

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА

Научная статья / Article

УДК 79.01/.09

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2024-4-25>

Интертекстуальное пространство фильма С. Лобана «Шапито-шоу»

Людмила Викторовна Гурленова¹
Анастасия Борисовна Коканина²

¹ Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина,
Сыктывкар, Россия

² Национальная галерея Республики Коми, Сыктывкар, Россия

¹ GurlenovaLV@syktsu.ru, ORCID: 0000-0003-1216-7644

² cokaninaasya@yandex.ru

Аннотация. Предметом настоящего исследования является фильм режиссера С. Лобана «Шапито-шоу». Он создан на соединении элитарной и массовой культуры, включает элементы уходящей культуры андеграунда, что является показательным явлением эпохи. Фильм вызвал противоречивые суждения: его оценивали и как неэффективную форму кинематографа, и как нахождение выхода из тупика отечественного кино.

Фильм обладает развитой системой иносказательных смыслов, основанной на игре изобразительных планов. Его сложное структурное построение дает дополнительные возможности моделирования смысловых сегментов. Важным источником смыслового многообразия фильма является интертекстуальность, связывающая кинематографический текст с куль-

турным пространством современности и прошлого. Следовательно, данный аспект анализа художественного пространства фильма обладает актуальностью, тем более что он редко становится предметом научного исследования.

Цель настоящей статьи — анализ структуры и смыслового наполнения интертекстуального пространства фильма, что позволяет выявить содержательную глубину, лучше понять художественные установки его авторов и более объективно оценить место фильма в кинематографии переходной эпохи (культура рубежа XX–XXI вв.).

Методы исследования помогают решить поставленную научную задачу. Интертекстуальный метод позволяет обнаружить связи фильма с другими видами искусства, с произведениями, личностями и культурными событиями разных эпох, а семиотический метод — выявить смысл обнаруженных связей в мотивно-образной системе фильма. Структурный анализ важен для понимания строения фильма в целом и композиционной связанности интертекстуальных компонентов.

Основные результаты исследования — выявление интертекстуальной основы кинематографического повествования (классическая и андеграундная культура), функций и смыслов ее различных уровней.

Ключевые слова: «Шапито-шоу», интертекстуальность, художественное пространство, иносказательный смысл, игра

Для цитирования: Гурленова Л. В., Коканина А. Б. Интертекстуальное пространство фильма С. Лобана «Шапито-шоу» // Человек. Культура. Образование. 2024. № 4. С. 25–40. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2024-4-25>

The Intertextual Space of S. Loban's Film «Chapiteau Show»

Ludmila V. Gurlenova¹
Anastasia B. Kokanina²

¹ Pitirim Sorokin Syktyvkar State University, Syktyvkar, Russia

¹ ORCID: 0000-0003-1216-7644, GurlenovaLV@syktsu.ru

² National Gallery of the Komi Republic, Syktyvkar, Russia

² cokaninaasya@yandex.ru

Abstract. The subject of this study is the film directed by S. Loban "Chapiteau Show". It was created at the junction of elite and mass culture, includes elements of the outgoing underground culture, which makes it a significant phenomenon of the era. The film caused contradictory judgments: it was evaluated both as an ineffective form of cinema and as finding a way out of the impasse of domestic cinema.

The film has a developed system of allegorical meanings based on the play of pictorial plans. Additional possibilities for modeling semantic segments are provided by its complex structural construction. An important source of the semantic diversity of the film is also intertextuality, which connects the cinematic text with the cultural space of the present and the past. Therefore, this aspect of the analysis

of the artistic space of the film has relevance, especially since it rarely becomes the subject of scientific research.

The purpose of this article is to analyze the structure and semantic content of the intertextual space of the film, which makes it possible to identify the meaningful depth of the film, better understand the artistic attitudes of its authors and more objectively assess the place of the film in the cinematography of the transitional era (culture of the turn of the XX–XXI centuries).

Research methods help to solve the set scientific goal. The intertextual method allows us to discover the connections of the film with other types of art, with works, personalities and cultural events of different eras, and the semiotic method reveals the meaning of the discovered connections in the motif-figurative system of the film. Structural analysis is important for understanding the structure of the film as a whole and the compositional connectedness of intertextual components.

The main results of the research are the identification of the intertextual basis of cinematic storytelling (classical and underground culture), the functions and meanings of its various levels.

Keywords: *“Chapiteau Show”, intertextuality, artistic space, allegorical meaning, game*

For citation: Gurlenova L. V., Kokanina A. B. The Intertextual Space of S. Loban’s Film «Chapiteau Show». *Chelovek. Kul’tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education*, 2024; 4: 25–40. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2024-4-25>

Введение. Фильм С. Лобана «Шапито-шоу» (2011) стал ярким событием для российского кинематографа первого десятилетия XXI века: он подводил итоги обширной области искусства, связанного с андеграундом, оценивал смысл его ценностных и формальных установок, создающих образ XX века, и был воспринят как интеллектуальный феномен, хотя и не стал культовым фильмом.

