ISSUE 3 | 2021

GALACTICA MEDIA

JOURNAL OF MEDIA STUDIES

E-ISSN: 2658-7734 18+

Galactica Media

Journal of Media Studies

Academic E-Journal

www.galacticamedia.com

Vol 3, No 3

https://doi.org/10.46539/gmd.v3i3

“Any Media… is hilarious”

2021

E-ISSN: 2658-7734 18+

Галактика медиа

журнал медиа исследований

Научный электронный журнал

www.galacticamedia.com

Том 3, No 3

https://doi.org/10.46539/gmd.v3i3

«Любые медиа вызывают смех, если...»

2021

Table of Content

INTRODUCTION

Sergey A. Troitskiy & Rastyam T. Aliev
"Any Media… is hilarious": Introduction to the Issue **17**

GENERAL HUMOR THEORY

Arkadiusz Bednarczuk & Sergey Troitskiy (translator)
The Genealogy of Ancient Comedy
in the Representation of Olga Mikhailovna Freidenberg (Russian Translation) **30**

Tatiana A. Balakireva & Mariia N. Mogilevich
On the Educational Potential of Humor, Science Fiction, and Game **46**

HUMOR IN THE "OLD" MEDIA

Viktor L. Levchenko & Nina I. Kovalova
The Boundaries of Funniness and
the Dilution of Audience Identityin the Musical-Dramatic Art **61**

Beata Waligórska-Olejniczak
Andrei Zvyagintsev's Remediation of Mikhail Saltykov-Shchedrin's Traditions.
The Case of "Leviathan" and "The Golovlyov Family" **83**

Victoria Baltag
Humour in Film as a Method of Expression **98**

Jack Black
Slipping on Banana Skins and Falling Through Bars:
"True" Comedy and the Comic Character **110**

FROM CARICATURE TO INTERNET MEME

Elena S. Sonina
The Literary Canon in the Russian Magazine
and Newspaper Cartoons of the late 19th - early 20th centuries **122**

Aleksandra G. Zhuravleva
The Caricatures of Pavel. E. Shcherbov in the Satirical Magazine "The Jester" **151**

Anna I. Rezvukhina
"Crouching Tiger, Hidden Dragon":
the Representation of the Far East Countries in the Russian Caricatures of 1890-1905 **174**

Lidia S. Zhirnova
Russia and Other Significant Others in Latvian Caricatures **199**

Denis S. Artamonov
Humor in Historical Memory: from an Anecdote and Caricature to an Internet Meme **213**

FUNNY COVID-19

Anna Luise Kiss
Humorous Audio-Visual Lockdown Works **238**

Elena E. Zavyalova
Russian Anectodes on the "Corona" Theme: Problematics and Poetics **259**

NEW ISSUES OF NEW MEDIA

Catherine Evans Davies & Maria V. Semikolennykh (translator)
The Interpretive Challenges of American Presidential
Discourse Described as Joking (Russian Translation) **296**

David Layton
Being Human: Androids, Humans, and Identity in “Red Dwarf” **321**

Bethany Rose Lamont
Amusing Abusers and Humourless Survivors:
Analysing the Role of Comedy in Media Representations of Sexual Violence **344**

Irina P. Busurkina
Ethics and Values in the Digital Environment:by the Example of Parody Videos on TikTok **374**

Содержание

ВВЕДЕНИЕ

Троицкий Сергей Александрович, Алиев Растям Туктарович
«Любые медиа вызывают смех, если...»: введение в номер **17**

ОБЩЕЮМОРИСТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ

Беднарчук Аркадиуш, Троицкий Сергей Александрович (переводчик)
Генеалогия античной комедии в представлении
Ольги Михайловны Фрейденберг (перевод на русский язык) **30**

Балакирева Татьяна Андреевна, Могилевич Мария Николаевна
Об образовательном потенциале юмора, научной фантастики и игры **46**

ЮМОР В «СТАРЫХ» МЕДИА

Левченко Виктор Леонидович, Ковалева Нина Ивановна
Границы смешного и расшатывание зрительской
идентичности в музыкально-драматическом искусстве **61**

