатологий. В результате попытка преодолеть стигму в контексте визуализации ментальной патологии натолкнула на еще одну, более глобальную проблему: о конструировании культурных образов, превратившихся в клише.

Abstract. This article is devoted to analysing humorous strategies and concepts of mental illness representation in contemporary comedy films and television series. It is worth noting that such a study is relevant in Russian discourse, since in the Western scientific literature of the last decade there have been separate interdisciplinary discussions about visualizations of mental pathologies in comedy films. For instance, the comedy film *Me, Myself and Irene* (2000) and the posters advertising it were subjected to a detailed analysis through the prism of the concept of cultural contextualization of comic madness.

Having described the strategies of mental illnesses representation in contemporary comedy films and television series, the author concludes that there is a tendency for a comic interpretation of mental illnesses. Humorous elements appear even in melodramas, thrillers or horror films (for example, in *The Shining* or in *A Beautiful Mind*). This, however, can be explained: humorous interpretation of severe ailments makes it easier for viewers to perceive this ambiguous theme. Meanwhile, such an interpretation stigmatizes a disease, making others laugh at the character but not with them. In this regard, in the last decade, comedy films and television series on the topic of mental pathologies have been trying to develop strategies to combat stigmatization and trivialization of psychopathologies. As a result, the attempt to overcome the stigma in the context of visualization of mental pathologies has led to another, more global problem — the construction of cultural images that have turned into clichés.

Введение

Кинопроизводство и нарративное кино, связанные с репрезентацией психических заболеваний, потенциально имеют значительную социальную ценность и актуальность⁽¹⁾. Стоит отметить, что образы людей с ментальными заболеваниями в кинематографе появились спустя несколько десятилетий после создания этой новой перцептивной технологии, в начале XX века [15, р. 204]. Одной из первых лент, посвященных образу ментально больного, является короткометражный фильм «Беглецы из Шарантона» (1901) Жоржа Мельеса. Английский вариант названия — «Прочь в приют Блумингдейла»; фильм был особо распространен в Великобритании.

По сюжету прибывает омнибус, запряженный скелетом механической лошади, наверху повозки сидят негры (именно негры, режиссер подчеркивает это клоунскими костюмами (к тому же темный, даже черный цвет кожи — это грим⁽²⁾). Лошадь начинает пинаться и сбрасывает своих попугачиков, они падают и превращаются в белых клоунов. В этом фильме основной мотив, несмотря на визуальное решение, — «сбежавшие сумасшедшие на свободе». Это подчеркивается самим названием (Шарантон — психиатрическая лечебница), макабрическим сюжетом и некоторыми визуальными отсылками, которые Мельес неоднократно использовал в своих фильмах: так, беглецы танцуют танец, основанный на неврологических движениях. Подобные танцы были особо распространены в этот период в связи

с тем, что они ассоциировались со «свободным» танцем сошедшего с ума, в котором воплощались его скрытые желания [19].

Тема безумия продолжилась в короткометражном комедийном фильме Эдвина Портера 1904 года «Сбежавший сумасшедший», в котором основной сюжет сосредоточился на пациенте психиатрической больницы, считавшем, что он Наполеон. Впоследствии Портер продолжил тему психически больного в фильме 1905 года «Клептоманка», где была показана история женщины с нервным расстройством, заставляющим ее воровать. Известно, что в 1909 году Томас Эдисон снял фильм «Лунатики у власти», который сейчас считается утраченным, но в нем была показана лечебница, управляемая пациентами.

Амбивалентность и комедийность были доминирующими и в других ранних фильмах: в «Санатории доктора Диппи» (1906) единственным доступным лечением были пироги. Комедийность проникает и в двадцать экранизаций романа Роберта Льюиса Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда». Так, во многих экранизациях кажущийся порядочным человек с помощью волшебных зелий или злых гипнотизеров превращался в скрытую и темную личность. Такая репрезентация раздвоения личности и деление ее на бинарные оппозиции «хорошее/плохое» или «нормальное/ненормальное» до сих пор остаются доминирующими в кинематографическом представлении больного шизофренией. Подобную тенденцию в 2009 году заметили в рамках общественной кампании в области психического здоровья в Англии «Время перемен», в рамках которой под девизом «пора закончить дискриминацию ментального здоровья» был создан просветительский проект о негативных стереотипах о ментальном здоровье в фильмах [см.: 26].

Стоит отметить, что в целом исследования о средствах массовой информации, посвященные стигматизации психических заболеваний, появились всего лишь двадцать лет назад. Это все еще относительно малоисследованная область, а ранние труды об этой проблеме носят общий характер [7; 10; 11; 12; 18]. Авторы акцентируют внимание читателей на том, что изучение представлений психических заболеваний затрагивает вопрос о том, что «традиционное» кино несет на себе бремя повествования и условности жанра, что способствует определенным ожиданиям зрителей, а также желанию создателей фильма развлекать.

(1) Так, в 2012 году вышел фильм, который повысил осведомленность о проблемах психического здоровья, — «Мой парень — псих». В нем рассказывается о семье, переживающей возвращение своего сына, которого лечат от биполярного расстройства. Исполнительница главной роли Дженнифер Лоуренс получила «Оскар» за свою игру в этом фильме. Во время вручения премии она высказалась о проблемах лечения психических заболеваний, отметив, что если у человека ментальная патология и он начал принимать медикаменты, тогда, вероятнее всего, на нем будет клеймо позора — чего не случится, если он страдает от болезни, не связанной с психикой, например от диабета.

(2) Здесь можно вспомнить про дискуссионную проблему последнего десятилетия — black face в искусстве. Black face — это анахронизм расистской перформативной практики (при этом до сих пор используемый, в частности для усиления наметившейся проблемы), традиционное значение которой — сценический грим, используемый для того, чтобы не чернокожие исполнители казались чернокожими [28, р. 784–786].

В современных комедиях также наметилась тенденция на комическую интерпретацию психических заболеваний. Юмористические элементы могут появляться даже в самых мрачных мелодрамах, триллерах или фильмах ужасов (например, в «Сиянии» или в «Играх разума»). Эту комическую составляющую, конечно, можно объяснить: юмористическая интерпретация тяжелых недугов облегчает восприятие амбивалентной темы для самых разных зрителей. В то же время подобная интерпретация стигматизирует болезнь, побуждая смеяться над героем, а не с ним.

В связи с этим цель статьи — анализ юмористических стратегий и концепций воспроизведения психических заболеваний в современных комедиях и сериалах. Стоит отметить, что подобное исследование актуально в отечественном дискурсе, так как в западной научной литературе в последнее десятилетие инициированы отдельные междисциплинарные дискуссии о визуализациях психической патологии в кинокомедиях и сериалах [4, 5, 27]. Так, подробному анализу подвергли комедию 2000 года «Я, снова я и Ирен» и рекламные плакаты к этому фильму через призму концепции о культурной контекстуализации темы комического безумия [6, 23].

Важно отметить, что автор не преследует цели показать, как «правильно» визуализировать ментальные патологии, а как «неправильно», что «хорошо» изображать и показывать, а что «плохо». Материал этой статьи освещает характерные кейсы последних десятилетий, которые привели к серьезным научным дискуссиям и ряду публикаций о визуализации безумия. Хотелось бы отметить, что для критического обсуждения исследователи часто выбирают гипертрофированные, основанные на стереотипах образы психически больных, что и определяет выбор фильмов в настоящей статье.

Ментальные патологии в кино и сериалах: проблемы репрезентации

Кинематографистам доступно мало ресурсов, которые показывали бы, как подойти к достоверному изображению психических заболеваний в драматическом формате повествовательного кино. Это связано с тем, что ментальная патология как культурный конструкт (а во многом и как диагноз) очень неоднозначна в своих характеристиках, а также

в описании и определении методологических подходов к ее анализу. Это связано с проблемой визуализации психических болезней: само понятие «визуализация» применительно к этой «сокрытой» патологии ставит в тупик. Рассматриваемая проблема стала очевидной с изобретением фотографии: медицинские портреты, призванные фиксировать те или иные девиации, лишь обнажили проблему невозможности опираться исключительно на внешние проявления.

Психическое заболевание в кино всегда отличалось от реального (хотя часто и понятие реальности применительно к визуальным проявлениям болезни относительно), «физического» заболевания и рассматривалось как проявление трикстерности персонажа. Например, классические голливудские фильмы приравнивали новые (только вошедшие в классификатор) психические заболевания к обману, что демонстрирует сконструированность, нереальность некоторых болезней и личностей героев. Так, журналист симулирует безумие в фильме «Коридор» (1963), а главная героиня фильма «Марни» (1964), очевидно страдающая от ментального заболевания (страх перед мужчинами, боязнь личных, интимных отношений), интерпретируется как маргиналка и социопатка, отличающаяся от остальных⁽³⁾.

В фильме «Первобытный страх» (1996) убийца-садист симулирует множественное расстройство личности. Только его адвокат в конце концов догадывается об этом, однако к тому времени с его клиента снимается обвинение в убийстве. Фальконе, заключенный в тюрьму гангстер из фильма «Бэтмен: начало» (2005), перерезает себе вены, чтобы попасть в лечебницу, и симулирует состояние невменяемости. В последней части «Темного рыцаря» (2008) Бэтмен описывает Джокера как «шизофренического клоуна», и когда второй герой фильма Харви Дент становится Двуликим, вокруг его личности вновь активизируются разговоры о шизофрении и акцентируется внимание на дуализме Дента (этот же прием при конструировании маркеров личности Двуликого повторяется в мультсериале «Харли Квинн»).

Если говорить об экранных злодеях, то их также любят изображать психопатами (например, «Американский психопат»). Помимо

(3) В противоположность этому образу есть особый образ ментально больной женщины — «женщины-соблазнительницы»: кинофильмы «Очарованный» (1945), «Одетый, чтобы убивать» (1980) и «Прерванная жизнь» (1999).

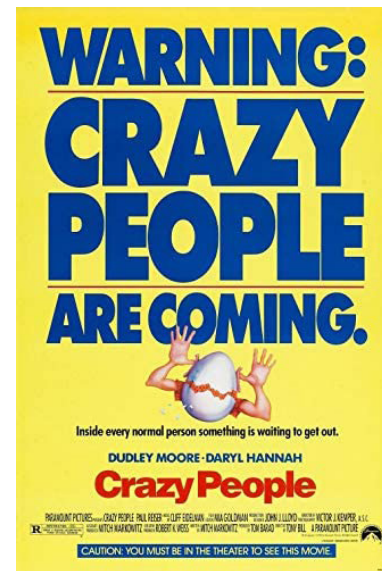
этого, психически больные персонажи неоднократно появляются и в сериалах — это люди, страдающие опасными для окружающих ментальными патологиями; от таких главные герои должны защищать общественность («Убивая Еву», «Декстер», «Ганнибал», «Мотель Бейтсов», «Водолей» и многие другие) [1, р. 1707; 13, р. 207–208]. Часто ментальная патология главных героев становится их уникальной чертой, своеобразной изюминкой, как, например, в сериале «Доктор Хаус».

Кроме того, страдающие от ментальных патологий злодеи появляются не только в детективных или криминальных шоу; психически больные персонажи становятся злодеями практически во всех видах телевизионных сериалов. Одним из ярких примеров последних десятилетий является сериал «Теория большого взрыва», где из серии в серию главные герои смеются над расстройствами и фобиями Шелдона.

Даже во многих комедийных фильмах или сериалах психически больные персонажи являются угрожающими и опасными, о чем свидетельствуют описания этих фильмов в телегидах или рекламах к фильмам. Так, можно вспомнить постеры к фильму «Сумасшедшие люди» (1990): на них было изображено разбитое яйцо с руками, делающими глупый жест, а над ним была размещена зловещая надпись: «Осторожно: сумасшедшие люди приближаются».

В результате представители различных кампаний по защите психического здоровья написали руководителям Paramount, продюсерам фильма о неуместности подобной рекламы, так как она указывает на прямую угрозу со стороны «сумасшедших людей» [14, р. 203–204]. Paramount были вынуждены поменять рекламу, заменив предыдущий постер на постер с лицами актеров и надписью «Хочешь посмеяться сегодня вечером?». Впрочем, само понятие «смех» в контексте репрезентации психической лечебницы также подвергалось определенной критике со стороны правозащитников [14, р. 203; 16, р. 14–16].

Помимо этого, критике подвергалось само изображение ментально больных и причины появления их ментальных патологий: Дадли Мур попал в больницу из-за его «правдивой» рекламы. В больнице он встретил пациентов, чьи патологии были максимально утрированы создателями: один из пациентов бесконечно играл на пианино, другой повторял статистические данные об автомобилях марки Saab, третий постоянно критически отзывался об окружающих его людях.



Ил. 1. Постер к фильму «Сумасшедшие люди» (Crazy People), режиссер Т. Билл, 1990



Ил. 2. Постер к фильму «Сумасшедшие люди» (Crazy People), режиссер Т. Билл, 1990

Таким образом, во многих фильмах и сериалах психически больной герой интерпретируется либо как злодей, либо как маргинал, либо как самый удобный объект для насмешек. Однако смех как таковой не имеет никакого значения для понимания комического, это наименьший общий знаменатель для всех комических форм, ведь не все комичное может вызывать у нас смех.

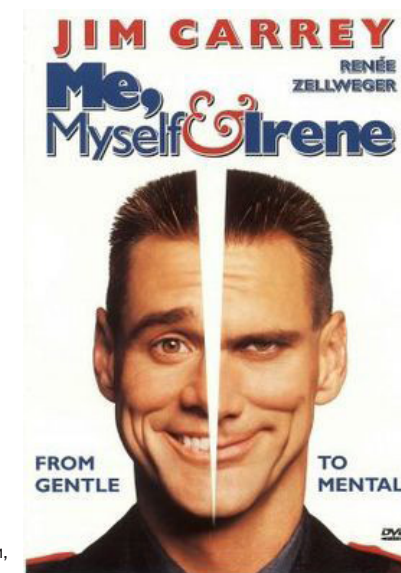
Отталкиваясь от этого и подвергая сомнению психиатрическую трактовку психического расстройства как болезни, а также бросая вызов существующим исследованиям стигматизации СМИ, Стивен Харпер (S. Harper, 2005) утверждает, что современные медийные образы психического расстройства часто вызывают сочувствие, но преимущественно смех [10, р. 461–466]. Это связано с тем, что психиатры-мужчины, как правило, кодируются как чокнутые или хиппи (яркий пример — Доктор Лоуренс Джакоби в «Твин Пикс») или как несчастные, но симпатичные клоуны, такие как чикагский психолог в комедии 1970-х годов «Боб». В качестве другого примера можно привести и комедию Андрея Кончаловского 2002 года «Дом

дураков», действие которой разворачивается в психиатрической лечебнице и в которой безумие представлено в ироническом ключе по отношению к параллельным событиям. Однако подобный прием крайне редок, в основном психические заболевания представлены в кинокомедиях как что-то забавное, милое или чрезвычайно смешное. Яркий пример — комедия «Я, снова я и Ирен» 2000 года, последний фильм братьев Фаррелли.