Данная кинолента активно обсуждалась после её выхода, номинировалась на премии «Золотой орёл» (награда в номинации «Лучшая работа звукорежиссёра»), «Ника», «ММКФ» (награда в номинации «Специальный приз жюри»).

Основные создатели — творческий союз режиссёра С. Лобана и сценариста М. Потаповой. У С. Лобана нет кинематографического образования, М. Потапова окончила ВГИК, мастерскую Ю. Арабова. Предварительный опыт работы, который можно было применить в кинематографической сфере, авторы получили на телевидении в конце 1990-х — начале 2000-х гг., в частности во время работы над передачей «До 16 и старше». Они основали также творческое объединение «СВОИ2000», в рамках которого создавались перформан-

сы, кинематографические проекты, в том числе фильмы «Пыль» и «Шапито-шоу».

Фильмы С. Лобана показали, что даже малобюджетные ленты могут быть успешными. В подобном контексте А. Долин¹ делает любопытное сопоставление фильмов С. Лобана с зарубежным кино: «...если “Пыль” была нашей трехгрошовой “Матрицей”, то “Шапито-шоу” — русский самодельный “Аватар”» [1].

Общий хронометраж картины составляет 3 часа 36 минут, она разделена на две части, в каждой по две новеллы: «Любовь» и «Дружба», «Уважение» и «Сотрудничество». По С. Лобану и М. Потаповой, это четыре основополагающие формы человеческой коммуникации, которые в фильме подвергаются авторами тотальной деконструкции в духе экспериментаторского кино. Каждая история имеет единый паттерн развития: в начальной точке герои находятся в Москве, в зоне комфорта, далее стационарная ситуация разрушается и герои оказываются в Крыму, где человеческая психика показывается в экстремальных ситуациях, развитие действия приходит к своей кульминационной точке и заканчивается в горящем «Шапито-шоу».

По мере развития действия фильма становится понятно, что все герои в какой-то мере связаны между собой, а фильм строится как сеть знакомств и переключек судеб, своего рода гиперссылочное кино. Новелла «Сотрудничество», завершающая фильм, восстанавливает последние недостающие детали повествования: разъясняет, почему горело «Шапито», представляет «Манифест неоригинальности», в котором заложена главная идея фильма, концентрация творческих размышлений С. Лобана и М. Потаповой.

В научных исследованиях фильм анализируется преимущественно как часть обзора какого-то явления. В статье А. С. Фадеевой интерпретируются изменения в кинематографе образа В. Цоя [2]. Работа И. А. Шульмина посвящена понятию «складки», в ней на примере «Шапито-шоу» автор разбирает постструктуралистский подход Ж. Делёза [3].

Среди киноведческой критики научный интерес представляет названная выше работа А. Долина «Клятва Герострата...», в которой дается интересный с точки зрения теории кино перечень жанровых форм фильма «Шапито-шоу» (степень их корректности также может стать предметом исследования): фильм-загадка, фильм-шутка, фильм-лабиринт, фильм-манифест, фильм-феномен, фильм-парадокс, фильм-карнавал, фильм-балаган, фильм-карусель,

¹ Включен в реестр СМИ-иноагентов.

фильм-палиндром, фильм-палимпсест, фильм-тессеракт и т. д. [1]. В. Корецкий в статье «Коллективное действие» обращает внимание на связь киноязыка С. Лобана и сценарного стиля М. Потаповой с их ранней деятельностью в московской андеграундной среде, делает вывод о включении в фильм этого творческого опыта в форме автоцитатности [4]. Некоторые интересные наблюдения сделаны в зарисовке В. Халюкова 2022 года («Шапито-шоу» — самый недооцененный российский фильм...»), в ней содержится сопоставление фильма с именами и фактами западной культурной жизни¹. В рецензии О. Шервуд «Шапито-шоу»: радость и смысл» фильм С. Лобана сопоставляется с авторским кино А. Сокурова, фильмами Ю. Гусмана, отмечена карнавальность формы².