Валигорска-Олейчук Беата
Восстановление Андреем Звягинцевым
традиций Михаила Салтыкова-Щедрина. «Левиафан» и «Господа Головлёвы» **83**

Балтэг Виктория
Юмор в киноискусстве как способ достижения выразительности **98**

Блэк Джек
Поскользнуться на банановой кожуре и провалиться сквозь барную стойку:
«настоящая» комедия и комический персонаж **110**

ОТ КАРИКАТУРЫ ДО ИНТЕРНЕТ-МЕМА

Сонина Елена Сергеевна
Литературный канон в русской газетно-журнальной
карикатуре конца XIX – начала XX века **122**

Журавлева Александра Геннадьевна
Карикатуры П.Е. Щербова в сатирическом журнале «Шут» **151**

Резвухина Анна Ильинична
«Крадущийся тигр, затаившийся дракон»:
репрезентация стран Дальнего Востока в российских карикатурах 1890–1905 гг. **174**

Жирнова Лидия Сергеевна
Россия и другие значимые Другие в латышских карикатурах **199**

Артамонов Денис Сергеевич
Юмор в исторической памяти: от анекдота и карикатуры к интернет-мему **213**

СМЕШНОЙ COVID-19

Кисс Анна Луиза
Юмористический аудиовизуальный контент периода локдауна **238**

Завьялова Елена Евгеньевна
Российские анекдоты на «коронную» тему: проблематика и поэтика **259**

НОВЫЕ ПРОБЛЕМЫ ДЛЯ НОВЫХ МЕДИА

Дэвис Кэтрин Эванс, Семиколенных Мария Владимировна (переводчик)
Проблема интерпретации «шуточного» дискурса
американского президента (перевод на русский язык) **296**

Лэйтон Дэвис
Быть человеком: андроиды, люди и проблема идентичности в «Красном карлике» **321**

Ламонт Бетани Роуз
Забавные обидчики и выжившие без юмора:
анализ роли комедии в репрезентациях сексуального насилия в СМИ **344**

Бусуркина Ирина Петровна
Этика и ценности в цифровом пространстве:
на примере пародийных видео в TikTok **374**

Dear friends, colleagues, readers and authors!

Galactica Media: Journal of Media Studies is a periodic academic e-journal without printed forms (since 2019). The journal publishes scholastic articles, reviews, information resources, reports of expeditions, conferences and other scientific materials.

This project is a truly ambitious initiative that serves to disseminate scientific intellectual knowledge and information in the field of media and popular culture (history, cultural studies, anthropology, philosophy, etc.) in the modern world community.

It is not for nothing that we used the epithet ambitious, since from the very beginning of its inception and preparation, it really is such. The project was started in 2018 by a small group of enthusiasts, young scientists whose interests lie in the above-mentioned areas of research.

First of all, we have assembled a truly big international team to become the members of our editorial board, people from different parts of our "small global village" called planet Earth, as media culture theorist Herbert Marshall McLuhan put it. Our editors are leading scholars in the field of media and popular culture from Russia, USA, UK, Spain, Austria, Sweden, India, Sri Lanka, China, Malaysia, Ghana.

Therefore, we chose English (the international language of science) and Russian (as the project is an initiative of Russian scientists) as the working languages of the online journal.

Openness, no charge, and peer reviews by leading scholars are the fundamental principles of our project (Ethics). And the digital character of modern international communications made us choose the electronic version of the journal (without physical printing). Based on the above while choosing a platform we preferred an open and free engine called Open Journal Systems, which ideally allows to organize the entire publishing process.

This allowed us to automate each stage of publication through the user registration system.

The names and e-mail addresses entered on the website of this online journal will be used solely for the purposes indicated by the journal and will not be used for any other purposes or passed to other individuals or organizations.

Journal publishes articles on quarterly basis.

Our online edition is devoted to the topical issues in the field of studies of media and mass culture in the broadest coverage of: history, cultural studies, anthropology, philosophy, etc.

The title of the journal was chosen as a reference to the work of the famous theorist of media culture, Herbert Marshall McLuhan, who in his periodization of the

invention and assimilation by mankind of mass communications (media) introduced the concept of "Galaxy" (Galaxy of Gutenberg, Galaxy Marconi, etc.).