«Я, снова я и Ирен»: визуализация ментальной патологии и критика

В фильме 2000 года «Я, снова я и Ирен» основной сюжет построен на личности героя комика Джима Керри, который играет роль человека с «прогрессирующей бредовой шизофренией с непроизвольной нарциссической яростью». Его герой Чарли — полицейский штата и заботливый отец, Хэнк (альтер эго Чарли) сквернословит и агрессивен. Альтер эго Чарли проявляется тогда, когда он перестает принимать лекарства. Его поведение непристойно (он испражняется на лужайку соседа) и жестоко (очень часто он неконтролируемо яростен). Объект его привязанности, Ирен (Рене Зеллвегер), постоянно извиняется за такое поведение, объясняя его тем, что он «шизик». И Чарли/Хэнка, и Ирен параллельно преследуют по всей стране коррумпированные полицейские, намеревающиеся убить ее как единственного свидетеля мошенничества с недвижимостью. В бегах они встречают человека с альбинизмом, Уайти (его играет Майкл Боумен), который объясняет, что он убил всю свою семью, но был освобожден досрочно, «чтобы освободить место для психов». Плохие парни схвачены, и фильм заканчивается трогательным предложением Хэнка Ирен: «Ты выйдешь за меня замуж, сука?»

После выхода фильма Национальный альянс по борьбе с психическими заболеваниями (NAMI) в США выступил с критикой фильма как безответственного [22], отметив, что он был выпущен в первую годовщину первой конференции Белого дома по психическому здоровью. Распространение информации о фильме в США и за их пределами было достигнуто с помощью службы оповещения по электронной почте NAMI по борьбе со стигматизацией [22; 6, р. 364]. Их возражения касались трех аспектов: шизофрения — это



Ил. 3. Постер к фильму «Я, снова я и Ирен» (Me, Myself & Irene), режиссеры П. Фаррелли, Б. Фаррелли, 2000

не раздвоение личности, болезнь не характеризуется проявлениями насилия, а ее симптомы и методы лечения не должны изображаться комически. В результате коалиция США призвала людей написать жалобы дистрибьюторам фильма, компании Twentieth Century Fox. SANE Australia, наряду с другими организациями, включая Королевский Австралийский и Новозеландский колледж психиатров, осудили как фильм, так и рекламные материалы [25, р. 3].

Помимо этого, дискуссионной была и рекламная кампания к фильму. Так, чтобы фильм попал в прокат в Великобритании, его дистрибьюторы пересмотрели все четыре рекламные идеи, ранее использовавшиеся в США. Изначально на афишах к фильму были изображены желеобразные таблетки для лечения шизофрении, основным побочным эффектом которых была генитальная слоновость; также реклама включала футболки с надписью «Я шизофреник: я тоже» и плакат с лицом Джима Керри, разделенным по центру, на котором изображены Чарли (добрый) и Хэнк (злой), а под ним размещен слоган — «от нежного к душевному». Подобные прямолинейные и утрирующие плакаты усугубляли стигматизацию людей с психическими заболеваниями.

Основная суть дискуссий сводилась к тому же, что было и при дебатах вокруг «Сумасшедших людей»: гипертрофированное изображение ментально больного неуместно в обществе, стремящемся интегрировать пациентов лечебных учреждений в социум. Правозащитники стремились, чтобы такие маркеры, как «шизик», «шизофреник», были удалены из фильма, а герой Джима Керри идентифицировался как «человек с раздвоением личности».

Помимо этого, фильм искажает факты, касающиеся шизофрении: это ненасильственная болезнь, а раздвоение личности, изображенное в фильме, относится к диссоциативному расстройству, а не к психическому заболеванию, шизофрении [2].

Подобная репрезентация персонажей с психическими заболеваниями как отличающихся от других и опасных может выполнять психологическую функцию самозащиты. Это связано с тем, что четкое визуальное разделение здравомыслящих и душевнобольных указывает на необходимость мгновенной идентификации обществом душевнобольных, демонстрирует, что их легко «вычислить», оградить от общества, отстраниться от них. Помимо этого, использование девиантного поведения связано со сформированным у людей визуальным стереотипом об образах «безумия». Так, было отмечено, что идентифицировать умалишенного в фильме можно с помощью визуальных подсказок (один из признаков проблем с рассудком — растрепанные и непричесанные волосы, а также разорванная одежда (можно вспомнить образ старухи-королевы из «Белоснежки» студии «Дисней»⁽⁴⁾).

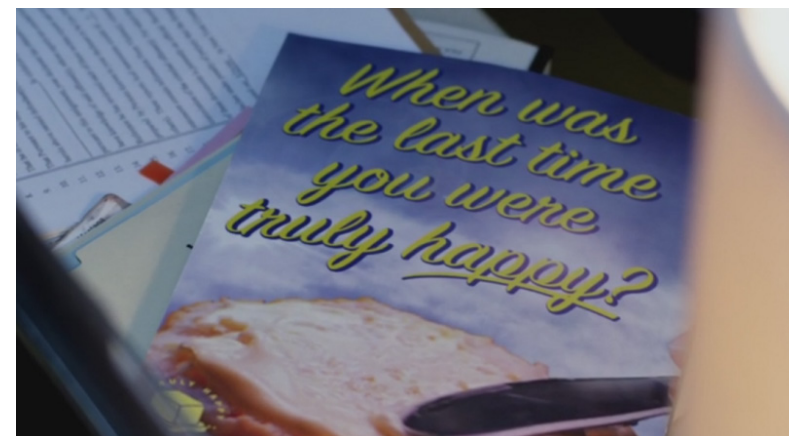
В результате комедия «Я, снова я и Ирен» становится одним из самых крепких звеньев в цепочке циркулирующих репрессивных образов ментальной патологии в визуальной культуре.

(4) В исследовании, посвященном мультфильмам студии «Дисней», было отмечено, что уже с детства мы подвергаемся воздействию стереотипов о психических заболеваниях: 85% анимационных фильмов «Дисней» содержали словесные ссылки на психические заболевания, 21% главных героев были названы психически больными, чтобы разграничить «плохих» и «хороших» персонажей [17, p. 301–302].

«Чокнутая бывшая» как попытка смены парадигмы

В последние годы на телевидении все чаще появляются главные персонажи с депрессией, зависимостью, тревогой и целым рядом недиагностированных «причуд». Психические заболевания в основном используются в качестве тропа для удержания внимания зрителя [см.: 20]. Так, психическое здоровье персонажей дает повод для шуток («Теория большого взрыва») или становится «сверхспособностью» героя («Восприятие»). Однако один из телесериалов постарался не только обнажить и высмеять стереотипы, связанные с визуализациями душевнобольных в кино и на телевидении, но и поменять устоявшуюся парадигму. Речь идет о телесериале «Чокнутая бывшая» (2015—2019). В этом телесериале сценаристы отходят от подобных интерпретаций: ментальное расстройство главной героини не влияет на ее работу и не становится поводом для шуток. Сценаристы, наоборот, стараются показать негативную составляющую подобных тропов, отобразить, как они создают стигматизацию вокруг женщин и их проблем и эмоций [19, p. 1].

Стоит отметить, что само по себе название, в котором используется грубое слово «чокнутая», режет глаз. Однако посыл, заложенный в нем, распространяется как на повествовательный, так и на эстетический уровень. Так, проблема серьезного восприятия ментальной патологии



Ил. 4. Кадр из сериала «Чокнутая бывшая» (Crazy Ex-Girlfriend), 2015–2019

усиливается при просмотре первого сезона, основной сюжет которого выстраивается как череда событий, которые случились из-за встречи успешного адвоката Ребекки Банч с ее первой любовью Джошем Ченом. Чен рассказал ей о том, что он остался в Уэст-Ковине, и, увидев рекламу масла, в слогане которой присутствовало слово «счастье», Ребекка импульсивно решает бросить все (работу мечты, навязанную ей матерью) и уехать в Уэст-Ковину. Там она одержимо пытается выстроить отношения с бывшим возлюбленным.

В первом сезоне авторы сознательно сделали сериал музыкальным, легким и романтическим, однако в последних двух сезонах также сознательно перешли к тяжелому и серьезному повествованию. В результате происходили заметные трансформации: Ребекка превращалась из игривой, «чокнутой», слегка навязчивой, но все еще милой главной героини в женщину, борющуюся с серьезным психическим заболеванием. Попытка самоубийства Ребекки в конце второго сезона была разыграна не в комическом ключе.

Если в первых сезонах «Чокнутой бывшей» постоянно использовались тропы из романтической комедии, такие как притворный интерес к любимым развлечениям возлюбленного, который традиционно (в романтических комедиях) должен помочь главной героине достичь желаемого, то в третьем сезоне авторы раскрыли основную причину всех проблем Ребекки. Благодаря повторяющемуся появлению подобных тропов в течение сериала (в отличие от их единичного появления в фильме) одни и те же действия привязывают Ребекку к продолжающемуся, болезненному (неудобному для просмотра) настоящему.

В отличие от чрезмерного обобщения, распространенного среди персонажей сериалов, в последних сезонах «Чокнутой бывшей» Ребекке поставили диагноз (пограничное расстройство личности) и приступили к лечению. Пограничное расстройство личности главной героини стало центральным в третьем сезоне, так как оно обосновывало все фантазийные и музыкальные сцены предыдущих сезонов сериала, что заставило зрителей пересмотреть их, осознать, что это не просто комические вставки, а порождение психической патологии главной героини. Музыкальные интермедии, которые обычно высмеивают за их неправдоподобность в сериалах, таким образом, отражали сущность ментальных проблем Ребекки, демонстрировали ее пода-



Ил. 5. Постер к сериалу «Чокнутая бывшая» (Crazy Ex-Girlfriend), 2015–2019

вленные эмоции и переживания. Подобный прием оказался важным не только из-за того, что он переворачивал представления зрителей о характере и действиях Ребекки, но и нивелировал тривиализацию психических расстройств: в конце концов внешние проявления не отражают внутреннее состояние героя. Поэтому решение сценаристов представить музыкальные интермедии как внутренний диалог героини, отражение ее душевных проблем удачно визуализировало амбивалентность ментальной патологии, сложность в ее репрезентации и идентификации.

В итоге сериал «Чокнутая бывшая» предлагает резкую критику поведения, оправдываемого как «романтическое», и противопоставляет сопутствующей тривиализации психических заболеваний (это отражено и в постерах к сериалу). Эта критика отражена и в различных тематических песнях сезона. Так, в тематической песне в первой серии первого сезона, когда анимационные версии актеров поют о Ребекке и называют ее «чокнутой», она обиженно отмечает, что это «сексистский термин» и «ситуация гораздо сложнее!», демонстрируя зрителю, что часто психические проблемы женщины связывают с влюбленностью / привязанностью к мужчине. Во втором сезоне



Ил. 6. Кадры из сериала «Чокнутая бывшая» (*Crazy Ex-Girlfriend*), 2015–2019

в одной из песен она отмечает влияние романтического компонента на ее поведение: «Я просто влюбленная девушка, / Я не могу нести ответственность за свои действия» (тем самым, скорее, фиксируя внимание зрителя на том, что проблема кроется не только во влюбленности). В третьем сезоне тематическая песня представляет собой смесь четырех различных музыкальных жанров, в которых используют разные шаблонные альтернативы слову «чокнутая» в контексте влюбленных женщин. Впоследствии один из центральных музыкальных номеров четвертого и последнего сезона сериала «Чокнутая бывшая» под названием «Антидепрессанты — это не так уж и важно» стал своеобразным гимном нормализации психофармакопии.

Таким образом, тематические песни оповещают аудиторию о различных смысловых ядрах соответствующего сезона и проблемах, связанных с романтизацией и упрощением психических патологий и их проявлений. Музыкальные интермедии становятся инструментом феминистской критики современных романтизированных способов представления женщин как «чокнутых», «безумных от любви» (интермедии также становятся структурными табу в традиционном телевидении). Другие песни, напротив, высмеивают сексуализированное изображение

женских тел в популярной культуре. Все это сделано для актуализации влияния культурной среды на стигматизацию того или иного явления (например, попытки женщин измениться ради объекта влюбленности). Ярким примером этого является одна из песен сериала, в которой Ребекка описывает себя как «главную злодейку истории», «стерву в углу плаката» (намек на конструирование и маркировку персонажей уже в рамках плакатов), а Валенсия, девушка Джоша, которую Ребекка преследует, представляет себя в виде героини мелодрамы (Кейт Хадсон, часто снимающейся в мелодрамах и романтических комедиях), страдающей от разлучницы. Использование подобных культурных образов обратило внимание на проблему романтизации женщин, страдающих ментальной патологией, и легитимизацию преследования в рамках романтических комедий и драм [21, р. 1–5; 24, р. 74–77]. Помимо этого, в «Чокнутой бывшей» высмеивают и другие культурные стереотипы: ветер, который может вызывать безумие или менять настроение, героев и конструкты из мюзиклов 1950–1960-х годов.

Стоит отметить, что подобная репрезентация с включением интермедий, культурных отсылок нашла свое отражение в еще одном сериале — «Нерушимая Кимми Шмидт» (2015–2019, 2020), посвященном женщине, пережившей насилие и находившейся в подземном бункере долгие годы в результате этого насилия. После своего освобождения и возвращения в реальную жизнь Кимми Шмидт ведет себя как героиня подросткового сериала, подобным образом демонстрируя зрителю незрелость своей личности и визуализируя те годы и периоды взросления, которые она потеряла, находясь в бункере [8].

Таким образом, смешивая комедию, трагедию, серьезность и иронию, подобные телевизионные сериалы сочетают культурные стереотипы с реальными проявлениями патологий, тем самым стремясь непредвзято репрезентировать тяжелое психическое расстройство и, помимо этого, отобразить устоявшуюся стигму и стереотипизацию в культуре.

Заключение

В фильмах и сериалах, посвященных ментальным патологиям, намечилось несколько проблемных моментов: как визуализировать патологию, все ли способы визуализации корректны и к чему приводят

некорректные способы визуализации. Если ранние фильмы опирались на культурные представления о психопатологиях, то фильмы 2000-х годов активно пользовались устоявшимися культурными тропами, разговорными характеристиками, которые не соответствовали медицинским характеристикам ментальных расстройств. Яркими примерами являются комедии «Сумасшедшие люди» и «Я, снова я и Ирен», в которых сценаристы гипертрофируют различные стереотипы о болезнях, что способствует тривиализации и упрощению симптомов психической патологии. Помимо этого, в последние годы наметилась тенденция на романтизацию и поэтизацию героев, страдающих ментальными патологиями, представление людей с психическими расстройствами как «гениев» в телевизионных сериалах и кино. Было замечено, что влюбленных женщин представляют как «чокнутых от любви», которые часто действуют опасно, непредсказуемо, а жесткое обращение в романтических комедиях нормализует преследование и прочие девиации [3]. Это требует дистанцирования от навязанных стереотипов и клише в визуальной культуре. Подобным дистанцированием стал комедийный сериал «Чокнутая бывшая», в котором были намечены пути преодоления проблемы визуализации ментальной патологии. В этом сериале дистанцирование от клише происходит посредством включения музыкальных интермедий, которые обнажают рамки, задаваемые различными жанрами для той или иной модели поведения (так, в контексте романтической комедии преследование Ребеккой Джоша Чена уместно, ведь она главная героиня, соответственно, должна достичь своей цели. Это подчеркивается одной из песен в первом сезоне под названием «Я злодей собственной истории»). В результате попытка преодолеть стигму в контексте визуализации ментальной патологии натолкнула на еще одну, более глобальную проблему: конструирование культурных образов, превратившихся в штамп, клише, затрудняющих восприятие и усиливающих культурные стереотипы [9, p. 147–149], что было отражено в одной из песен в «Чокнутой бывшей»: «люди — не персонажи, их выбор не всегда имеет смысл», — которая вновь сделала акцент на том, что требуется преодолеть культурные штампы и устоявшиеся тропы в репрезентации тех или иных действий.