Основная часть. Фильм позиционировался на грани понятий «артхаус» (независимое, интеллектуальное кино), «мейнстрим» и «андеграундное искусство» (в аспекте формального эксперимента). Создатели выстроили сложную мозаику своей эпохи. Как отмечает Д. Жайнадаров в эссе на канале «Кинопоиск», в фильме изображен «коллективный герой нулевых, в их мире осколки советского проекта (от пионеров и игры в индейцев до двойника Цоя) сочетаются с инфантильностью и проблемами в коммуникации»³. Россия 2000-х в фильме — сложное полотно, в котором переплелось множество элементов не только из культуры советского прошлого, но и западных текстов, заполнивших культурное пространство после разрушения СССР. Эта ситуация изображена на интертекстуальном уровне фильма. В компактной форме она отражена в считалках пионеров-ковбоев: «Раз-два — Стэнли Кубрик, // три-четыре — Дэвид Линч, // Солондз, Гас ван Сент, Полански // пусть услышат этот клич!» или: «Раз-два — Элвис Пресли, // три-четыре — Виктор Цой, // Леннон, Курт Кобейн, Высоцкий, // Майкл Джексон — песню пой!» [5]. В одном из своих интервью М. Потапова оценивает считалку как отражение их ценностного выбора, который определял художественную сторону фильма: «...Есть фильмы, хуже ко-

¹ Халюков В. «Шапито-шоу» — самый недооцененный российский фильм. Там есть копия Цоя, поющий Барецкий и Петр Мамонов. URL: https://click-or-die.ru/2022/06/shapito-show/?utm_referrer=https%3A%2F%2Fyandex.ru%2F (дата обращения: 22.10.2024).

² Шервуд О. «Шапито-шоу»: радость и смысл. URL: <https://www.yuga.ru/articles/culture/6222.html> (дата обращения 22.10.2024).

³ Жайнадаров Д. Как фильмы 2000–2010-х отражали реальность и что ждёт наш кинематограф. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TfNBBlrN3Bg> (дата обращения: 10.07.2024).

торых опуститься мы не сможем... Наш контекст в фильме изложен в считалке»¹.

Ключом к художественному построению «Шапито-шоу» является ссылка на Х. Л. Борхеса. В первой новелле — «Любовь» — персонаж по имени Киберстранник спрашивает свою подругу Веру, читала ли она рассказ «Сад расходящихся тропок» Х. Л. Борхеса, и пытается его пересказать: «Это такая книга и в то же время лабиринт, где всё имеет множество вариантов. В общем, читать надо» [5]. «Шапито-шоу» можно представить одним из вариантов этой книги-лабиринта, где «канва времён, которые сближаются, ветвятся, перекрещиваются или век за веком так и не соприкасаются, заключает в себе все мыслимые возможности» [6], где жизнь человека распадается на множество вариаций будущего в зависимости от его поступков. В качестве дополняющей трактовку понятия лабиринта Х. Л. Борхес включает в текст точку зрения героя Стивена Альберта: «...в голову не приходило ничего, кроме циклического, идущего по кругу тома, тома, в котором последняя страница повторяет первую, что позволяет ему продолжаться сколько угодно» [6]. Это объяснение актуально для понимания фильма «Шапито-шоу»; авторы фильма использовали эту идею в его композиции: всё начинается в «Шапито-шоу», в нём же и заканчивается.

Обращение к Х. Л. Борхесу даёт нам подсказку для понимания еще одного уровня структуры киноленты: «Шапито-шоу» — это не только шатёр, то есть место действия, но и всё происходящее за его пределами. В данном случае следует обратить внимание на отсылки к У. Шекспиру.

Можно предположить, что картина — это интерпретация известной фразы У. Шекспира «Весь мир — театр, а люди в нём актёры», в ракурсе которой С. Лобан и М. Потапова представляют «весь мир» как шапито, в котором разыгрывается постмодернистское шоу.

Обратим внимание на актёров и их персонажей: многим персонажам даны имена актеров, в некоторых случаях с небольшими корректировками (Вера Строкова — Вера; Александр Шпагин — Шпагин и т. д.). С. Попов (играет Серёжу Попова) в интервью для альманаха «Фамильные ценности» рассказал о том, по какому принципу совмещались имена актёров и их героев: «Они [С. Лобан и М. Потапова] внимательно отсматривают наши биографии: “О, человек за-

¹ Долин А. Потапова & Лобан: Фильмами мы подаем сигналы своим: интервью. 18.01.2012 // Сноб. URL: <https://snob.ru/selected/entry/45185/> (дата обращения: 16.10.2024).

нялся чем-то новым, чем-то любопытным, чем-то интересным. Давай ему придумаем как бы сценическое развитие его нынешних занятий, его нынешнего образа”¹. Это отразилось, например, в образе П. Мамонова (Пётр Николаевич, отец Никиты), воплотившего версию самого себя в новелле «Уважение», его персонаж играет моноспектакль в театре, как рок-артист исполняет старые хиты («Серый голубь», «Шуба-дуба-блюз») и рассуждает о затворничестве. Это отразилось и в образах музыкантов рок-группы Karamazov Twins.