Aim and Scope

to create a virtual platform for exchange of views and discussions in the field of studies of media and mass culture. We strive to ensure that our network publishing performs an important scientific function – communication and information, which allows not only to accumulate new achievements in this area, but also serves as the basis for new discoveries and insights.

Online edition maintains its principles – to ensure the intercultural dialogue and to reduce the conflict of civilizations. It adheres to the philosophy of non-violence, cultural and religious tolerance. The editorial Board aims at removing language barriers while maintaining respect for the national culture of each nation, residing on the small planet Earth.

All materials submitted to the editors will be carefully selected and sent for double-blind review.

Which does not mean though that any article sent to the editor will be accepted for our online edition. Any unscientific or not based on facts article will be rejected by the editors.

All articles are published FREE, but the fee is not paid to the authors.

Best regards,
Editors

- Certificate of registration issued by Roskomnadzor: ЭЛ № ФС77-75215 since 07 march 2019
- Materials are intended for persons over 18 years old.

Уважаемые друзья, коллеги, читатели и авторы!

Сетевое издание Galactica Media: Journal of Media Studies является периодическим научным изданием, не имеющим печатной формы, и выпускается с 2019 года. В сетевом издании публикуются научные статьи, рецензии, информационные ресурсы, отчеты об экспедициях, конференциях и прочие научные материалы.

Данный проект является поистине амбициозной инициативой, служащей распространению научных интеллектуальных знаний и информации, посвящённых исследованиям в области медиа и массовой культуры (история, культурология, антропология, философия и т.д.) в современном мировом сообществе.

Мы не зря использовали эпитет амбициозный, так как с самого начала его зарождения и подготовки он действительно является таковым. Проект был задуман в 2018 году небольшой группой энтузиастов, молодых учёных, сферой интересов которых оказалась вышеуказанная область научных исследований.

Первым делом мы собрали по-настоящему огромную международную команду, которая представлена в редколлегии сетевого издания и охватывает большинство континентов, как выразился теоретик медиакультуры Герберт Маршалл Маклюэн, нашей «маленькой глобальной деревни» под названием планета Земля. Сюда вошли ведущие учёные в сфере медиа и массовой культуры следующих стран: Россия, США, Великобритания, Испания, Австрия, Швеция, Индия, Шри-Ланка, Китай, Малайзия, Гана.

Поэтому в качестве рабочих языков сетевого издания мы выбрали английский (международный язык науки) и русский (так как проект является инициативой российских учёных).

Открытость, бесплатность и рецензируемость ведущими учёными всех поступающих для публикации материалов являются основополагающими научными принципами нашего проекта (основные этические принципы представлены здесь). А цифровой характер современных международных коммуникаций заставил нас выбрать электронный вариант публикации статей (без физической печати). Исходя из вышеперечисленного в выборе платформы для реализации задуманного, мы остановились на открытом и бесплатном движке под названием Open Journal Systems, который позволяет идеально организовать весь издательский процесс.

Это дало нам возможность автоматизировать каждый этап на пути к опубликованию научных материалов через систему регистрации пользователей.

Имена и адреса электронной почты, введенные на сайте этого сетевого издания, будут использованы исключительно для целей, обозначенных этим сетевым изданием, и не будут использованы для каких-либо других целей или предоставлены другим лицам и организациям.

Мы выходим ежеквартально 4 раза в год.

Сетевое издание посвящено актуальным вопросам в сфере исследований медиа и массовой культуры в самом широком их охвате: история, культурология, антропология, философия и т.д.

Название проекта было выбрано в качестве отсылки к творчеству известнейшего теоретика медиакультуры Герберта Маршалла Маклюэна, который в своей периодизации изобретения и усвоения человечеством средств массовой коммуникации (медиа) использовал понятие «Галактика» (Галактика Гуттенберга, Галактика Маркони и т.д.).

Цель проекта

создание виртуальной площадки для обмена мнениями и дискуссий в области исследований медиа и массовой культуры.

Исходя из цели, мы стремимся к тому, чтобы наше сетевого издание выполняло важные научные функции – коммуникативную и информационную, которые послужат основой для новых открытий и озарений.