Список литературы:

- 1 Aguilar G. Mental Disorders in Popular Film: How Hollywood Uses, Shames, and Obscures Mental Diversity // *Disability & Society*. 2020. Vol. 35. № 10. P. 1707–1709.
- 2 Baron-Faust R. Me, Myself and Irene // *BMJ*. 2000. Vol. 321. 2000. P. 770.
- 3 Beck J. Romantic Comedies: When Stalking Has a Happy Ending // *The Atlantic*. 2016. URL: <https://www.theatlantic.com/health/archive/2016/02/romantic-comedies-where-stalking-meets-love/460179/> (дата обращения 28.07.2022).
- 4 Berger Ph., Bitsch F., Falkenberg I. Humor in Psychiatry: Lessons From Neuroscience, Psychopathology, and Treatment Research // *Frontiers in Psychiatry*. 2021. Vol. 12. URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsy.2021.681903/full> (дата обращения 28.07.2022).
- 5 Brill L. Spellbound: Love and Psychoanalysis // *The Criterion Collection*. 2002. 23 Sep. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/224-spellbound-love-and-psychoanalysis> (дата обращения 25.07.2022).
- 6 Byrne P. Schizophrenia in the Cinema: Me, Myself and Irene // *Psychiatric Bulletin*. 2000. № 24 (10). P. 364–365.
- 7 Edney D.R. Mass Media and Mental Illness: A Literature Review. URL: https://ontario.cmha.ca/wp-content/files/2012/07/mass_media.pdf (дата обращения 13.08.2022).
- 8 Fox Ch. Flashback to the Bunker: Reframing Echoes of Captivity in Unbreakable Kimmy Schmidt // *Nanocrit*. 2019. № 14. URL: <https://nanocrit.com/issues/issue14/Flashback-to-the-Bunker-Reframing-Echoes-of-Captivity-in-Unbreakable-Kimmy-Schmidt> (дата обращения 15.07.2022).
- 9 Gill R. Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility // *European Journal of Cultural Studies*. 2007. Vol. 10. № 2. P. 147–171.
- 10 Harper S. Media, Madness and Misrepresentation: Critical Reflections on Anti-Stigma Discourse // *European Journal of Communication*. 2005. № 20 (4). P. 460–483.
- 11 Harper S. Understanding Mental Distress in Film and Media: A New Agenda? // *Journal of the Royal Society for the Promotion of Health*. 2008. № 128 (4). P. 170–174.
- 12 Harper S. Madness, Power and the Media: Class, Gender and Race in Popular Representations of Mental Distress. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. 244 p.
- 13 Hesse M. Portrayal of Psychopathy in the Movies // *International Review of Psychiatry*. 2009. № 21 (3). P. 207–212.
- 14 Hinshaw S.P. The Mark of Shame: Stigma of Mental Illness and an Agenda for Change. Oxford: Oxford University Press, 2009. 331 p.
- 15 Hyler S.E. DSM—III at the Cinema: Madness in the Movies // *Comprehensive Psychiatry*. 1988. Vol. 29. № 2. P. 195–206.
- 16 Ikwuka U. Living with Mental Illness in a Globalised World: Combating Stigma and Barriers to Healthcare. Routledge, 2021. 190 p.
- 17 Lawson A., Fouts G. Mental Illness in Disney Animated Films // *The Canadian Journal of Psychiatry*. 2004. № 49 (5). P. 310–314.
- 18 Lipczynska S. “We All Go a Little Mad Sometimes”: The Problematic Depiction of Psychotic and Psychopathic Disorders in Cinema // *Journal of Mental Health*. 2015. Vol. 24. № 2. P. 61–62.
- 19 McCarren F. The “Symptomatic Act” circa 1900: Hysteria, Hypnosis, Electricity, Dance // *Critical Inquiry*. 1995. Vol. 21. № 4. P. 748–774.

- 20 Middleton C. The Use of Cinematic Devices to Portray Mental Illness // eTropic: electronic journal of studies in the tropics. 2016. № 12. URL: <https://scholar.lib.vt.edu/VA-news/ROA-Times/issues/1990/rt9004/900420/04200505.htm> (дата обращения 15.07.2022).
- 21 Mizejewski L., Sturtevant V. *Hysterical! Women in American Comedy*. Austin: University of Texas Press, 2017. 472 p.
- 22 NAMI Protests Me, Myself and Irene // NAMI. URL: <https://www.nami.org/Press-Media/Press-Releases/2000/NAMI-Protests-Me,-Myself-Irene> (дата обращения 15.07.2022).
- 23 Pandve H., Banerjee A. Do Popular Media Such as Movies Aggravate the Stigma of Mental Disorders? // Indian Journal of Psychiatry. 2007. № 49 (2). P. 144.
- 24 Pearson R., Mittell J. *Storytelling in the Media Convergence Age: Exploring Screen Narratives*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014. 263 p.
- 25 Stigma Watch: Tackling Stigma Against Mental Illness and Suicide in the Australian Media // SANE Australia. URL: <https://www.sane.org/images/PDFs/stigmawatch2013.pdf> (дата обращения 15.07.2022).
- 26 Swaminath G., Bhide A. 'Cinemadness': In Search of Sanity in Films // Indian Journal of Psychiatry. 2009 № 51 (4). P. 244–246.
- 27 Tarolla E., Tarsitani L., Brugnoli R., Pancheri P. The Portrayal of Mental Illness in Cinema // A Systematic Study. 2006. № 12. P. 244–250.
- 28 Waterman R.W. The Dark Side of the Farce: Racism in Early Cinema, 1894–1915 // Politics, Groups, and Identities. 2021. Vol. 9. № 4. P. 784–806.

References:

- 1 Aguilar G. Mental Disorders in Popular Film: How Hollywood Uses, Shames, and Obscures Mental Diversity. *Disability & Society*, 2020, vol. 35, no. 10, pp. 1707–1709.
- 2 Baron-Faust R. Me, Myself and Irene. *BMJ*, 2000, vol. 321, p. 770.
- 3 Beck J. Romantic Comedies: When Stalking Has a Happy Ending. *The Atlantic*, 2016. Available at: <https://www.theatlantic.com/health/archive/2016/02/romantic-comedies-where-stalking-meets-love/460179/> (accessed 28.07.2022).
- 4 Berger Ph., Bitsch F., Falkenberg I. Humor in Psychiatry: Lessons From Neuroscience, Psychopathology, and Treatment Research. *Frontiers in Psychiatry*, 2021, vol. 12. Available at: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsy.2021.681903/full> (accessed 28.07.2022).
- 5 Brill L. Spellbound: Love and Psychoanalysis. *The Criterion Collection*, 23 Sep. 2002. Available at: <https://www.criterion.com/current/posts/224-spellbound-love-and-psychoanalysis> (accessed 25.07.2022).
- 6 Byrne P. Schizophrenia in the Cinema: Me, Myself and Irene. *Psychiatric Bulletin*, 2000, no. 24 (10), pp. 364–365.
- 7 Edney D.R. *Mass Media and Mental Illness: A Literature Review*. Available at: https://ontario.cmha.ca/wp-content/files/2012/07/mass_media.pdf (accessed 13.08.2022).
- 8 Fox Ch. Flashback to the Bunker: Reframing Echoes of Captivity in Unbreakable Kimmy Schmidt. *Nanocrit*, 2019, no. 14. Available at: <https://nanocrit.com/issues/issue14/Flashback-to-the-Bunker-Reframing-Echoes-of-Captivity-in-Unbreakable-Kimmy-Schmidt> (accessed 15.07.2022).
- 9 Gill R. Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 2007, vol. 10, no. 2, pp. 147–171.
- 10 Harper S. Media, Madness and Misrepresentation Critical Reflections on Anti-Stigma Discourse. *European Journal of Communication*, 2005, no. 20 (4), pp. 460–483.
- 11 Harper S. Understanding Mental Distress in Film and Media: A New Agenda? *Journal of the Royal Society for the Promotion of Health*, 2008, no. 128 (4), pp. 170–174.
- 12 Harper S. *Madness, Power and the Media: Class, Gender and Race in Popular Representations of Mental Distress*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009. 244 p.
- 13 Hesse M. Portrayal of Psychopathy in the Movies. *International Review of Psychiatry*, 2009, no. 21 (3), pp. 207–212.
- 14 Hinshaw S.P. *The Mark of Shame: Stigma of Mental Illness and an Agenda for Change*. Oxford, Oxford University Press, 2009. 331 p.
- 15 Hyler S.E. DSM–III at the Cinema: Madness in the Movies. *Comprehensive Psychiatry*, 1988, vol. 29, no. 2, pp. 195–206.
- 16 Ikwuka U. *Living with Mental Illness in a Globalised World: Combating Stigma and Barriers to Healthcare*. Routledge, 2021. 190 p.
- 17 Lawson A., Fouts G. Mental Illness in Disney Animated Films. *The Canadian Journal of Psychiatry*, 2004, no. 49 (5), pp. 310–314.
- 18 Lipczynska S. "We All Go a little Mad Sometimes": The Problematic Depiction of Psychotic and Psychopathic Disorders in Cinema. *Journal of Mental Health*, 2015, vol. 24, no. 2, pp. 61–62.
- 19 McCarren F. The "Symptomatic Act" circa 1900: Hysteria, Hypnosis, Electricity, Dance. *Critical Inquiry*, 1995, vol. 21, no. 4, pp. 748–774.

- 20 Middleton C. The Use of Cinematic Devices to Portray Mental Illness. *eTropic: electronic journal of studies in the tropics*, 2016, no. 12. Available at: <https://scholar.lib.vt.edu/VA-news/ROA-Times/issues/1990/rt9004/900420/04200505.htm> (accessed 15.07.2022).
- 21 Mizejewski L., Sturtevant V. *Hysterical! Women in American Comedy*. 1–31. Austin, University of Texas Press, 2017. 472 p.
- 22 NAMI Protests Me, Myself and Irene. *NAMI*. Available at: <https://www.nami.org/Press-Media/Press-Releases/2000/NAMI-Protests-Me,-Myself-Irene> (accessed 15.07.2022).
- 23 Pandve H., Banerjee A. Do Popular Media Such as Movies Aggravate the Stigma of Mental Disorders? *Indian Journal of Psychiatry*, 2007, no. 49 (2), p. 144.
- 24 Pearson R., Mittell J. *Storytelling in the Media Convergence Age: Exploring Screen Narratives*. 74–92. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014. 263 p.
- 25 Stigma Watch: Tackling Stigma Against Mental Illness and Suicide in the Australian Media. *SANE Australia*. Available at: <https://www.sane.org/images/PDFs/stigmawatch2013.pdf> (accessed 15.07.2022).
- 26 Swaminath G., Bhide A. 'Cinemadness': In Search of Sanity in Films. *Indian Journal of Psychiatry*, 2009, no. 51 (4), pp. 244–246.
- 27 Tarolla E., Tarsitani L., Brugnoli R., Pancheri P. The Portrayal of Mental Illness in Cinema. *A Systematic Study*, 2006, no. 12, pp. 244–250.
- 28 Waterman R.W. The Dark Side of the Farce: Racism in Early Cinema, 1894–1915. *Politics, Groups, and Identities*, 2021, vol. 9, no. 4, pp. 784–806.

УДК 008; 708

ББК 79.1; 85с; 85.103; 85.373

Гуров Олег Николаевич

МВА, преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин ФРТ ИОМ
РАНХиГС, 119571, Россия, Москва, пр-т Вернадского, 82, стр. 4, корп. 3
ORCID ID: 0000-0002-8425-1338
ResearcherID: AAS-9705-2021
gurov-on@ranepa.ru

Ключевые слова: анимация, сериал, Рик и Морти, постмодернизм,
метамодернизм, мультивселенные, метавселенные, Кроненберг

Гуров Олег Николаевич

Сериал «Рик и Морти»: юмор или философия?



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-294-315

Для цит.: Гуров О.Н. Сериал «Рик и Морти»: юмор или философия? // Художественная культура. 2023. № 1. С. 294–315.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-294-315>.

For cit.: Gurov O.N. *The Rick and Morty Series: Humor or Philosophy?* *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 294–315.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-294-315>. (In Russian)

Gurov Oleg N.

MBA, Lecturer in the Department of Humanitarian Disciplines, FMT IOM
RANEPA, 82, bldg. 4, block 3, Vernadsky Ave., Moscow, 119571, Russia
ORCID ID: 0000-0002-8425-1338
ResearcherID: AAS-9705-2021
gurov-on@ranepa.ru

Keywords: animation, series, Rick and Morty, postmodernism,
metamodernism, multiverses, metaverses, Cronenberg

Gurov Oleg N.

The Rick and Morty Series: Humor or Philosophy?

Аннотация. В статье исследуется философия и юмор в популярном комедийном научно-фантастическом анимационном сериале «Рик и Морти», существующем с 2013 года. «Рик и Морти» предлагает интересный материал, с помощью которого возможно исследовать важные философские и культурологические вопросы и вызовы. Предметом исследования является экспликация проблемы реальности существования и противопоставления детерминизма и свободы в условиях современного общества, специфика которого во многом обусловлена технологическими достижениями. Цель работы — показать, как создатели сериала интерпретируют эти проблемы и какое место они оставляют человеку в мире и во Вселенной. Сериал успел стать объектом академических исследований, и в статье показывается, как ученые используют материал сериала для изучения социальных теорий, онтологических и этических вопросов, границ человеческого и др. Также автор рассматривает сериал как объект комплексного гуманитарного исследования. Актуальность определяется тем, что растущее взаимодействие человека и технологий заставляет обратиться к философии и культуре, чтобы сохранить человеческое и не допустить формирования нечеловекообразного мира. Автор приходит к выводу, что основной посыл «Рика и Морти» заключается в отказе от антропоцентричности и от человеческой исключительности. Однако кажущаяся пессимистичной позиция, которую проповедуют создатели сериала, обоснована растущей сложностью мира. Сериал дает материал, мотивирующий продуктивную рефлексии по поводу текущего состояния нашего мира и будущего.

Abstract. The article explores the philosophy and humour in the popular animated science-fiction sitcom *Rick and Morty*, which premiered in 2013. The series offers productive material through which important philosophical and cultural questions and challenges can be explored. The subject of the study is the explication of the problem of reality and opposition of determinism and freedom in the context of modern society, which is largely characterized by technological advances. The research aims to show how the creators of the series interpret these problems and what place they leave for a human in the world and Universe. The series has already become a target of academic research, and this article shows how researchers use the material of the series to study social theories, ontological and ethical issues, the boundaries of the human, etc. The author attempts to consider the series as an object of complex humanitarian research. The relevance of the study is due to the fact that the growing interaction between humans and technology makes one turn to philosophy and culture in order to preserve the humane and prevent the formation of a non-human-sized world. The author concludes that the main message of *Rick and Morty* is the rejection of anthropocentrism and human exceptionalism. However, the seemingly pessimistic viewpoint advocated by the creators of the series is justified by the growing complexity of the world. The series motivates productive reflection on the current state of our world and its future.

Введение

«Рик и Морти» (Rick and Morty) — это популярный комедийный научно-фантастический анимационный сериал, премьера которого состоялась в 2013 году. За последующие годы было выпущено пять сезонов, в сентябре 2022 года стартовал новый, шестой сезон, 10 серий которого должны выйти до начала декабря. Руководители сериала сообщили, что готовят сценарии для следующего сезона, который должен выйти в 2023 году, и обещали, что в ближайшие несколько лет будут выпускать новые серии ежегодно. Такая активность и амбициозные планы не вызывают удивления, поскольку сериал пользуется исключительной популярностью во всем мире, за годы своего существования «Рик и Морти» многократно номинировался на престижных конкурсах и выиграл более десятка наград.