В фильме цитируется «Гамлет» (текст в пер. Б. Пастернака). В новелле «Уважение» Сеня (Д. Богдан) произносит монолог (акт 3, сцена 1): «Покров земного чувства снят...» [7], драматизм монолога усиливает музыка. Однако эта классическая сцена оборачивается фарсом, что вообще показательно для поэтики андеграунда. В монологе Гамлет признаёт, что он живёт в раздвоенное время и чувствует себя призванным его исправить. Подобный пафосный монолог требует зрительской аудитории, но единственный, кто слушает Сеню, — это отец, «старый титан», потерявший былую удаль, но и он уходит в «Шапито-шоу». Данная сцена показательна, её можно признать смысловым центром новеллы и одной из главных идей фильма — об относительности ценностей в современном мире и взаимозаменяемости пафоса в искусстве: трагедия может предстать шутовством, фарсом, и наоборот.

Вторым «титаном»-слушателем в фильме предстаёт двойник В. Цоя Рома-легенда, ему Сеня читает монолог Гамлета, произносимый при появлении призрака (акт 1, сцена 4): «Чем объяснить, что бездыханный труп, в вооружении, ты движешься...» [7], играет та же музыка, на саму игру никто не обращает внимание, далее следует объяснение Роме-легенде «Манифеста неоригинальности». В пьесе Гамлет сомневается в том, кого он видит перед собой: призрака отца или в его образе злые силы. Этот мотив переводится в ряд действующих лиц фильма и фокусируется в образе Ромы-легенды в виде вопроса: является ли он личностью или чьей-то копией.

Значительное место в структуре фильма принадлежит мотиву двоemiрия, который осмысливается с привлечением различных видов искусств: вербального, музыкального, театрального. Заявку на этот мотив делает конференсье «Шапито», который озвучивает эпиграф: «Не стоит смешивать два мира — реальный и вымышлен-

¹ Попов С. «Шапито-шоу»: интервью для альманаха «Фамильные ценности»: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qtrbwMfrth0&t=149s> (дата обращения: 10.07.2024).

ный. Просто реши для себя, какой ты предпочитаешь» [5]. Позже он дополняется исполнением баллады «Лесной царь» Ф. Шуберта на стихи И. В. Гёте, в которой формулируется вопрос: какой мир на самом деле является вымышленным, а какой — реальным?

Театральный мир «Шапито-шоу» с его группой персонажей расширяет важнейший элемент сценического пространства — экран телевизора, на котором прокручивается лента дополнительных сюжетов. В фильме есть герой — организатор телевизионных передач, он взаимодействует со всеми действующими лицами, выполняя роль создателя вариантов судеб многих из них.

Авторы фильма собирают в «Шапито» всех действующих лиц, определяют для каждого порядок и форму их участия в представлении. Однако все персонажи связаны между собой и телевидением: они участвуют или смотрят телевизионную передачу «Цена жизни», в которой Рома-легенда провозглашается эрзац-звездой. Как отмечает В. П. Козырьков, «телевидение базируется на доминантной психологической структуре связи человека с миром. Телевизор незримо соединяет человека со всеми, кто в данный момент смотрит на экран» [8]. Таким образом, через постоянное мелькание экрана телевизора авторы выстраивают ещё одну цепочку гиперссылочной реальности для своих героев.

Темы экрана и идентичности являются одними из самых важных в творчестве создателей фильма, они фигурируют ещё в выпусках телепередачи «До 16 и старше», в которой С. Лобан и М. Потапова входили в одну из команд проекта. В интервью с Д. Быковым¹ перед премьерой фильма авторы «Шапито-шоу» объяснили, что больше всего им было интересно работать над выпусками, где они помогали ведущему-подростку Тито стать звездой². Данный творческий опыт применен в фильме.

Смысловым и центральным звеном в выпуске является цитирование книги «The Manual», написанной участниками группы «The Timelords» Дж. Коти и Б. Драймондом. В книге описывается алгоритм достижения успеха: «...если ты играешь в группе, уйди из группы. Слава не делится на троих и на четверых, даже на двоих... Уйди с работы, будучи безработным, ты лучше поймёшь, как устроена жизнь... Зачем чужие хиты? Очень просто — популярная музыка

¹ Внесен в реестр СМИ-иноагентов.

² Дмитрий Быков / Сергей Лобан (кинорежиссёр). Фильм «Шапито-шоу». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EvUVJjQ8-c&t=2680s> (дата обращения: 10.07.2024).

не требует оригинальности. Нарезать свой хит ты можешь из кусочков чужих хитов, так сделали люди, которые написали эту книгу»¹.

Данный алгоритм успешности жизни организует развитие действия в новелле «Сотрудничество». Для персонажа «Шапито-шоу» продюсера С. Попова «рок — это ... рок-звезда и её нужно тиражировать» [9]. В новелле реализуются принципы книги «The Manual» в представлении процесса создания эрзац-звезды с опорой на образ В. Цоя. По формуле «Уйди из группы, уйди с работы» исполнитель роли Цоя Рома-легенда увольняется с работы, что знаменует и уход из группы «Кино», с которой было связано творчество В. Цоя. На протяжении всей новеллы звучат записи песен Ромы-легенды, которые представляют собой музыкальную нарезку, отсылающую к позднему творчеству группы «Кино».