Сетевое издание выступает с позиций «идеологии» диалога культур и устранение условий конфликта цивилизаций. Оно придерживается принципов философии ненасилия, культурной и религиозной толерантности. Редакция преследует цель устранения языковых барьеров и уважительного отношения к границам национальной культуры каждого народа, проживающего на маленькой планете Земля.

Все материалы, поступающие в редакцию проходят тщательный отбор и отправляются на двойное слепое рецензирование.

Вместе с тем это не означает, что любая, присланная в редакцию статья, будет напечатана в нашем сетевом издании. Любая антинаучная и не подкрепленная фактологически статья будет отклонена редакторами.

Все статьи публикуются в сетевом издании БЕСПЛАТНО, но и гонорар авторам не выплачивается.

С уважением,
редакция журнала

- Свидетельство о регистрации выдано Роскомнадзором: ЭЛ № ФС77-75215 от 07 марта 2019
- Опубликованные в журнале материалы предназначены для лиц старше 18 лет

Editor-in-Chief	**Rastyam T. Aliev** PhD, Associate Professor, Astrakhan State University, Russia
Associate Editors	**Serguey N. Yakushenkov** Dr. Habilitatus in History, Professor, Astrakhan State University, Russia **Olesya S. Yakushenkova** PhD, Associate Professor, Astrakhan State University, Russia
Copy editors	**Emilia A. Taysina** Dr. Habilitatus in Philosophy, Professor, Kazan State Energy University, Russia **Elina A. Sarakaeva** PhD, Hainan Professional College of Economics and Business in Haikou, China **Isabeau Vollhardt** B.A. Philosophy/English University of Washington, USA **Ekaterina V. Teneva** PhD, Saint Petersburg State University, Russia
Editorial Board	**Aleksandr V. Pavlov** Dr. Habilitatus, Associate Professor, Higher School of Economics, Russia **Amador Iranzo** PhD, Universitat Jaume I de Castelló, Spain **Christophe Duret** PhD Université de Sherbrooke, Canada **David Hesmondhalgh** PhD, Professor, University of Leeds, UK **Elena V. Khlyscheva** Dr. Habilitatus, professor, Astrakhan State University, Russia **Gautam Basu Thakur** PhD, Associate Professor, Boise State University, USA **Ibitayo Samuel Popoola** PhD, University of Lagos, Nigeria **Joan Copjec** PhD, Brown University, USA

Editorial Board

Konstantin A. Ocheretyaniy
PhD, Senior Lecturer, St. Petersburg State University, Russia

Kwasu David Tembo
PhD, Independent Researcher, Zimbabwe

Ludmila V. Scheglova
Dr. Habilitatus, Professor, Volgograd State Socio-Pedagogical University, Russia

Madina Tlostanova
PhD, Professor, University of Linköping, Sweden

Maksim V. Kirchanov
Dr. Habilitatus, Associate Professor, Voronezh State University, Russia

Natalya B. Kirillova
Dr. Habilitatus, Professor, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin, Russia

Neeraj Khattri
PhD, Associate Professor, Jaipur National University, Jaipur Rajasthan, India

Qiao Li
Associate Professor, University of Wollongong in Malaysia, Malaysia

Robert Pfaller
Dr. philos., Professor, niversity of Art and Design Linz, Austria

Stephen Duncombe
PhD, Professor, Steinhardt School New York University, USA

Todd A. Comer
PhD, Professor, Defiance College, USA

Todd McGowan
PhD, Associate Professor, University of Vermont, USA

Theodora Dame Adjin-Tettey
PhD, Lecturer, University of Professional Studies, Accra, Ghana

Valeriy V. Savchuk
Dr. Habilitatus, Professor, St. Petersburg State University, Russia