Ключевые создатели сериала — сценаристы и продюсеры Д. Хармон и Дж. Ройланд. Главными героями являются пожилой ученый Рик и его внук, подросток Морти. Рик уникален. Окружающие называют его самым умным человеком во Вселенной, он с этим соглашается и на деле подтверждает данный статус, постоянно воплощая беспоконную гениальность в различных сферах своей насыщенной жизни. Сюжет большинства эпизодов составляют динамичные и оригинальные межпланетные и межпространственные приключения Рика со своим внуком, чередующиеся перипетиями семейных отношений с их родственниками. В ряде серий члены семьи Рика — дочь Бет, зять Джерри и внука Саммер (родители и сестра Морти) также участвуют в совместных, а и иногда в своих собственных приключениях.

Кроме того, что все эпизоды сериала предлагают оригинальные и часто непредсказуемые сюжетные решения и наполнены искрометным и очень своеобразным юмором, «Рик и Морти» в некотором роде отражает и интерпретирует целый ряд глубоких и актуальных для человечества вопросов. Сериал представляет собой интересный материал, позволяющий продуктивно интерпретировать важные философские и культурологические проблемы. В рамках данной статьи мы остановимся, во-первых, на проблеме реальности (в смысле действительности, истинности) существования и, во-вторых, на противопоставлении детерминизма и свободы — все это в условиях совре-



Илл. 1. Кадр из сериала «Рик и Морти» (Rick and Morty), авторы Дж. Ройланд и Д. Хармон, с 2017 года по настоящее время

менного общества, существование которого во многом обусловлено технологическими достижениями.

Предметом исследования является экспликация описанной выше проблематики на материале сериала «Рик и Морти». Цель работы — проанализировать, как создатели сериала интерпретируют проблему реальности и свободы человека и, шире, какое место они оставляют человеку в мире и во Вселенной.

На сегодняшний день «Рик и Морти», сразу же после премьеры получивший статус культового произведения, продолжает оставаться одним из наиболее популярных мультсериалов. Его нередко характеризуют как особый феномен современной культуры, и он уже успел стать объектом академических исследований. Австралийский философ Т. Холланд (T. Holland, 2021) в книге «Расшифровка социальной теории через массовую культуру и через определения влиятельных мыслителей» посвятил сериалу целую главу, в которой доказал, что тезис М. Маклюэна о колоссальном влиянии медиа технологий на общество сохраняет свою актуальность, и что технологии опосредуют социальные отношения, управляя «реальностью» окружающего мира

[13]. В статье «Этика и технологии: анализ сериала „Рик и Морти“» ее авторы У. Эльдем и Б.О. Наир (U. Eldem, B. Naïr, 2021) исследуют, как в результате технологического прогресса на передний план в культуре выдвигается целый ряд онтологических и этических вопросов, обусловленных технологизацией жизни [14]. А. Максвелл (A. Maxwell, 2021) в статье «„Какова моя цель?“ — искусственное сознание переживает экзистенциальный кризис в сериале „Рик и Морти“» уделяет внимание присутствующим в сериале многочисленным воплощениям искусственного разума — киборгам, роботам, клонам, мутантам. Автор доказывает, что эти формы, так же, как и человек, переживают экзистенциальные кризисы, и, опираясь на материал сериала, стирает различия между человеческим и искусственным разумом [15]. Ю.М. Иванова и Н.Г. Мальцева в статье «Механизмы людификации научно-фантастического нарратива (на материале сериала „Рик и Морти“» определяют Рика как трикстера, который задает игровой характер сюжету, и анализируют научно-фантастический жанр в контексте автореферентности игрового нарратива [3, с. 173]. С.Н. Оводова и Д.В. Добротворский в работе «Нарратив науки и ирония в „Рик и Морти“: метамодернизм vs постмодернизм» исследуют сериал с позиций метамодернизма, выявляя особенности метамодернистского юмора и постиронии, так называемой «новой искренности» и восприятия науки в современном мире [8, с. 57].

В этом контексте тематика работы связана с активно развивающимися исследованиями анимационного кинематографа, к которому в последние годы обращаются ученые, представляющие различные сферы гуманитарного научного знания. В данной работе делается попытка рассмотреть произведение такого жанра в качестве объекта комплексного гуманитарного исследования.

Актуальность проблематики, поднятой в исследовании, обусловлена тем, что увеличивающееся взаимодействие человека и технологий заставляют обратиться к философии и культуре, чтобы сохранить человеческое и не допустить формирование нечеловеческого мира. Как мы показываем ниже, талантливые произведения массовой культуры вносят свой вклад в этот актуальный дискурс, привлекая внимание аудитории к существующим проблемам, а также создавая яркий материал, мотивирующий и вдохновляющий дискуссию и рефлексию.

Настоящее исследование осуществлено с применением культурно-философского подхода, который предполагает, что произведения, подобные анимационному сериалу «Рик и Морти», в силу своей техники, тематики и содержания, обогащают и дополняют свой явный и очевидный материал новыми философскими и культурологическими измерениями и качествами.

Уникальность сериала

Исключительность этого сериала определить достаточно просто даже на первый взгляд, несмотря на то что такие сериалы, как «Футурама» (Futurama, с 1999 по настоящее время), «Конь БоДжек» (BoJack Horseman, 2014—2020) и целый ряд других, не менее талантливо поднимают злободневную проблематику, отмечены невероятным юмором, дают возможность совершить интеллектуальное путешествие по многочисленным смысловым уровням и вдохновляют независимо мыслить и развиваться. В большей или меньшей степени можно сопоставить и жанровое своеобразие всех этих произведений — на стыке комедии, научной фантастики и приключений.

Однако все же «Рик и Морти» стоит особняком в этом списке, и мы постараемся найти ему место в системе координат, объединяющей различные произведения культуры. Обратимся к литературе, чтобы найти некоторые аналогии. Есть ряд писателей, которым удается вызывать у читателя совершенно особые впечатления. По этому поводу в письме к своему однокласснику, историку искусства О. Поллаку, Ф. Кафка пишет: «Я думаю, что мы должны читать лишь те книги, что кусают и жалят нас. Если прочитанная нами книга не потрясает нас, как удар по черепу, зачем вообще читать ее? Скажешь, что это может сделать нас счастливыми? <...> Книга должна быть топором, способным разрубить замерзшее озеро внутри нас» [6, с. 199].

Кроме самого Кафки, чьи книги безусловно отвечают назначенным им самим требованиям, стоит вспомнить Э.А. По, по поводу творчества которого очень точно высказались Ш. Бодлер и Ф.М. Достоевский. Французский поэт в одном из эссе, посвященных творчеству По, отмечает, что тот, во-первых, пишет нервами и даже, вероятно, чем-то, что превышает нервов. Во-вторых, Бодлер отмечает именно технику По, с помощью которой писатель разрабатывает тему, начиная с бес-

компромиссного втягивания читателя в водоворот, и далее увлекает читателя в логичное, но невероятное приключение и в историю, «... интерес которой основан на неприметном умственном отклонении, на дерзкой гипотезе, на просчете Природы в распределении качеств, образующих человеческую личность» [1, с. 184]. Достоевский в свою очередь подмечает, что По следует воспринимать не как «фантастического писателя», а как «капризного», и поясняет, что «...он почти всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение, и с какою силою пронизательности, с какою поражающею верностью рассказывает он о состоянии души этого человека!» [2, с. 160]. Описанные выше впечатления отмечают и отдают должное сочетанию мастерской техники и исключительной силы воображения. Здесь мы находим определенные параллели с «Риком и Морти», потому что сериал во многом отвечает требованиям Кафки и соответствует наблюдениям Бодлера и Достоевского в отношении творчества По. Нам представляется уместным сравнить произведения столь различных жанров, поскольку в текущей культурной парадигме, по нашему мнению, интеллектуальные сериалы, в том числе анимационные, стали играть для общества в некоторой части ту же роль, которую в прошлом играла литература.

Философия и юмор в сериале «Рик и Морти»

Юмор, представленный в сериале, — очень специфический и фактически не имеет табу. Авторам удается с успехом лавировать в непростых условиях так называемой новой этики и культуры отмены. В различных эпизодах высмеивается очень многое: стандартные подростковые проблемы и травматичные аспекты взросления; сомнительное качество массовой культуры, в частности кинематографа, и ее ограничивающий человеческое развитие потенциал; межличностные и социальные отношения, включая гендерные, расовые и пр. актуальные вопросы; политика — вплоть до геополитики и политики в космосе. В 2018 году Хармона пытались заклеить и даже привлечь к ответственности за ненадолго размещенную в 2009 году непристойную короткометражку, однако ему удалось отделаться извинением и заявлением, что это была неудачная пародия на популярный сериал [11].



Ил. 2. Кадр из сериала «Рик и Морти» (Rick and Morty), авторы Дж. Ройланд и Д. Хармон, с 2017 года по настоящее время

Нам представляется, что сила сериала в чем-то гораздо большем, чем в выстраивании стройного конгломерата научной фантастики, приключений и юмора. «Рик и Морти» умело и жестко вписывает острую философскую проблематику в привычные сюжеты, но давая им непривычную интерпретацию. Позднее мы проанализируем сериал с точки зрения экзистенциальной философии, а также обратим внимание на то, как «Рик и Морти» интерпретируют приверженцы метамодернизма, а сейчас отметим, что главная мысль, в явном виде озвучиваемая Риком и являющаяся лейтмотивом сериала, — это бесконечная, но понимаемая им по-особому сила науки. Для Рика наука является главным инструментом, который позволяет человеку познавать мир, и именно ей герой посвящает всю свою жизнь. Однако он уточняет: «Иногда наука больше искусство, чем наука. Многие люди не понимают этого» [9]. В данном понимании он близок позициям философов-экзистенциалистов, которые мы представим ниже.

При этом, несмотря на нетривиальные и неортодоксальные сюжеты, в сериале рефлексиируются и эксплуатируются серьезные научные гипотезы и теории по актуальным для современного человека

темам, таким как развитие космических технологий и искусственного интеллекта, перспективы клонирования и многие другие. Нам представляется, что интерес сериала и его способность вовлекать зрителя обусловлены не в последнюю очередь и тем, что в настоящее время особенной популярностью пользуется так называемый научпоп — формат распространения научных знаний для неспециалистов в доступной и зачастую игровой форме.

В качестве яркого примера можно привести саму ключевую идею сериала — существования героев (и соответственно зрителей) в условиях мультивселенных (multiverse, meta universe). То есть по сюжету потенциально возможное множество разнообразных, существующих где-то в параллельных мирах вселенных (включая ту, в которой мы находимся) выдается за данность [16].

Этот вопрос сегодня особенно актуален в свете того, что наука выстраивает новое отношение к миру, пытаясь определиться с новой парадигмой — существует ли только «наша» физическая Вселенная, или действительно надо учитывать возможность существования мультивселенных, или реальность лежит в пространстве (вполне реальных) метавселенных, которые сейчас создаются технологическими компаниями на практике. В этом контексте главная идея «Рика и Морти», заключающаяся в том, что наша Вселенная лишь одна из миллиона возможных, что существует бесконечное количество миров, в которых живут те же люди и имеют место те же события, а могут происходить и другие события, быть другие финалы, — является определенным вызовом не только для антропоцентричной конструкции, но и для техногенной парадигмы, поскольку отказывает человеку в беспорном праве на уникальность и аутентичность.

Дж. Нолан, создатель популярных фантастических сериалов «В поле зрения» (Person of Interest, 2011—2016) и «Мир Дикого Запада» (Westworld, с 2016 года), исследует похожую проблематику — технологии и то, насколько человек ценен для мира. Более того, в своей основе сюжет первого сериала строится вокруг того, важен человек или не важен, а если важен, то насколько. «Мир Дикого Запада» посвящен, по сути, проблеме свободы воли, и эти непростые вопросы интерпретируются очень серьезно и дидактично, в обоих сериалах юмор практически отсутствует. А в сериале «Рик и Морти» насмешка и высмеивание оказываются эффективным инструментом, который

позволяет всеобъемлюще рассмотреть вопросы, не имеющие на самом деле очевидного ответа. Один из способов трезво взглянуть на масштабы Вселенной и на свое место в ней — с помощью юмористической подачи. Мы не в состоянии осмыслить глобальные вопросы, абстрагируясь от субъектности, от собственной жизни, от своих проблем, и юмор, в данном случае — абсурдный, может быть очень полезным.

Мотивы экзистенциализма

«Ссылочный» юмор мультсериала очень неоднозначен, он создает свой собственный смысловой пласт, порождающий оживленные дискуссии поклонников. Тем самым «Рик и Морти» расширяется в новые жанры — публицистические, философские, искусствоведческие, становясь объектом многообразной и многоуровневой рефлексии.

Кстати, примечательно, что сериал использует все возможности анимации, доводя повествование до абсурда, что было бы невозможным при использовании конвенциональных технологий и практик. Этот же абсурд, представленный в игровой, юмористической форме, подводит к серьезным вопросам. Исследуя сюжетные линии сериала и отношение главного героя к науке и реальности, нельзя не вступить в диалог с представителями экзистенциализма. Предшественник и вдохновитель этого направления в философии, С. Кьеркегор считал, что наука неспособна познать бытие индивида и его свободу выбора [7, с. 141]. К. Ясперс также полагал, что наука не в состоянии осмыслить экзистенцию ни субъекта, ни общества в целом [12, с. 167—169]. Ж.-П. Сартр иронизирует над попыткой познать мир научным методом, по его мнению, сознание определяет бытие и, так как свобода определяет сознание, это и составляет человеческую сущность [10, с. 322].

В «Бунтующем человеке» Альбер Камю делает практические выводы и дает «инструкции», как жить в мире, где нет смыслов, которые мы хотим увидеть. Философ доказывает, что абсурд не является свойством человека или мира, по его мнению, абсурд — это разум, осознавший свои пределы. Проблема, ставшая во главу угла в XX веке, не утратила актуальность и сегодня. Камю предложил несколько вариантов, одним из которых является бунт — в качестве примера философ приводит игру театрального актера, человека, который играет на сцене того, кто

это делает здесь и сейчас, в настоящий момент, а потом исчезает без следа. Для Камю мыслящий человек должен осознавать абсурд мира, но при этом продолжать задавать этому миру вопросы, не позволить себе раствориться в искушениях иллюзий [4, с. 372].

Рик говорит, что вселенная является безумным и хаотичным местом, а его внук упрекает деда, что тот сам является безумным и хаотичным. И если рассмотреть этот эпизод через экзистенциальную призму, можно сделать вывод, что наука (в понимании Рика) также является бунтом против абсурда, представляя собой попытку найти причинно-следственные связи в равнодушной Вселенной. В эссе «Пустыня» Камю отмечает, что искусство — «...естественный протест человека, брошенного на землю, великолепие и свет которой непрестанно говорят ему о Боге, которого не существует» [5, с. 98].

С точки зрения мыслителя, человек должен осознать, что существует красота мира, и в то же время расстаться с иллюзиями и нести бремя ясности — принять пустоту, и при этом найти силы жить в невероятно прекрасном мире. Кажется, что Рик проповедует очень близкий к этому подход: «...Люди с мозгами имеют все шансы покорить реальность. Но фишка в том, что она всегда будет брыкаться и в итоге сбросит тебя. Только так это и работает...» [9]. По этой цитате видно, что экзистенциализм Рика закамуфлирован жестким нигилизмом — убеждением, отрицающим или ставящим под сомнение общепринятые ценности. Это делает сложным сам сериал и фигуру Рика. Несмотря на свой интеллект, возможности, чувство юмора, Рик, познав, насколько бесконечна Вселенная и насколько бесконечны варианты, периодически утрачивает смысл жизни. Как ученый, он способен создать абсолютно все — к примеру, устройство для межпространственных путешествий, но в результате избыточного опыта этих приключений он устает от жизни. «Просто не думай об этом» — гимн Рика, и он нередко утверждает, что любая попытка понять мир приводит лишь к разочарованию.