Авторы далее выстраивают этот проект как неуспешный, но не в связи с ложностью установок книги «The Manual», а ставя вопрос, нужна ли современности звезда? В фильм включается опрос прохожих, знают ли они В. Цоя; среди ответов выделяется: «Песни слышала, но как выглядит, не помню» [9], на пляже никто не хочет фотографироваться с Ромой-легендой — В. Цоем. Рок-музыкант, как и составляющий ему пару П. Мамонов, — герои уходящей эпохи, которые сейчас оказываются никому не нужными.

Если согласиться, что фильм «Шапито-шоу» рисует кризис российского кинематографа, то использование в нем образов В. Цоя и П. Мамонова закономерно, так как они иллюстрируют развитие кризиса и кинематографа, и зрительской аудитории. Ранее в «Ассе» В. Цой предстаёт тем, кто провозглашает начинающиеся перемены, «Игла» Р. Нугманова закрепляет его образ как неоромантического героя, борющегося с социальным злом, а «Последний герой» А. Учителя популяризирует его культ в массовом медийном поле. С. Лобан и М. Потапова делают отсылки к фильму «Асса»: например, показывают идущего по длинному коридору Рому-легенду или же заселение в отель, где проходили съёмки фильма С. Соловьева. В «Шапито-шоу» Цой показывается лишенным своей славы; в новеллу «Любовь» вставляется эпизод с просмотром фильма «Царь» (2009 г.) П. Лунгина, где Павел Мамонов сыграл главную роль, но Вера и Киберстранник уходят: «Что-то не могу я на это смотреть» [5]. В. Цой и П. Мамонов оказываются на своём месте лишь в «Шапито», среди

¹ «До 16 и старше». Осмоловский, Юхананов, Епифанцев. 2000. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ppzhWofADqM> (дата обращения: 10.07.2024).

таких же легендарных звёзд прошлого (М. Монро, Э. Пресли, Ф. Меркьюри и т. д.).

В «перестроечном» кино тема глобального воздействия телевидения на человека встречается нередко. В новелле «Сотрудничество» представляется ситуация, отражающая идею М. Фуко о конце человеческой индивидуальности в связи с глобальным воздействием внешнего дискурса, в том числе и дискурса телевидения [10]. Рома-легенда в «Шапито-шоу» становится заложником образа В. Цоя, транслируемого на экране, С. Попов комментирует эту ситуацию как провозглашающую свободу от индивидуальности: «...если мне не интересно искать себя, но при этом есть кто-то, кто является мною больше, чем я сам? ... Этим проектом мы провозглашаем ... свободу не быть собой. Уничтожить монополию оригинальности» [9]. В данном случае возникает ещё один вопрос, связанный с проблематикой фильма: В. Цой или Рома-легенда является выдуманым образом?

Обращаясь к личности В. Цоя, к исследованиям и воспоминаниям о нём, можем проследить, как рок-музыкант намеренно конструировал свой образ для публики. По сути, он всегда играл самого себя, но одну его сторону — Цоя-неоромантика, и публика воспринимала его именно таким. В кинематографе осмыслению данной темы посвящена документальная лента А. Учителя «Последний герой», приведём оттуда слова брата В. Цоя: «Я иногда жалею, что излишняя идеализация его образа мешает людям заметить его ценность человеческую» [11]. Персонаж П. Мамонова в «Шапито-шоу» предстаёт перед нами в похожей ситуации: нам кажется, что он играет самого себя, но это только его сформированные медиаобразы. Следовательно, и Рома-легенда копирует не личность, а маску, созданную медиаиллюзию.

Проблема идентичности в фильме, таким образом, является основополагающей, при этом она затрагивается не только с позиции создания образа, его «Я», но и его восприятия. Данный аспект также озвучен в «Манифесте», когда С. Попов провозглашает его во время телевизионной передачи «Цена жизни»: «Сегодня человек только тогда и может ощутить своё бытие, когда его жизнь постоянно транслирует и тиражирует медиа, когда его жизнь постоянно находится в информационном поле. Всё, что находится вне информационного поля, — преджизнь» [11]. Этот тезис близок к идеям В. Беньямина в его фундаментальном эссе «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости». На примерах ки-

ноактёров автор разбирал, как образ начинает доминировать над личностью после его воспроизведения на экране [12]. Согласно авторам фильма, эта ситуация усугубляется в современную эпоху, так как человек постмодерна вечно сомневается в собственном существовании, он сомневается в самой реальности, поэтому он нуждается в постоянном их материальном подтверждении. Это позволяет нам по-другому посмотреть на эпиграф фильма о реальном и вымышленном мире. Вымышленный мир, который создают медиа, является для них достовернее, чем реальность.