«Рик и Морти» и Кроненберг

Создатели сериала не отказали себе в удовольствии вступить в дискуссию с культовым режиссером, признанным экспертом по трансформации человеческой природы Д. Кроненбергом. Шестой эпизод



Ил. 3. Гуров О.Н. Из серии «Вселенная „Рик и Морти“». 2022. Картон, акрил, глина. 40 × 60 см. Из личной коллекции автора



Ил. 4. Гуров О.Н. Из серии «Вселенная „Рик и Морти“». 2022. Картон, акрил. 40 × 60 см. Из личной коллекции автора



Ил. 5. Гуров О.Н. Из серии «Вселенная „Рик и Морти“». 2022. Картон, акрил. 40 × 60 см. Из личной коллекции автора



Ил. 6. Гуров О.Н. Из серии «Вселенная „Рик и Морти“». 2022. Картон, акрил, глина. 40 × 60 см. Из личной коллекции автора



Ил. 7. Кадр из сериала «Рик и Морти» (Rick and Morty), авторы Дж. Ройланд и Д. Хармон, с 2017 года по настоящее время

первого сезона «Напиток Рика № 9» (Rick Potion #9) посвящен кроненбергизации Вселенной. По сюжету Морти безответно влюблен в одноклассницу Джессису, популярную девушку в школе, и просит Рика создать любовное зелье, чтобы привлечь ее чувства (кстати, здесь наука Рика оказывается идентичной магии и колдовству — это еще один взгляд на границы научного). Рик совершает ошибку, и все оборачивается катастрофическим образом: человечество на всей планете мутирует и мир наполняют богомолородные мутанты, желающие овладеть Морти, а затем по обычаю богомолородов откусить ему голову. Пытаясь исправить ситуацию, Рик готовит противоядие, в результате чего мутанты превращаются в еще больших монстров, похожих на то, во что превратился Брандл в самом конце фильма «Муха» (The Fly, 1986). Этих существ как вид Рик и Морти называют кроненбергами (причем «бывшие люди» именуются по такой же логике — имя автора статьи звучало бы как Кроненберголег), и в новой ипостаси все они счастливы и их жизнь продолжается как ни в чем не бывало. Интересно, что в 2022 году Кроненберг выпустил фильм «Преступления будущего» (Crimes of the Future, 2022), в котором пока-

зал, как у людей начинают стремительно вырастать новые внутренние органы непонятного происхождения и пищеварительная система трансформируется таким образом, что человек становится способным потреблять токсичные отходы. Можно сказать, что в данном случае мы наблюдаем двусторонний диалог.

Более того, авторы «Рика и Морти» утверждают, что существуют отдельные вселенные, в которых изначально обитают кроненберги-люди. Однако для «первоначальных» Рика и Морти единственным вариантом в той ситуации остается поиск альтернативной вселенной. Жившие там Рик и Морти перед этим погибают, и новоприбывшие герои вынуждены хоронить самих же себя, чтобы занять их место в новой вселенной.

Эта процедура настолько тронула Морти, что он пережил экзистенциальный кризис, который стал его первым опытом переживания мысли о собственной смертности. Как в нашем реальном мире подобные травматичные рефлексии приводят к переосмыслению ценностей, так и в сериале это происходит с Морти.

В контексте метамодернизма

Выше мы упоминали статью С.Н. Оводовой и Д.В. Добротворского, посвященную нарративу мультсериала в контексте постмодернизма и метамодернизма. По нашему мнению, метамодернизм нельзя считать обоснованным направлением в философии, тем более что он не подтвержден и не подкреплен значимыми исследованиями и художественными работами. Мы воспринимаем метамодернизм как одну из спекулятивных попыток интерпретировать мир постмодерна, который не лишен динамики и в последнее время приобрел новые черты и качества, недоступные теоретикам постмодерна в прошлом. В этом смысле метамодернизм отражает парадигму инфантильного потребителя медиа и сетевого контента. Поэтому далее мы рассмотрим сериал «Рик и Морти» именно с тех позиций, которые метамодернизм ставит себе в заслугу (подразумевая, что метамодернизм выполняет здесь техническую квалификационную функцию) — с точки зрения того, что произведения культуры становятся сложными, комплексными, и их рефлексия позволяет зрителю испытать широкий спектр разнообразных эмоций.



Ил. 8. Кадр из сериала «Рик и Морти» (Rick and Morty), авторы Дж. Ройланд и Д. Хармон, с 2017 года по настоящее время

Конечно, сериал снят в постмодернистской технике: широко используется деконструкция, постоянно упоминаются селебрити и на экране возникают визуальные цитаты, используются популярные сценарные конструкции. Один из эпизодов выстраивается вокруг симуляции в симуляции в симуляции (сразу на память приходят симулякры третьего порядка). Как мы говорили, в «Рике и Морти» множество отсылок к известным персонажам, актерам, музыкантам. Пародируются и интерпретируются широко известные фильмы и кинофраншизы: «Титаник» (Titanic, 1997), «Судная ночь» (The Purge, 2013), «Кошмар на улице Вязов» (A Nightmare on Elm Street, 1984), «Начало» (Inception, 2010) и многие другие. При этом некоторые истории подаются в совсем другом ключе, например Терминатор в одной из серий пытается спасти героев от разумных змей, но при этом он оказывается беспомощным и смешным уродцем. В другой серии, пародирующей «Чужих» (Alien, с 1979 года), лицевхваты под руководством Саммер создают промышленную цивилизацию на своей планете, причем двое из них оказываются геями. Чисто постмодернистской является мощная, как в «Рике и Морти», работа над сюжетом:

вроде бы все уже давно сказано, написано и снято, но этот сериал каждый раз открывает новые грани именно за счет интерпретации и подачи сюжета в новой форме.

При этом «Рик и Морти» олицетворяет сдвиг в массовой культуре, который мы явственно наблюдаем в искусстве, в частности в жанрах кинематографа и анимационных сериалов. В кино это течение представляет в первую очередь независимый режиссер У. Андерсон, чьи фильмы «Семейка Тененбаум» (The Royal Tenenbaums, 2001) и «Королевство полной луны» (Moonrise Kingdom, 2012) номинировались на премию «Оскар» именно в категории «За лучший сценарий». Трейдмарк этого так называемого метамодернистского сдвига заключается в том, что на экраны выходит целый ряд шоу, в которых эксплуатируется жесткий черный юмор и точная безжалостная ирония, но при этом высказывания героев абсолютно искренние. Это хорошо заметно по развитию Рика как персонажа. В некоторых сериях из эгоистичного циника, погубившего не один мир без угрызений совести, герой превращается в любящего отца и деда, который приносит себя в жертву ради близких.

В других эпизодах на фоне обычных житейских обстоятельств разворачиваются настоящие семейные драмы, и это делает юмор более глубоким, чем кажется на первый взгляд. Поэтому в основе еще одного элемента уникальности «Рика и Морти» лежит способность авторов создавать и реализовывать невероятно сильные и часто трогательные идеи, основываясь на проблематике, которая лежит в основе массовой культуры.

Заключение

Основной посыл «Рика и Морти» заключается в отказе от антропоцентричности и от человеческой исключительности. Сериал показывает, что человечество и отдельный человек не очень значимы в масштабах мультивселенных. Создатели создают сюжеты, которые мотивируют зрителя мыслить нестандартно, поскольку в мире возможно буквально все. На первый взгляд, позиция, которую проповедует Рик, достаточно пессимистична. Однако этот подход обоснован растущей сложностью нашего мира, и современность действительно представляет собой довольно напряженную эпоху: распространение технологий и мно-

жащиеся кризисы создают новые вызовы и угрозы, консьюмеризм не сдает позиций, экологические проблемы угрожают выживанию человечества — эти явления требуют от современного человека осмысления и ответов. Сериал «Рик и Морти» представляет собой материал, который позволяет рефлексировать по поводу современного и будущего мира, призывая при этом также иногда расслабиться и посмеяться: «Просто не думай об этом!»

Список литературы:

- 1 Бодлер Ш. Проза. Харьков: Фолио, 2001. 494 с.
- 2 Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Том 11. СПб.: Наука, 1993. 388 с.
- 3 Иванова Ю. М., Мальцева Н. Г. Механизмы люdifикации научно-фантастического нарратива (на материале сериала «Рик и Морти») // Известия ВГПУ. 2021. № 6 (159). С. 171–179.
- 4 Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990. 415 с.
- 5 Камю А. Изнанка и лицо: Сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1998. 862 с.
- 6 Кафка Ф. Афоризмы. Письмо к отцу. Письма. М.: АСТ, 2007. 416 с.
- 7 Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам» // Логос. 1997. № 10. С. 139–147.
- 8 Оводова С. Н., Добротворский Д. В. Нарратив науки и ирония в «Рик и Морти»: метамодернизм vs постмодернизм // Вестник ОмГУ. 2020. № 3. С. 54–60.
- 9 Рик и Морти (Rick and Morty) // Citaty.info. URL: <https://citaty.info/cartoon/rik-i-morti-rik-and-morty> (дата обращения 31.07.2022).
- 10 Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов / Сост., общ. ред. и предисл. А. А. Яковлева. М.: Политиздат, 1989. С. 319–344.
- 11 Создателя «Рика и Морти» заклемили за непристойное видео // Filmpro.ru. URL: <https://www.filmpro.ru/series/news/65454?ysclid=l6870arnty964212242> (дата обращения 31.07.2022).
- 12 Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Республика, 1994. 527 с.
- 13 Holland T. “You Pass Butter”: The Messages of Media and Technology in Rick and Morty // Unlocking Social Theory with Popular Culture / Ed. by N. Barnes, A. Bedford. Springer, Cham, 2021. P. 147–162. (Critical Studies of Education Series, vol. 15).
- 14 Eldem U., Nayir B. Ethics and Technology: An Analysis of Rick and Morty // Open Philosophy. 2021. № 5. P. 1–16. <https://doi.org/10.1515/opphil-2020-0155>.
- 15 Maxwell A. “What Is My Purpose?” Artificial Sentience Having an Existential Crisis in Rick and Morty // Journal of Science Fiction and Philosophy. 2021. № 4. URL: <https://jsfphil.org/vol-4/ai-existentialism-in-rik-and-morty/> (дата обращения 30.07.2022).
- 16 Vilenkin A., Tegmark M. The Case for Parallel Universes. Why the Multiverse, Crazy as It Sounds, is a Solid Scientific Idea // Scientific American. 2011. July 19. URL: <https://www.scientificamerican.com/article/multiverse-the-case-for-parallel-universe/> (дата обращения 31.07.2022).

References:

- 1 Baudelaire Ch. *Proza* [Prose]. Khar'kov, Folio Publ., 2001. 494 p. (In Russian)
- 2 Dostoevskij F. M. *Sobranie sochinenij v 15 tomah* [Collected Works in 15 vols.]. Vol. 11. St. Petersburg, Nauka Publ., 1993. 388 p. (In Russian)
- 3 Ivanova YU. M., Mal'ceva N. G. Mehanizmy ljudifikacii nauchno-fantasticheskogo narrativa (na materiale seriala “Rik i Morti”) [Ludification Mechanisms of Science Fiction Narrative (Based on the Rick and Morty Series)]. *Izvestija VGPU*, 2021, no. 6 (159), pp. 171–179. (In Russian)
- 4 Camus A. *Buntujushchij chelovek. Filosofija. Politika. Iskusstvo* [The Rebel. Philosophy. Politics. Art]. Moscow, Politizdat Publ., 1990. 415 p. (In Russian)
- 5 Camus A. *Iznanka i lico: Sochinenija* [Betwixt and Between: Works]. Moscow, EKSMO-Press Publ.; Khar'kov, Folio Publ., 1998. 862 p. (In Russian)
- 6 Kafka F. *Aforizmy. Pis'mo k otcu. Pis'ma* [Aphorisms. Letter to Father. Letters]. Moscow, AST Publ., 2007. 416 p. (In Russian)
- 7 Kierkegaard S. Zakljuchitel'noe nenauchnoe posleslovie k “Filosofskim kroham” [Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments]. *Logos*, 1997, no. 10, pp. 139–147. (In Russian)
- 8 Ovodova S. N., Dobrotvorskij D. V. Narrativ nauki i ironija v “Rik i Morti”: metamodelizm vs postmodernizm [Narrative of Science and Irony in the Rick and Morty: Metamodelizm vs Postmodernizm]. *Vestnik OmGU*, 2020, no. 3, pp. 54–60. (In Russian)
- 9 Rik i Morti (Rick and Morty). *Citaty.info*. Available at: <https://citaty.info/cartoon/rik-i-morti-rik-and-morty> (accessed 31.07.2022). (In Russian)
- 10 Sartre J.-P. *Ekzistencializm – eto gumanizm* [Existentialism is a Humanism]. *Sumerki bogov* [Twilight of the Gods], comp., ed. and preface A. A. Yakovlev. Moscow, Politizdat Publ., 1989, pp. 319–344. (In Russian)
- 11 Sozdatelja “Rika i Morti” zaklejmili za nepristojnoe video [The Rick and Morty Creator Branded for Obscene Video]. *Filmpro.ru*. Available at: <https://www.filmpro.ru/series/news/65454?ysclid=l6870arnty964212242> (accessed 31.07.2022). (In Russian)
- 12 Jaspers K. *Smysl i naznachenie istorii* [The Meaning and Purpose of History]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 527 p. (In Russian)
- 13 Holland T. “You Pass Butter”: The Messages of Media and Technology in Rick and Morty. *Unlocking Social Theory with Popular Culture*, ed. N. Barnes, A. Bedford. Springer, Cham, 2021, pp. 147–162. (Critical Studies of Education Series, vol. 15).
- 14 Eldem U., Nayir B. Ethics and Technology: An Analysis of Rick and Morty. *Open Philosophy*, 2021, no. 5, pp. 1–16. <https://doi.org/10.1515/opphil-2020-0155>.
- 15 Maxwell A. “What Is My Purpose?” Artificial Sentience Having an Existential Crisis in Rick and Morty. *Journal of Science Fiction and Philosophy*, 2021, no. 4. Available at: <https://jsfphil.org/vol-4/ai-existentialism-in-rik-and-morty/> (accessed 30.07.2022).
- 16 Vilenkin A., Tegmark M. The Case for Parallel Universes. Why the Multiverse, Crazy as It Sounds, Is a Solid Scientific Idea. *Scientific American*, 2011, July 19. Available at: <https://www.scientificamerican.com/article/multiverse-the-case-for-parallel-universe/> (accessed 31.07.2022).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ART & CULTURE STUDIES

№ 1 2022

Кривцун Олег Александрович

Предисловие к номеру. Человек смеющийся:
Homo ridens

Krivtsun Oleg A.

Preface to the Issue. Laughing Man: Homo Ridens

Теория искусства и культуры

Колотаев Владимир Алексеевич

Доктор филологических наук, декан факультета истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6
ORCID ID: 0000-0002-7190-5726
ResearcherID: HKV-1262-2023
vakolotaev@gmail.com

Улыбина Елена Викторовна

Доктор психологических наук, профессор кафедры Общей психологии, Институт общественных наук Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, 119571, Москва, пр. Вернадского 82/5
ORCID ID: 0000-0002-5398-9006
ResearcherID: HKV-1360-2023
evulbn@gmail.com

УДК 77.0

ББК 85.37

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-12-29

Структурные особенности киноповествования в ранних комедиях Чаплина

Аннотация. В статье рассматривается оригинальный способ развития действия, построения нарратива в ранних фильмах Чарли Чаплина. По сравнению с традиционными моделями киноповествования, в которых есть траектория перемещений главного героя через пространственные границы миров с чередой испытаний, потерь/обретений и конечным возвращением обновленного героя, великий комик разра-

батывает и внедряет структуру, основанную на свойстве героя при попадании в необычный для него мир аннигилировать смыслы и правила, на которых основан привычный мир других персонажей, обычных людей. Едва ли не с первых самостоятельных работ Чаплин использует театральные приемы квинпрокво, путаницы, возникшей в результате ошибочного узнавания, как для достижения комического эффекта, так и для задач киноповествования, чтобы показать главную черту своего героя — это человек всегда оказывающийся не на своем месте, не имеющий идентичности. Он либо сам выдает себя за другого, либо его принимают не за того, кем он является на самом деле, и таким образом проникает в странное для него пространство, законы организации которого он подрывает нелепым поведением, гэггами, доводя нормы до абсурда, хаотизируя сложившийся порядок. **Ключевые слова:** ранние комедии Чарли Чаплина, структура пути героя, метод квинпрокво, эффект остранения

Kolotaev Vladimir A.

D. Sc. (In Philology), Professor, Dean of the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Square, 125993, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-7190-5726
ResearcherID: HKV-1262-2023
vakolotaev@gmail.com

Ulybina Elena V.

D. Sc. (in Psychology), Professor, Department of General Psychology of the Institute of school of public policy, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 82/5 Prospect Vernadskogo, 119571, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-5398-9006
ResearcherID: HKV-1360-2023
evulbn@gmail.com

Structural Features of Film Narrative in Chaplin's Early Comedies

Abstract. The article studies the original way of an action developing, building a narrative in the early films of Charlie Chaplin. Compared to traditional models of film narration in which there is a trajectory of the main character moving through the spatial boundaries of the worlds with a series of trials, losses / gains, and the final return of the renewed hero, the great comedian develops and implements a structure based on the character's ability to annihilate when he enters an unusual world for him meanings and rules on which the familiar world of other characters, ordinary people, is based.

Almost from the first independent works, Chaplin uses the theatrical technique of the quirky quo, the confusion that arose as a result of erroneous recognition, both to achieve a comic effect and for the tasks of film narration, in order to show the main feature of his hero — this is a person who always finds himself out of place, not having an identity. He either pretends to be someone else, or he is not taken for who he really is, and thus penetrates into a strange space for him, the laws of organization of which he undermines with ridiculous behavior, gags, bringing the norms to the point of absurdity, hoatizing the established order.

Keywords: Charlie Chaplin's early comedies, the structure of the hero's journey, the quirks quo method, the estrangement effect

Received 19.01.2023

Accepted 31.01.2023

Семенова Елена Александровна

Кандидат педагогических наук, директор НП «Театр-ЭКС», 105082, Россия, Москва, ул. Большая Почтовая, 18/20
ORCID ID: 0000-0002-1316-3162
ResearcherID: ABA-3493-2020
semenova05@list.ru

УДК 008.001.14

ББК 71

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-30-67

Теории юмора в изучении фигуры клоуна

Аннотация. Рассматривается проблема полярности толкований фигуры клоуна в научном дискурсе, обнаруживающем дефицит искусствоведческих и культурологических теорий, способных объяснить связь фигуры клоуна со смеховой стихией. Несмотря на то что в большинстве исследований акцентируется внимание на смехе клоуна, в них отсутствует анализ его специфики. Ставится задача отойти от устоявшегося рассмотрения клоуна в качестве художественного образа и комического персонажа. Выдвигается гипотеза, согласно которой эволюционные теории юмора обладают высоким верификационным потенциалом изучения фигуры клоуна. Делается вывод, что при помощи междисциплинарной эволюционной теории смеха и разработанной на ее основе теории юмора А.Г. Козинцева возможно доказать взаимосвязь феномена клоуна и природы смеха. Рассматривается предположение, согласно которому человек является единственным видом, способным к семиозису и юмористической метарефлексии, благодаря чему его можно отнести к самому поверхностному го-

миниду, т.е. «плоскому животному» (понятие Ж. Делёза), обладающему юмором, что эквивалентно клоуну. Результаты исследования могут быть использованы для дальнейшего изучения отличия клоуна как художественного образа (репрезентации) в произведении искусства. **Ключевые слова:** клоун, эволюционная теория юмора, А.Г. Козинцев, смех, художественный образ, игровое самоотрицание, искусство

Semenova Elena A.

PhD (of the Pedagogical Sciences), Director of NP "Theatre-EX", 18/20 Bol'shaya Pochtovaya Str., Moscow, 105082, Russia
ORCID ID: 0000-0002-1316-3162
ResearcherID: ABA-3493-2020
semenova05@list.ru

The Theories of Humor in the Study of the Clown Figure

Abstract. This article continues the research of the author in the field of studying the phenomenon of a clown. The author discusses the problem of polar interpretations of the figure of a clown in scientific discourse, where there is a noticeable absence of convincing art history and cultural theories and concepts that can explain the connection between the figure of a clown and the phenomenon of laughter and humour. It is noted that, despite the fact that most studies focus on clown laughter, they do not analyse its specifics. In connection with the problem posed, the author suggests shifting away from the established paradigm of considering a clown as an artistic image and a comic character, and puts forward a hypothesis, according to which evolutionary theories of laughter and humour hold considerable verification potential for studying the clown figure. The author concludes that based on A.G. Kozintsev's interdisciplinary evolutionary theory of laughter and the theory of humour, it is possible to prove the relationship between the clown phenomenon and the nature of laughter. The article discusses the assumption that man is the only species capable of semiosis and humorous meta-reflection, due to which he can be considered the most superficial hominid or "a flat animal" (the concept of G. Deleuze) that has humour, which is equivalent to a clown. The results of this research can be applied when studying the peculiarities of a clown as an artistic image (representation) in a work of art.

Keywords: clown, evolutionary theory of humour, A.G. Kozintsev, laughter, artistic image, humorous self-denial, art

Received 17.08.2022

Accepted 24.10.2022

Тулчинский Григорий Львович

Доктор философских наук, профессор,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» – Санкт-Петербург,
190008, Россия, Санкт-Петербург,
ул. Союза Печатников, 16
ORCID ID: 0000-0002-5820-7333
Researcher ID: B-8509-2016
Scopus Author ID: 57192937844
gtul@mail.ru

УДК 177

ББК А04; А1

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-68-85

**Прагматическая семака в интернете:
ценностно-нормативная регуляция
и ответственность**

Аннотация. Современные информационно-коммуникативные технологии в их цифровом изводе с акцентом на визуализацию породили два вызова смеховой культуре. Даже в информационном массовом обществе традиционные СМИ транслировали агрегированный отобранный (цензурой, редакциями, журналистами и т.д.) контент как некие в известной степени нормативные социальные значения, которые осмыслились реципиентами. Современный же масштаб доступности медиа позволяет практически каждому пользователю демонстрировать, вводить в публичное пространство непосредственно личностные эмоционально окрашенные оценки и переживания. В результате происходит интенсивное наложение, пересечение смысловых картин мира и порождающих их ценностно-регулятивных систем. Это, в свою очередь, порождает питательную среду насмешек, буллинга, травли, угрозы репутациям, здоровью, а иногда и жизни. Следствием чего является нарастающая дивергенция социума, «оскорбление чувств», недоверие и агрессия, а смешное становится трудно распознаваемым в качестве такового — не только для контролирурующих инстанций, но и для самих пользователей.

Кроме того, изменилась рецепция, распознавание смешного. Если ранее смех требовал известной степени рефлексии, выхода в некий контекст, чтобы дистанцироваться, осознав несостоятельность отклонения от разделяемой и желаемой нормы, то теперь смех выступает как простая непосредственная реакция на опцию «смех». Это выражается, например, во все большей утрате культуры анекдота и выходе на первый план культуры трансляции мема.

Возникает нетривиальная проблема многомерности смешного, включая как распознавание ценностных регулятивов смеха, так и личностную ответственность (паррессию) за предъявление смешного и его интерпретацию.

Ключевые слова: интернет, контроль, ответственность, паррессия, прагматическая семака, смех, ценностно-регулятивные системы, цифровизация
Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда, грант № 22-18-00591 «Прагматическая семака как интерфейс и операциональная система смыслообразования».

Tulchinskii Grigorii L.

D. Sc. (in Philosophy), Professor, National Research University “Higher School of Economics” — St. Petersburg, 16 Soyuz Pechatnikov Str., St. Petersburg, 190008, Russia
ORCID ID: 0000-0002-5820-7333
ResearcherID: B-8509-2016
Scopus Author ID: 57192937844
gtul@mail.ru

**The Pragmatics of Laughter on the Internet:
Value-Normative Regulation and Responsibility**

Abstract. Modern information and communication technologies have given rise to two challenges to the culture of laughter as a result of digitalization and an emphasis on visualization. Traditional media in the mass information society broadcast content (selected by censorship, editors, journalists, etc.) as some sort of normative social meanings, which were comprehended by the recipients. The modern scale of media accessibility allows almost every user to demonstrate and introduce directly into the public space their personal emotionally coloured assessments and experiences. As a result, there is an intense overlap, an intersection of semantic worldviews and the value-regulatory systems that generate them. This, in turn, creates breeding ground for ridicule, bullying, harassment, threats to reputation, health, and sometimes life. The consequence of this is the growing divergence of society, “insulted feelings”, distrust and aggression; and the ridiculous becomes difficult to recognize as such — not only for the controlling authorities, but also for users themselves.

In addition, reception and recognition of the ridiculous have changed. If earlier laughter required a certain degree of reflection, entering a certain context in order to distance oneself, having realized the inconsistency of deviation from the shared and desired norm, now laughter acts as a simple

direct reaction to the “laughter” option. This is expressed, for example, in the ever-increasing loss of the culture of anecdote and the culture of broadcasting a meme, coming to the fore.

A non-trivial problem of the multidimensionality of the ridiculous arises, which includes both recognition of value regulators of laughter and personal responsibility (parrhesia) for the presentation of the ridiculous and its interpretation.

Keywords: Internet, control, responsibility, parrhesia, pragmatism, laughter, value-regulative systems, digitalization

The work was supported by the Russian Science Foundation, grant No. 22-18-00591 “Pragmatics as an interface and operational system of meaning formation”.

Received 25.07.2022

Accepted 03.09.2022

**Индивидуальные
художественные миры****Воротынец Петр Ильич**

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры
Истории театра и кино Института филологии
и истории РГГУ, Российский государственный
гуманитарный университет, 125993, Россия,
Москва, Миусская площадь, 6
ORCID ID: 0000-0002-0735-3170
ResearcherID: НКО-5856-2023
pvorotyntsev@mail.ru

УДК 791.228

ББК 85.377

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-86-103

**Экспансия камерности. Мультфильм Зденека
Милера «Кротик в городе» как сатира на
общество Чехословакии времен нормализации**

Аннотация. Сорок лет назад, в 1982 году вышел чехословацкий мультфильм «Кротик в городе». Возможно, самый известный эпизод о Кротике — любимом персонаже чешской культуры — это история о том, как Кротик с друзьями (Ежиком и Зайцем) попадают в мегаполис. В России известен не только мультфильм, но и книга. Сказка неоднократно переиздавалась на русском языке. Мультфильм Милера апеллирует как к сиюминутным реалиям эпохи, так и к широкому контексту чешской смеховой культуры. Частный, местами нелестный, язвительный герой (Швейк, Яра Цимрман, персонажи фильмов Менцеля) — в схватке с огромной и неприветли-

вой реальностью, а порой и настоящей бедой (война в романе Гашека). Сверхзадача этого героя не одолеть обстоятельства, не перевернуть мир, а сохранить себя. История о Кротике органично вписывается в этот культурный код.

Серия «Кротик в городе» была создана уже на заре чехословацкого социализма. За внешним, трогательным и увлекательным сюжетным слоем городской одиссеи героев можно разглядеть достаточно ядовитую сатиру на общественный строй того времени. Автор статьи прослеживает, как создатели мультфильма разоблачают глупую и бессмысленную бюрократию, ограниченность чиновников, жестокость и безвоздушность эпохи. Но главное — как они учат сохранять внутреннюю свободу в несвободной стране.

Ключевые слова: Чехия, мультипликация, ирония, сатира, чешское искусство, Зденек Милер, чешский Кротик

Vorotyntsev Petr I.

PhD (in Art History), Associate Professor, Department of Theater and Cinema History, Institute of Philology and History, RSUH, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Square, Moscow, 125993, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0735-3170
ResearcherID: НКО-5856-2023
pvorotyntsev@mail.ru

**Chamber Art Expansion. Zdeněk Miler's The Little
Mole in the City as a Satire on Czechoslovakian Society
of Normalization Times**

Abstract. Forty years ago, in 1982, the Czechoslovak cartoon *The Little Mole in the City* was released. The story of Little Mole and his friends (Hedgehog and Hare) who find themselves in a metropolis may be considered the most famous episode about Little Mole, a beloved character of Czech culture. This story is also well known in Russia, not only as a cartoon but also as a book. The tale has been reprinted in several editions in the Russian language.

Z. Miler's cartoon appeals both to the immediate realities of the times and to the broader context of Czech culture of popular laughter. A character, vulnerable and sometimes light-minded (e.g. Švejk, Jára Cimrman, characters in Menzel's films) confronts a vast and unfriendly reality and sometimes faces real trouble (e.g. war in J. Hašek's novel). The character's grand purpose is not to overcome circumstances or turn the world upside down, but to preserve himself. The story of Little Mole blends smoothly into this cultural code.

The episode *The Little Mole in the City* was created in the waning days of Czechoslovak socialism. Behind the outer, touching and fascinating plot of the characters' urban odyssey, one can discern a rather poignant satire on the social order of those times. The author of the article tries to understand how the creators of the cartoon expose the foolish and senseless bureaucracy, narrow-minded officials, cruelty and the suffocating nature of the times, but most importantly, how they teach to maintain inner freedom in an unfree country.

Keywords: the Czech Republic, animation, irony, satire, Czech art, Zdeněk Miler, Czech Mole

Received 10.10.2022

Accepted 13.01.2023

Искусство советского времени

Журкова Дарья Александровна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-0752-9786
ResearcherID: ABG-3983-2020
jdacha@mail.ru

УДК 7; 701; 008

БК 71; 87.8; 85

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-104-133

Роль песни в фильмах Леонида Гайдая

Аннотация. Статья посвящена режиссерской работе Леонида Гайдая с саундтреком. Акцент делается на разборе как оригинальных, так и заимствованных (цитируемых) песен во всей фильмографии режиссера. В первой части статьи анализируются принципы работы Гайдая с различными музыкальными жанрами. Очерчивается палитра задействованных режиссером музыкальных жанров и стилей. Прослеживается, как изменяется их смысл (репутация), преломляясь через призму комедийного жанра. Оговариваются различные способы интерпретации режиссером жанров старинного, сентиментального, цыганского романа, народных и блатных песен. Во второй части статьи выявляется роль песни в драматургии гайдаевских кинокомедий. Автор демонстрирует, что с помощью песен Гайдай выстраивает взаимосвязанный музыкальный универсум как внутри одного фильма, так и между разными фильмами. Анализируется противопоставление визуально-сюжетного ряда фильма и музыки, с помо-

щью которой озвучивается эпизод. Подробно рассматривается осуществленный Гайдаем слом стереотипов в отношении того, какие герои песни каких жанров могут исполнять в рамках комедийного фильма.

Ключевые слова: советская кинокомедия, киномузыка, песня в кино, Леонид Гайдай, «мещанская» музыка, «Я встретил вас», «Шумел камыш», «Если б я был султан», «Песенка о медведях»

Zhurkova Daria A.