Тема иллюзии, которую таит в себе экран, в создании и восприятии иного «Я» развивается и в предыдущих работах С. Лобана и М. Потаповой, наиболее ярко она воплотилась в фильме «Пыль» (2005). Главный герой Алёша (А. Подольский) участвует в эксперименте: в специальном аппарате он увидел идеальный образ себя, захвативший впоследствии его сознание (заметим: отсылка к образу Нарцисса открывает характерный для искусства этой эпохи уровень мифологических смыслов). На протяжении всей киноленты герой маниакально стремится вновь увидеть этот образ. Образумить героя пытается профессор (П. Мамонов): «Ну что ты хочешь от этой машины? Исполнения желаний? Да ты ведь ничто, сор, пылинка. Пылинка Вселенной» [13]. Герой не имеет желания задуматься над этими словами, что приводит его к смерти, но встречает он её с блаженной улыбкой. Таким образом, авторы фильма «Шапито-шоу» через абсурдистское изложение «Манифеста неоригинальности» поднимают основополагающие онтологические проблемы современности.

Так как для С. Лобана и М. Потаповой весь мир — это шапито, в котором разыгрывается постмодернистское шоу с участием и персонажей, и играющих их актеров, авторы расширяют пространство непосредственного действия фильма с помощью сетевых форм — блогом Киберстранника, видеоблогом продюсера и сайтом арт-группы «Толпа» (последние два на данный момент архивированы). По словам В. П. Козырькова, «движущаяся телевизионная картина создаёт своеобразный информационный дом, связывающий человека с миром духовной культуры, задаваемой взаимодействием телевидения и телезрителя» [8]. Таким образом, авторы, с одной стороны, создают фильм, подражающий функции телевидения как «информационного дома», а с другой — передают эстафету новым формам медиа, которые развились с появлением массового доступа в Интернет. В строении фильма можно увидеть общее с формальными поисками

экспериментальной поэзии конца XX века, в частности в использовании техник полистилистики и коллажа как инструментов смешения в тексте разных стилей и культурных кодов [14].

В фильме зритель совместно с героями проходит их путь через погружение в гипноз «Шапито-шоу». В первых кадрах зритель видит шатёр на утёсе, на него указывает знак с оптической иллюзией (крутящаяся спираль), затем появляется чёрный экран со множеством спиралей, которые артисты цирка используют для погружения человека в гипноз. По ходу фильма героини натываются на подобные спирали, используемые как реклама «Шапито». Авторы погружают героев фильма в гипноз, чтобы показать абсурдность бытия, и дают им возможность отрефлексировать её в песне, которую они поют на сцене. Героини признаются в них в пустоте и одиночестве своей жизни, например, в песне Веры: «Мы не из тех, кто смотрит в зеркала / И оболочка тела нам мала / И никакой проблемы в этом нет / Мы просто цифры в сети Интернет...» [5]. Текст принадлежит М. Потаповой, но песню исполняла рок-группа Karamazov Twins, которая уже имела свою историю и была известна своим музыкальным стилем. Члены группы не только исполняют музыкальную вставку в действие фильма, но и играют самих себя, как и актёры, и это превращается в отсылку к их творческому архиву.

«Шапито-шоу», в котором проводился эксперимент по созданию эрзац-героев, горит, что воспринимается выражением идеи авторов фильма о несостоятельности «Манифеста неоригинальности». Это фильм об изменениях, сменах эпох (выкрики дебошира в исполнении С. Пахомова: «С восемьдесят седьмого года я тут отдыхаю, а такое вижу впервые» [5]) и их героях, которые могут обнаруживать, что у них все-таки есть цель в жизни (П. Мамонов в горящем «Шапито» вспоминает, что у него есть наследник). Фильм признает сохранность для человека различных путей лабиринта «Сада расходящихся тропок» даже в условиях гегемонии внешнего дискурса. Это означает, что по форме фильм близок андеграунду и постмодернизму, но содержательно противостоит им.

Заключение. В фильме «Шапито-шоу» С. Лобан и М. Потапова воплотили коллективный портрет поколения переломной эпохи конца XX — начала XXI века, ситуацию пересмотра ценностных установок кинематографа, в том числе его роли в создании картины мира нового времени. Смыслы изображаемого формируются во многом благодаря многоуровневому интертекстуальному пространству киноленты.

Обращение к признанным образцам мировой культуры создает интеллектуальную основу повествования, скрытый подтекст, в котором традиционная философская проблематика переводится в регистр постмодернистских идей, проходящих на протяжении фильма ценностную проверку.

Другой уровень текстов, цитируемых или опосредованно присутствующих в «Шапито-шоу», — это установки и темы творческого пути авторов фильма, связанные с их андеграундной деятельностью на телевидении. Это объясняет присутствие образов советской рок-культуры, например В. Цоя, выдвинутого перестроечным телевидением и кино как героя нового поколения, символа перемен с закреплением этого статуса после его трагической гибели, или Пётра Мамонова, главной фигуры на московской рок-сцене, принимавшей участие в независимых проектах, в том числе в «СВОИ2000».

Композиция фильма состоит из языковых конструкций и визуальных образов, подвергающихся постмодернистской игре, в которой смешиваются явления советской и постсоветской культуры России в их многообразии и противоречиях. Они образуют картину ветвящегося лабиринта, вбирающего варианты судеб и отношений многочисленных персонажей фильма, мозаику идей философского, социального и эстетического характера.

Список источников

1. Долин А. Клятва Герострата. «Шапито-Шоу» / режиссёр Сергей Лобан // Искусство кино. 2011. № 9. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2011/09/n9-article17> (дата обращения: 10.07.2024).
2. Фадеева А. В. Эрзац-звезда: Цой и кинематограф // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/erzats-zvezda-tsoy-i-kinematograf> (дата обращения: 12.07.2024).
3. Шульмин И. А. Понятие «складка» в творчестве М. Мерло-Понти и Ж. Делёза и его кинематографические проекции (на материале художественных фильмов В. Абдрашитова и С. Лобана) // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2016. № 1 (35). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-skladka-v-tvorchestve-m-merlo-ponti-i-zh-delyoza-i-ego-kinematograficheskie-proektsii-na-materiale-hudozhestvennyh-filmov-v> (дата обращения: 12.07.2024).
4. Корецкий В. Коллективное действие // Сеанс. 2012. № 45–46. URL: <https://seance.ru/articles/shapito/> (дата обращения: 11.07.2024).
5. Лобан С. В. Шапито-шоу: Любовь и дружба. URL: <https://hd.kinopoisk.ru/film/4fd9ca1fc4218e39a421bf8d88ba75e7> (дата обращения: 10.07.2024).

6. Борхес Х. Л. Сад расходящихся тропок. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/001/019/sad.htm> (дата обращения: 17.07.2024).
7. Шекспир У. Гамлет / пер. с англ. Б. Пастернака. URL: <https://rustih.ru/shekspir-gamlet/> (дата обращения: 12.07.2024).
8. Козырьков В. П. «Телевизионный» человек // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2001. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/televizionnyu-chelovek> (дата обращения: 22.08.2024).
9. Лобан С. В. Шапито-шоу: Уважение и сотрудничество. URL: <https://hd.kinopoisk.ru/film/4d9afa4c5de262a3acd97864c5a4ecc9> (дата обращения: 10.07.2024).
10. Фуко М. Порядок дискурса // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет : пер с франц. М.: Касталь, 1996. С. 47–96.
11. Учитель А. Е. Последний герой. URL: <https://hd.kinopoisk.ru/film/4905d6e54734bb708a0e26f99f20012e> (дата обращения: 24.07.2024).
12. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/benjamin1-ru> (дата обращения: 10.07.2024).
13. Лобан С. В. Пыль. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yuqSXyN9d9M> (дата обращения: 10.07.2024).
14. Гурленова Л. В., Габб Е. А. Художественные техники русского поэтического концептуализма // Человек. Культура. Образование. 2021. № 3. С. 61–87. URL: [https://pse.syktu.ru/publes/3\(41\)2021-61-86.pdf](https://pse.syktu.ru/publes/3(41)2021-61-86.pdf) (дата обращения: 29.08.2024).

References

1. Dolin A. The oath of Herostratus. «Chapiteau Show» / directed by Sergey Loban. *Iskusstvo kino* [The art of cinema], 2011, no 9. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/erzats-zvezda-tsoy-i-kinematograf> (accessed: 10.07.2024). (In Russ.)
2. Fadeeva A. V. Ersatz Star: Choi and cinema. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context], 2013, no 14. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/erzats-zvezda-tsoy-i-kinematograf> (accessed: 12.07.2024). (In Russ.)
3. Shulmin I. A. The concept of “Fold” in the works of M. Merleau-Ponty and J. Deleuze and his cinematic projections (based on the material of feature films by V. Abdrashitov and S. Loban). *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke* [Humanitarian studies in Eastern Siberia and the Far East], 2016, no 1 (35). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-skladka-v-tvorchestve-m-merleu-ponti-i-zh-delyoza-i-ego-kinematograficheskie-proektsiina-materiale-hudozhestvennyh-filmov-v> (accessed: 12.07.2024). (In Russ.)