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0752-9786
ResearcherID: ABG-3983-2020
jdacha@mail.ru

The Role of Song in Leonid Gaidai's Films

Abstract. The article is devoted to Leonid Gaidai's work with soundtrack. The emphasis is made on the analysis of both original and borrowed songs in the entire filmography of the director. In the first part of the article, the author analyses the principles of Gaidai's work with various musical genres and outlines the range of musical genres and styles used by the director. The article investigates how their meaning (reputation) changes, refracted through the prism of the comedy genre, and discusses various ways in which the director interprets the genres of an old-time sentimental gypsy romance, folk and criminal underworld songs. The second part of the article reveals the role of songs in the dramaturgy of Gaidai's comedies. The author demonstrates that with the help of songs, Gaidai creates an interconnected musical universe both within one film and between films. The study presents the analysis of the contrast between the visual-narrative side of an episode and its soundtrack and provides a detailed examination of how Gaidai challenged stereotypes as to what characters can perform what genre songs in a comedy film.

Keywords: Soviet comedy, film music, songs in films, Leonid Gaidai, "bourgeois" music, "We've Met Again", "The Reed Was Rustling", "A Mighty Sultan's Song", "The Polar Bear Song"

Received 30.10.2022

Accepted 13.01.2023

Эвальдье Виолетта Дмитриевна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5; старший

преподаватель кафедры истории русского искусства факультета истории искусств, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
ResearcherID: AAS-2640-2020
amaris_evally@mail.ru

УДК 791.3

БК 85.374

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-134-155

Воображаемая столица и реальная провинция в комедии Л. Гайдая «Инкогнито из Петербурга»

Аннотация. В статье анализируется фильм Леонида Гайдая «Инкогнито из Петербурга» (1977), снятый по пьесе Н.В. Гоголя «Ревизор». Автор обращает внимание на сохранение театральной эстетики, раскрывающейся в пространственных акцентах и взаимодействии с ними героев фильма. Заложённое в пьесе комедийное ядро – недоразумение – усиливается эксцентрическими акцентами, характерными для эстетики немого кинематографа.

Ключевой драматургической структурой фильма выступают различные типы городских пространств – воображаемый образ столицы и «реального» провинциального города, а также диалог их художественных воплощений в фильме. Активация комедийных эффектов происходит на стыке предельно серьезных элементов и их по-детски наивной интерпретации и реализации, декорирования и попыток подражания окружающего пространства «взрослым» (столичным) образам. «Неофициальная» сторона художественного мира обнажается своим перманентным пребыванием на периферии кадра и упрямым, но не артикулированным стремлением возвращаться к привычным формам. Прослеживается идея, что вне зависимости от иерархического уклада, формы государственности, экзистенция русского человека остается незыблемой. Лишь внешние атрибуты меняются в соответствии с идеологическими доминантами, но на фундаментальном уровне устоявший уклад не претерпевает значительных изменений.

«Инкогнито из Петербурга» можно охарактеризовать как интеллектуальный апогей взаимодействия различных эстетик и комедийных доминант. Виртуозно чередуя нагнетание и обострение со сдерживанием и сглаживанием, Гайдай сохраняет постоянное напряжение и динамику в драматургии фильма. Эксцентрические элементы, тонко вплетенные в художественную ткань, позволяют режиссеру добиться острона-

ния гоголевских мотивов в призме собственной эпохи и ее проблем.

Ключевые слова: комедия, Гайдай, Инкогнито из Петербурга, Ревизор, кинофикация пьесы, город, Санкт-Петербург, провинция, пространство, инверсия

Evallyo Violetta D.

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia; Senior Lecturer, Department of the History of Russian Art, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Square, Moscow, 125993, Russia
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
ResearcherID: AAS-2640-2020
amaris_evally@mail.ru

Received 10.10.2022

Accepted 13.01.2023

An Imaginary Capital City and a Real Province in

L. Gaidai's comedy Incognito from St. Petersburg

Abstract. The article analyzes the film by Leonid Gaidai *Incognito from St. Petersburg* (1977) based on the N.V. Gogol's play *The Government Inspector*. The author draws attention to the preservation of theatrical aesthetics, which is revealed in the spatial accents and the interaction of the characters. The comedic core of the play, the misunderstanding, is enhanced by the eccentric accents characteristic of the aesthetics of silent cinema.

The key dramatic structure of the film is the various types of urban spaces – an imaginary idea of capital city and a real provincial town, as well as the dialogue of their artistic incarnations in the film. The activation of comedy effects takes place at the intersection of extremely serious elements and their childishly naive interpretation and implementation, decoration and attempts to imitate the surrounding space with "adult" (capital) images. The "unofficial" side of the artistic world is exposed by its permanent presence on the periphery of the frame and the stubborn, but not articulated desire to return to familiar forms. The film traces the idea that regardless of the hierarchical way of life, the form of statehood, the existence of a Russian person remains unshakable, only external attributes change in accordance with ideological dominants, but at a fundamental level, the established way of life does not undergo significant changes.

Incognito from St. Petersburg can be described as the intellectual apogee of the interaction of various aesthetics and comedic dominants. Masterfully alternating escalation and aggravation with containment and smoothing Gaidai keeps tension and dynamic of the dramaturgy. Eccentric elements, subtly woven into the artistic fabric, allowed the director to

inscribe and remove Gogol's motifs in the prism of his own era and its problems.

Received 24.12.2022

Accepted 13.01.2023

Salnikova Ekaterina V.

D. Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ResearcherID: AAS-2122-2020
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru

УДК 791.3

БК 85.373(2); 85.374.3

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-156-179

The Colours Composition in

The Diamond Arm by Leonid Gaidai

Abstract. The main motives of the colour composition of the film *The Diamond Arm* are discussed in the article. The variations of the blue and the semantics of the cold range of colours associated with the world of the main character, Senya Gorbunkov, his unconscious and his fears are analyzed. The development of the motif of pale, light colour shades that appear at moments of dramatic uncertainty, extreme tension and preparation for the upcoming climax is traced. Silver and metallic tones are assigned to the secret world of smugglers. The author notes that throughout the film a certain dialogue of cold colours and warm ochre-scarlet colour shades unfolds. At first separate "warm" details inside blue landscapes and "pale" interiors appear, then their spatial presence and energy are enhanced. Ochre and red shades accompany the phenomenon of "dark forces", whether it is a Soviet house manager Varvara Sergeevna or smugglers. The main red scene of the film is the scene of failed seduction of an honest hero. Thus, the main colour of the revolution is recoded into the colour of eroticism, deception, violence, unfortune. The white colour in the film plays the part of a trickster, revealing ambivalent properties and constantly showing that the whole reality and the person in it are not like what they seem. The colour concept forms a kind of visual melody of the film, adding much more semantic overtones.

Keywords: cinema, Soviet culture, game, comedy, psychology of art, blue, scarlet, red room, silver, metallic, white, trickster, nightmare, new coding

Сальникова Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем

массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru

Цветовая гамма в «Бриллиантовой руке»

Леонида Гайдая

Аннотация. В статье рассматриваются основные мотивы цветовой композиции фильма «Бриллиантовая рука». Анализируются вариации синего цвета и семантика холодной гаммы, связанной с миром главного героя, Сени Горбункова, его бессознательным и его страхами. Прослеживается развитие мотива бледных, светлых цветовых оттенков, появляющихся в моменты драматической неопределенности, крайнего напряжения и приготовления к предстоящим кульминациям действия. Серебристые и металлические оттенки закреплены за тайным миром контрабандистов. Автор отмечает, что на протяжении всего фильма разворачивается некий диалог холодной гаммы и теплых охристо-алых цветовых оттенков. Сначала они появляются как отдельные детали внутри голубых ландшафтов и бледных интерьеров, потом их пространственное присутствие и энергетика усиливаются. Охристые и красные оттенки сопровождают явление «темных сил», будь то управдом или контрабандисты. Главная красная сцена фильма — это сцена неудавшегося соблазнения Анной Сергеевной честного героя. Тем самым «главный цвет революции» перекодирован в цвет эротики, обмана, насилия, неудачи. Белый цвет в фильме выполняет роль трикстера, обнаруживая амбивалентные свойства и постоянно показывая, что вся реальность и человек в ней не похожи на то, чем кажутся. Цветовая гамма образует своего рода визуальную мелодию фильма, придавая ей дополнительные смысловые обертоны.

Ключевые слова: кино, советская культура, игра, комизм, психология искусства, синий, алый, красная комната, серебристый, металлический, белый, трикстер, кошмар, новое кодирование

Received 21.12.2022

Accepted 13.01.2023

Изобразительное искусство и архитектура

Югай Инга Игоревна

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры режиссуры мультимедиа, Санкт-

Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 192238, Россия, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15
ORCID ID: 0000-0002-0966-8176
ResearcherID: GLR-9034-2022
regmm_kafedra@mail.ru

УДК 79

БК 85

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-180-199

Пьерик Сорен. Комедия в видеоарте

Аннотация. В статье выявляется жанрово стилистическая специфика работ французского видеохудожника Пьерика Сорена, выполненных в период с 1980-х по 2020-е годы. Рассмотрению подлежат характерные для творчества автора методы и приемы, особое внимание уделяется применению П. Сореном приемов создания комического. Новизна работы заключается в рассмотрении творчества П. Сорена как целостной художественной системы в ее развитии. Актуальность работы обусловлена необходимостью расширения представлений о принципах формообразования, особенностях драматургии в жанрах актуального искусства.

В статье показано, что П. Сорен самобытно и зрелищно развивал приемы и методы видеоарта. Среди применяемых художником творческих методов особое внимание в статье уделяется привлечению выразительных средств других искусств (кинематографа, цирка, мюзик-холла, эстрадного театра) и сочетанию современных технико-технологических решений со стилистикой кинокомедий, буффонады, клоунады, шутовского общения, что проявляется в сюжетах, выразительных средствах, специфике персонажей. Предложенная автором классификация работ П. Сорена включает видеоарт, оптические театры (миниатюрные инсталляции), сценические перформансы и сценографические работы.

Автор приходит к следующим выводам: сюжетное построение произведений П. Сорена в зависимости от жанра включает миниатюрные зарисовки — скетчи; пародийные фильмы, повторяющие сценарные конструкции оригинала; серии зарисовок, объединенные репризами в целостное выступление; в сценографических работах Сорен выстраивает комический дискурс, игру со зрителем, основанную на технических аттракционах. Характерными для творчества П. Сорена приемами комического являются: комический абсурд, нелогичное или невозможное сочетание элементов, прием несоответствия, прием неожиданного,

повтор, использование табуированных тем.

Ключевые слова: Пьерик Сорен, видеоарт, медиаарт, искусство, перформанс, комедия

Yugay Inga I.

D. Sc. (in Art History), Associate Professor, Professor of the Department of Multimedia Production, St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, 15 Fuchika Str., St. Petersburg, 192238, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0966-8176
ResearcherID: GLR-9034-2022
regmm_kafedra@mail.ru

Pierrick Sorin. Comedy in Video Art

Abstract. The article reveals the genre-stylistic specificity of artworks of the French video artist Pierrick Sorin, created between the 1980s and the 2020s. It studies the methods and techniques characteristic of P. Sorin's work, particular attention being paid to his use of comic techniques. The novelty of the research lies in the consideration of P. Sorin's creative work as an integral artistic system in its development. The relevance of the present study is determined by the need to expand ideas about the principles of shaping and the features of drama in the genres of contemporary art.

The article shows that P. Sorin developed the techniques and methods of video art in an original and spectacular way. Out of the creative methods used by the artist, the author of the article focuses on the following ones: the attraction of expressive means of other arts (cinema, circus, music hall, variety theatre, etc.) and the combination of modern technical and technological solutions with the style of comedy films, buffoonery, and clowning, which is manifested in the plots, expressive means, the specifics of the characters. The classification of P. Sorin's works proposed by the author includes video art, optical theatres (miniature installations), stage performances and scenographic works.

The author comes to the following conclusions: the plot structure of P. Sorin's works, depending on the genre, includes miniature scenes-sketches, parody films that repeat scenario designs of the originals, and series of sketches combined in a holistic performance by means of recapitulation. In his scenographic works, P. Sorin creates a comic discourse, a play with the viewer based on technical attractions. The comic techniques characteristic of P. Sorin's work are: comic absurdity, illogical or impossible combination of elements, the method of inconsistency, the method of unexpected, repetition, and the use of taboo topics.

Keywords: Pierrick Sorin, video art, media art, art, performance, comedy

Received 20.06.2022

Accepted 13.10.2022

Ефимова Ксения Сергеевна

Магистрант, кафедра искусствоведения, факультет мировой культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 191186, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2
ORCID ID: 0000-0002-5551-0484
ResearcherID: GNH-5904-2022
ksenia.s.efim@gmail.com

УДК 76.042(4)«18»

ББК 85.153(3)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-200-219

Апокалиптические настроения

в анималистической карикатуре Ж. Гранвиля

Аннотация. Ироничные изображения озверевших людей и очеловеченных животных Ж. Гранвиля пользовались популярностью у французской публики, чьи современники и нравы становились объектом обличения. Традиция сравнения человека и зверя уходит глубоко в прошлое, однако в XVIII–XIX веках она обретает особое звучание в связи с появлением новых научных теорий. Эти теории ставили под сомнение главенство человека и причисляли его к классу животных, тем самым значительно усложняя философский дискурс о животном существе, в который были включены и французские художники. В карикатуре Гранвиля сопоставление цивилизации и природной дикости перешло на иной уровень, служа не только для обыгрывания обыденности сограждан, актуальных научных высказываний и физиогномических исследований, но и проводником апокалиптических настроений. Создавая в зооморфных рисунках потусторонний, отзеркаленный человеческому мир, мастер за юмором прятал рассуждения о его крахе. Фатальность ощущается в образах зверей, заменивших людей, занявших их место и управляющих их государством; в несправимости характеров (впадающий в ярость вепрь, самовлюбленные собаки) и моделей поведения (хищник – жертва); наконец, в физическом разрушении мира. Подобное наиболее полно выражает цикл «Другой мир», основная цель которого была в потребности создать вместо устаревшего земного шара новую вселенную. Несмотря на очевидную трагичность такого видения,

Гранвиль преподносил ощущение обреченности и не-совершенства в виде забавных в своей деловитости антропоморфных животных.

Ключевые слова: Жан Гранвиль, французская графика, XIX век, анималистический жанр, апокалипсис, карикатура

Efimova Kseniya S.

Master's Student, Department of Art Studies, Faculty of World Culture, St. Petersburg State Institute of Culture, 2 Dvortsovaya Emb., St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID ID: 0000-0002-5551-0484
ResearcherID: GNH-5904-2022
ksenia.s.efim@gmail.com

Apocalyptic Moods in J. Grandville's Animalistic Caricature

Abstract. J. Grandville's ironic depictions of humanized animals were popular with French audiences, whose contemporaries and morals became the object of denunciation. The perennial tradition of comparing man and beast was accentuated in the 18th and 19th centuries as new scientific theories appeared. These theories called into question the primacy of man and relegated him to the animal class, thereby greatly complicating the philosophical discourse on the animal being, in which French artists were also involved. In Grandville's caricature, the juxtaposition of civilization and natural savagery moved to another level, serving not only to play on the commonplaceness of fellow citizens, topical scientific statements and physiognomic studies, but also to channel apocalyptic moods. By creating an otherworldly, mirror image of the human world in his zoomorphic drawings, the master concealed behind humour the speculation about its collapse. Fatalism is perceived in the images of beasts that have replaced humans, have taken their place and have governed their state; in the incorrigibility of characters and patterns of behaviour (predator – prey); and in the physical destruction of the world. This is most fully expressed in the “Un Autre Monde” cycle, whose goal was the need to create a new universe to replace the obsolete globe. Despite the obvious tragedy of such a vision, Grandville presented a sense of doom and imperfection in the form of amusing anthropomorphic animals.