4. Koretsky V. Collective action. *Seans* [Session], 2012, no 45–46. Available at: <https://seance.ru/articles/shapito/> (accessed: 11.07.2024). (In Russ.)

5. Loban S. V. *Chapiteau Show: Love and Friendship*. Available at: <https://hd.kinopoisk.ru/film/4fd9ca1fc4218e39a421bf8d88ba75e7> (accessed: 10.07.2024). (In Russ.)

6. Borges H. L. *Garden of Divergent Paths*. Available at: <https://www.book-site.ru/fulltext/1/001/001/019/sad.htm> (accessed: 17.07.2024). (In Russ.)

7. Shakespeare W. *Hamlet* / translated from the English by B. Pasternak. Available at: <https://rustih.ru/shekspir-gamlet/> (accessed: 12.07.2024). (In Russ.)

8. Kozyrkov V. P. The “TV” man. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo. Seriya: Social’nye nauki* [Bulletin of the Nizhny Novgorod University named after N. I. Lobachevsky. Series: Social Sciences], 2001, no 1. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/televizionnyy-chelovek> (accessed: 22.08.2024). (In Russ.)

9. Loban S. V. *Chapiteau Show: Respect and cooperation*. Available at: <https://hd.kinopoisk.ru/film/4d9afa4c5de262a3acd97864c5a4ecc9> (accessed: 10.07.2024). (In Russ.)

10. Foucault M. The order of discourse. *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual’nosti. Raboty raznyh let /Per s franc* [The Will to Truth: Beyond knowledge, power and sexuality. Works of different years / Translated from French.] Moscow: Castal Publ, 1996. Pp. 47–96.

11. Uchitel’ A. E. *The last hero*. Available at: <https://hd.kinopoisk.ru/film/4905d6e54734bb708a0e26f99f20012e> (accessed: 24.07.2024). (In Russ.)

12. Benjamin V. *A work of art in the era of its technical reproducibility*. Available at: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/benjamin1-ru> (accessed: 10.07.2024). (In Russ.)

13. Loban S. V. Dust cooperation. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=yuqSXyN9d9M> (accessed: 10.07.2024). (In Russ.)

14. Gurlenova L. V., Gabb E. A. Artistic Techniques of Russian Poetic Conceptualism. *Chelovek. Kul’tura. Obrazovanie* [Human. Culture. Education], 2021, no 3, pp. 61–87. Available at: [https://pce.syktso.ru/publes/3\(41\)2021-61-86.pdf](https://pce.syktso.ru/publes/3(41)2021-61-86.pdf) (accessed: 29.08.2024). (In Russ.)

Сведения об авторах

Гурленова Людмила Викторовна, д-р филол. наук, профессор, Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина (167001, Россия, Сыктывкар, Октябрьский пр-т, д. 55)

Коканина Анастасия Борисовна, Национальная галерея Республики Коми (167000, Россия, Сыктывкар, ул. Кирова, 44)

Information about the authors

Liudmila V. Gurlenova, Doctor of Philology, Professor, Pitirim Sorokin Syktyvkar State University (55, Oktyabrsky Prospekt, Syktyvkar, 167001, Russia)

Anastasia B. Kokanina, National Gallery of the Komi Republic (44, Kirova St., Syktyvkar, 167000, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	28.10.2024
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	02.11.2024
Принята к публикации / Accepted for publication	11.11.2024

Научная статья / Article

УДК 316.012

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2024-4-40>

**Проблема историко-сравнительного анализа культур
в свете идей Э. С. Маркаряна**

Вардан Рафикович Давтян¹

Санкт-Петербургский государственный институт культуры
Санкт-Петербург, Россия, vardan.davtyan.93@mail.ru

Аннотация. *Статья посвящена анализу проблемы сравнительного изучения различных субъектов истории. Дается общая характеристика указанной проблематики, включая анализ теоретико-методологических крайностей в ее решении и основные векторы развития в научном знании. В частности, внимание уделяется теориям, в контексте которых историко-культурный процесс предстает как поэтапное движение всех исторических субъектов в направлении достижения качественно определенных, развитых состояний. Раскрываются смысловые и контекстуальные обстоятельства возникновения и распространения теории локальных цивилизаций, выступающей своеобразным противовесом попыткам сравнивать субъекты истории, ранжируя их согласно определенным шкалам. Анализируются слабые и сильные стороны указанных бинарных позиций в познании историко-культурной реальности. Ставится проблема синтеза эвристически значимых сторон указанных подходов в решении задачи сравнения исторических субъектов с сохранением внимания как на локальных, так и на всеобщих аспектах.*

Отдельное внимание уделяется эволюции взглядов советского и армянского культуролога Э. С. Маркаряна в решении данной исследовательской области. Не отказываясь от идеи сравнения культур и цивилизаций по определенным параметрам, Эдуард Саркисович, отстаивая идеи гуманизма