Keywords: Jean Grandville, French graphics, the 19th century, animalistic genre, apocalypse, caricature
Received 22.07.2022

Accepted 21.11.2022

Музыкальная культура

Платонова Олеся Александровна

Кандидат искусствоведения, лектор-музыковед Нижегородской государственной академической филармонии им. М.Л. Ростроповича, 603082, Россия, Нижний Новгород, Кремль, корп. 2; старший преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, 603005, Россия, Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40
ORCID ID: 0000-0002-0826-7709
ResearcherID: AAZ-7840-2021
olesia.a.platonova@yandex.ru

УДК 78.05

ББК 85.3177

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-220-241

Какъв язык французской музыкальной комедии?

Стилиеве експерименти тандема Легран – Деми

Аннотация. Статья посвящена анализу стилиевого диалога в музыке Мишеля Леграна к трем кинофильмам Жака Деми – «Шербургские зонтики» (1964), «Девушки из Рошфора» (1967), «Ослиная шкура» (1971), созданным в жанре *comédie musicale* (с фр. – «музыкальная комедия», «мюзикл»). В первой части статьи рассматриваются французские источники американского мюзикла (от комедии-балета «Мещанин во дворянстве» Мольера – Люлли, до оперетт Жака Оффенбаха), позволяющие осмыслить глубинную связь жанра с европейским искусством прошлого, понять естественность обращения Деми и Леграна к идее мюзикла. Вторая часть представляет собой знакомство с творческим методом режиссера Жака Деми, для которого свойственна амбивалентность, постоянное балансирование между авторским и массовым кино, между реалистическим подходом и театральностью. Третья часть посвящена изучению истоков стилиевых экспериментов Мишеля Леграна (с одной стороны – серьезное академическое образование, обучение у Нади Буланже, с другой – работа с джазовыми музыкантами мирового уровня); а также анализу джазового (импровизационность, характер аранжировок и гармоний на примере «Шербургских зонтиков»), романтического (воплощение особенностей жанра фортепианного концерта в «Девушках из Рошфора») и барочного (использование принципов оркестровки, полифонических форм, риторических фигур в «Ослиной шкуре») пластов. Автор приходит к выводу, что Легран и Деми, наряду с Бернштайном и Сондхай-

мом, Узбергом и Райсом, знаменовали своим творчеством выход жанра мюзикла из кризиса 1940–1950-х годов, связанного с дефицитом содержательных либретто, ухудшением качества вокально-симфонического материала, чрезмерным уходом в развлекательность и зрелищность в ущерб музыкальной драматургии. Несмотря на неизменность фундамента мюзикла, режиссер и композитор расширили понимание жанра и придали ему элегантный французский акцент.

Ключевые слова: киномузыка Франции, мюзикл, *comédie musicale*, «Новая волна», Жак Деми, Мишель Легран, стилиевой диалог, джаз, музыка романтизма, музыка барокко

Platonova Olesia A.

PhD (in Art History), Lecturer-Musicologist of the Rostropovich Nizhny Novgorod State Academic Philharmonic, bld. 2 Kremlin, Nizhny Novgorod, 603082, Russia; Senior Lecturer of Music Pedagogy and Interpretation Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, 40 Piskunova St., Nizhny Novgorod, 603005, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0826-7709
ResearcherID: AAZ-7840-2021
olesia.a.platonova@yandex.ru

What Language Does the French “Musical Comedy” Speak? On Some Stylistic Experiments of the Legrand – Demy Tandem

Abstract. The article is devoted to analysing the stylistic dialogue in the music of Michel Legrand to three films by Jacques Demy: *The Umbrellas of Cherbourg* (1964), *The Young Girls of Rochefort* (1967), and *Donkeyskin* (1971) created in the genre of “*comédie musicale*” (musical comedy, musical). In the first part of the article the author examines the French sources of the American musical (from the comedy-ballet *Le Bourgeois Gentilhomme* by Moliere and Lully to the operettas by Jacques Offenbach), which allow us to comprehend the deep connection of the genre with the European art of the past and to understand the naturalness of the appeal to the idea of the musical by Demy and Legrand. The second part is an introduction to Jacques Demy's creative method which is characterized by ambivalence, constant balancing between the auteur and mass cinema, between a realistic approach and theatricality. The third part is devoted to studying the origins of Michel Legrand's stylistic experiments (on the one hand – serious academic education, training with Nadia Boulanger; on the other – work with world-class jazz musicians), as well as to analysing three

layers: jazz (improvisation, the nature of arrangements and harmonies on the example of *The Umbrellas of Cherbourg*), romantic (the application of the features of the genre of piano concerto in *The Young Girls of Rochefort*) and baroque (the use of the principles of orchestration, polyphonic forms, rhetorical figures in the *Donkeyskin*). The author concludes that Legrand and Demy, along with Bernstein and Sondheim, Webber and Rice, marked with their creativity the overcoming of the musical genre crisis of 1940–1950s associated with a shortage of meaningful librettos, lower quality of vocal-symphonic material, and a shift to entertainment and visual appeal to the detriment of musical dramaturgy. Despite the immutability of the basis of a musical, the director and composer expanded understanding of the genre and gave it an elegant French accent.

Keywords: French film music, musical, comédie musicale, “New Wave”, Jacques Demy, Michel Legrand, stylistic dialogue, jazz, music of Romanticism, Baroque music
Received 02.08.2022
Accepted 21.11.2022

Савицкая Елена Александровна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-6688-3286
ResearcherID: AAS-8169-2021
Scopus Author ID: 57215201580
helen@inrock.ru

УДК 78.03

ББК 85.318

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-242-269

Парадоксы иронического в творчестве шведской рок-группы Samla Mammas Manna

Аннотация. Статья посвящена проявлениям иронии и юмора в рок-музыке на примере шведской прогрессив/авант-роковой группы Samla Mammas Manna (1969–2008). Эти проявления зачастую носят парадоксальный (удивляющий, сбивающий слушателя с толку) характер. Так, парадоксальны сочетания художественных и стилизованных элементов, из которых музыканты создают пестрое и яркое звуковое полотно. Samla Mammas Manna смело и с юмором объединяли «закрученные» симфо-роковые структуры с нарочито простыми мелодико-ритмическими фрагментами, «заходы» в рок-авангард — с народно-бытовыми жанрами и фри-джазовыми импро-

визациями. В отношении к фольклору тоже чувствуется определенная ироничность: это отнюдь не пиетет перед древним искусством, а его весьма насмешливое переосмысление. Парадоксальность ощущается в используемых исполнительских приемах, порой весьма далеких от классического звукоизвлечения (что всегда сочетается с высочайшим уровнем исполнительского мастерства), в самом внешнем облике музыкантов и их театрализованных перформансах, вовлекающих публику в живое действие. В статье подробно анализируются художественные приемы, стиливая эволюция, музыкальная и сценическая драматургия, способы коммуникации с публикой, свойственные Samla Mammas Manna. Рассмотрены также вопросы влияния карнавальная и цирковой эстетики на рок-музыку.

Ключевые слова: Samla Mammas Manna, прогрессив, авант-рок, ирония и юмор в рок-музыке, «Рок в оппозиции», шведский рок

Savitskaya Elena A.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0002-6688-3286
ResearcherID: ASS-8169-2021
Scopus Author ID: 57215201580
helen@inrock.ru

Paradoxes of the Ironic in the Works of the Swedish Rock Band Samla Mammas Manna

Abstract. The article is dedicated to manifestations of irony and humour in rock music as illustrated by the example of the Swedish progressive/avant-rock band Samla Mammas Manna (1969–2008). These manifestations often have a paradoxical (surprising, confusing) effect. What is paradoxical, for instance, is the combinations of artistic and stylistic elements which create a bright sound canvas. Samla Mammas Manna boldly and humorously combined twisted symphonic and rock structures with simple melodic and rhythmic fragments, avant-garde rock with folk elements and free-jazz improvisations. In relation to folklore, there is also a certain irony: it is not homage to ancient art, but its mocking rethinking. There is also a certain paradoxicality in the performing techniques, sometimes very unconventional (but always a brilliant display of technical mastery), and in stage appearance and live acts, inviting the audience to be a part of performance. The article provides a detailed analysis of Samla Mammas Manna's artistic techniques, style evolution, musical and stage dramaturgy, and ways of

interacting with the audience. It also discusses the influence of carnival and circus aesthetics on rock music.

Keywords: Samla Mammas Manna, progressive rock, avant-rock, irony and humour in rock music, Rock in Opposition, Swedish rock
Received 18.11.2022
Accepted 13.01.2023

Кино и массмедиа

Мартынова Дарья Олеговна

Кандидат искусствоведения, Ассистент, Институт истории СПбГУ, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
ResearcherID: AAK-1891-2020
d.o.martynova@gmail.com

УДК 791.4

ББК 85.374

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-270-293

Репрезентация безумия в кинокомедиях и сериалах

Аннотация. В настоящей статье автор анализирует юмористические стратегии и концепции воспроизведения психических заболеваний в современных комедиях и сериалах. Стоит отметить, что подобное исследование актуально в отечественном дискурсе, так как в западной научной литературе в последнее десятилетие инициированы отдельные междисциплинарные дискуссии о визуализациях психической патологии в кинокомедиях. Так, подробному анализу подвергли комедию 2000 года «Я, снова я и Ирен» и рекламные плакаты к этому фильму через призму концепции о культурной контекстуализации темы комического безумия.

Описав стратегии воспроизведения психических заболеваний в современных комедиях и юмористических сериалах, можно прийти к выводу, что в современных комедиях наметилась тенденция на комическую интерпретацию психических заболеваний. Юмористические элементы могут появляться даже в самых мрачных мелодрамах, триллерах или фильмах ужасов (например, в «Сиянии» или в «Играх разума»). Эту комическую составляющую можно объяснить: юмористическая интерпретация тяжелых недугов облегчает восприятие амбивалентной темы для самых разных зрителей. В то же время подобная интерпретация стигматизирует болезнь, побуждая смеяться над героем, а не с ним. В связи с этим в последнее десятилетие комедийные

сериалы и фильмы на тему ментальных патологий пытаются выработать стратегии, борющиеся со стигматизацией и тривиализацией психопатологий. В результате попытка преодолеть стигму в контексте визуализации ментальной патологии натолкнула на еще одну, более глобальную проблему: о конструировании культурных образов, превратившихся в клише.

Ключевые слова: медиадискурс, визуализация психопатологий в искусстве, психопатологии в кино, медицина и искусство, комическое, комедийные сериалы, комедии

Martynova Daria O.

PhD (in Art History), Assistant, Institute of History of Saint Petersburg State University, 5, Mendeleevskaya line, Saint Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
ResearcherID: AAK-1891-2020
d.o.martynova@gmail.com

Representation of Madness in Comedy Films and Television Series

Abstract. This article is devoted to analysing humorous strategies and concepts of mental illness representation in contemporary comedy films and television series. It is worth noting that such a study is relevant in Russian discourse, since in the Western scientific literature of the last decade there have been separate interdisciplinary discussions about visualizations of mental pathologies in comedy films. For instance, the comedy film *Me, Myself and Irene* (2000) and the posters advertising it were subjected to a detailed analysis through the prism of the concept of cultural contextualization of comic madness.

Having described the strategies of mental illnesses representation in contemporary comedy films and television series, the author concludes that there is a tendency for a comic interpretation of mental illnesses. Humorous elements appear even in melodramas, thrillers or horror films (for example, in *The Shining* or in *A Beautiful Mind*). This, however, can be explained: humorous interpretation of severe ailments makes it easier for viewers to perceive this ambiguous theme. Meanwhile, such an interpretation stigmatizes a disease, making others laugh at the character but not with them. In this regard, in the last decade, comedy films and television series on the topic of mental pathologies have been trying to develop strategies to combat stigmatization and trivialization of psychopathologies. As a result, the attempt to overcome the stigma in the context of visualization of mental pathologies has led to another,

more global problem – the construction of cultural images that have turned into clichés.

Keywords: media discourse, visualization of psychopathologies in art, psychopathology in cinema, medicine and art, humorous, comedy television series, comedies

Received 04.10.2022

Accepted 22.12.2022

Гуров Олег Николаевич

MBA, преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин ФРТ ИОМ РАНХиГС, 119571, Россия, Москва, пр-т Вернадского, 82, стр. 4, корп. 3
ORCID ID: 0000-0002-8425-1338
ResearcherID: AAS-9705-2021
gurov-on@ranepa.ru

УДК 008; 708

ББК 79.1; 85с; 85.103; 85.373

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-294-315

Сериал «Рик и Морти»: юмор или философия?

Аннотация. В статье исследуется философия и юмор в популярном комедийном научно-фантастическом анимационном сериале «Рик и Морти», существующем с 2013 года. «Рик и Морти» предлагает интересный материал, с помощью которого возможно исследовать важные философские и культурологические вопросы и вызовы. Предметом исследования является экспликация проблемы реальности существования и противопоставления детерминизма и свободы в условиях современного общества, специфика которого во многом обусловлена технологическими достижениями. Цель работы – показать, как создатели сериала интерпретируют эти проблемы и какое место они оставляют человеку в мире и во Вселенной. Сериал успел стать объектом академических исследований, и в статье показывается, как ученые используют материал сериала для изучения социальных теорий, онтологических и этических вопросов, границ человеческого и др. Также автор рассматривает сериал как объект комплексного гуманитарного исследования. Актуальность определяется тем, что растущее взаимодействие человека и технологий заставляет обратиться к философии и культуре, чтобы сохранить человеческое и не допустить формирования нечеловекоподобного мира. Автор приходит к выводу, что основной посыл «Рика и Морти» заключается в отказе от антропоцентричности и от человеческой исключительности. Однако кажущаяся пессимистичной позиция, которую проповедают создатели сериала, обоснована растущей

сложностью мира. Сериал дает материал, мотивирующий продуктивную рефлексию по поводу текущего состояния нашего мира и будущего.

Ключевые слова: анимация, сериал, Рик и Морти, постмодернизм, метамодернизм, мультивселенные, метавселенные, Кроненберг

Gurov Oleg N.

MBA, Lecturer in the Department of Humanitarian Disciplines, FMT IOM RANEPa, 82, bldg. 4, block 3, Vernadsky Ave., Moscow, 119571, Russia
ORCID ID: 0000-0002-8425-1338
ResearcherID: AAS-9705-2021
gurov-on@ranepa.ru

The *Rick and Morty* Series: Humor or Philosophy?

Abstract. The article explores the philosophy and humour in the popular animated science-fiction sitcom *Rick and Morty*, which premiered in 2013. The series offers productive material through which important philosophical and cultural questions and challenges can be explored. The subject of the study is the explication of the problem of reality and opposition of determinism and freedom in the context of modern society, which is largely characterized by technological advances. The research aims to show how the creators of the series interpret these problems and what place they leave for a human in the world and Universe. The series has already become a target of academic research, and this article shows how researchers use the material of the series to study social theories, ontological and ethical issues, the boundaries of the human, etc. The author attempts to consider the series as an object of complex humanitarian research. The relevance of the study is due to the fact that the growing interaction between humans and technology makes one turn to philosophy and culture in order to preserve the humane and prevent the formation of a non-human-sized world. The author concludes that the main message of *Rick and Morty* is the rejection of anthropocentrism and human exceptionalism. However, the seemingly pessimistic viewpoint advocated by the creators of the series is justified by the growing complexity of the world. The series motivates productive reflection on the current state of our world and its future.

Keywords: animation, series, Rick and Morty, postmodernism, metamodernism, multiverses, metaverses, Cronenberg

Received 01.08.2022

Accepted 18.11.2022