Wasana Maithree Herath
PhD, Senior Lecturer, Uva Wellassa University, Sri Lanka

Главный редактор	**Растям Туктарович Алиев** к. ист. н., Астраханский государственный университет, Россия
Заместители главного редактора	**Сергей Николаевич Якушенков** д. ист. н., профессор, Астраханский государственный университет, Россия **Олеся Сергеевна Якушенкова** к. филос. н., Астраханский государственный университет, Россия
Литературные редакторы	**Эмилия Анваровна Тайсина** д. филос. н., профессор, Казанский государственный энергетический университет, Россия **Элина Алиевна Саракаева** к. филол. н., Хайнаньский профессиональный колледж экономики и бизнеса Хайкоу, Китай **Изабо Воллхардт** Бакалавр философии университет Вашингтона, Сиэтл Вашингтон, штат Вашингтон, США **Екатерина Веселиновна Тенева** к. филол. н., Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
Редакционная коллегия	**Александр Владимирович Павлов** д. филос. н., Факультет гуманитарных наук / Школа философии НИУ ВШЭ, Россия **Амадор Иранцо** PhD, Университет Хайме I, Испания **Кристоф Дюре** PhD, Университет Шербрука, Канада **Дэвид Хесмондхалг** PhD, профессор, Университет Лидса, Великобритания **Елена Владиславовна Хлыщёва** д. филос. н., профессор, Астраханский государственный университет, Россия **Гаутам Басу Тхакур** PhD, профессор, Государственный университет Бойсе, США **Ибитайо Самюэль Попула** PhD, профессор, Лагосский университет, Нигерия **Джоан Копьек** PhD, профессор, Университет Брауна, США

Редакционная коллегия

Константин Алексеевич Очеретяный
к. филос. н., Санкт-Петербургский государственный университет, Россия

Квасу Дэвид Тембо
PhD, Независимый исследователь, Зимбабве

Людмила Владимировна Щеглова
д. филос. н., профессор, Волгоградский государственный социально-педагогический университет, Россия

Мадина Тлостанова
д. филол. н., профессор, Университет Линчепинг, Швеция

Максим Валерьевич Кирчанов
д. ист. н., доцент, Воронежский государственный университет, Россия

Наталья Борисовна Кириллова
доктор культурологии, Уральский федеральный университет имени первого Президента России
Б. Н. Ельцина (УрФУ), Россия

Нирадж Хаттри
PhD, профессор, Джайпурский национальный
университет, Индия

Сяо Ли
PhD, профессор, Университет Вуллонгонга
в Малайзии, Малайзия

Роберт Пфаллер
Dr. philos., профессор, Университет искусств и дизайна Линца, Австрия

Стивен Дункомб
PhD, профессор, Школа Стейнхардта Нью-Йоркского университета, США

Тодд А. Комер
PhD, профессор, Колледж Дефайнс, США

Тодд МакГован
PhD, профессор, Вермонтский университет, США

Теодора Даме Аджин-Тетти
PhD, лектор,Профессиональный университет
в Аккре, Ghana

Валерий Владимирович Савчук
д. филос. н., профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия

Васана Мейтри Герат
PhD, старший лектор Университет Ува Велласса, Шри-Ланка

Founder	Limited Liability Company Scientific Industrial Enterprise "Genesis. Frontier. Science"
Address	57, Granovskiy St. apt. 2, Astrakhan, Russia 414038
Editor-in-Chief	Rastyam T. Aliev
Email	admin@galacticamedia.com
CEO	Rastyam T. Aliev
Email	rastaliev@galacticamedia.com

The opinion of the editorial board
may not coincide with the opinion of the authors

Учредитель	Общество с ограниченной ответственностью научно-производственное предприятие «Генезис.Фронтир.Наука»
Адрес редакции	414038, Астраханская обл., г. Астрахань, Грановский пер., д. 57, кв. 2
Главный редактор	Алиев Растям Туктарович
Email	admin@galacticamedia.com
Дирекция журнала	Алиев Растям Туктарович
Email	rastaliev@galacticamedia.com

Мнение редколлегии журнала
может не совпадать с мнением авторов

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2021. No 3 | ISSN: 2658-7734
Introduction | https://doi.org/10.46539/gmd.v3i3.219

“Any Media… is hilarious”: Introduction to the Issue

Sergey A. Troitskiy (a) & Rastyam T. Aliev (b)

(a) Herzen State Pedagogical University of Russia/Saint Petersburg State University/Sociological Institute of the Russian Academy of Sciences – a branch of the Federal Center of Theoretical and Applied Sociology of the Russian Academy of Sciences.
Saint Petersburg, Russia. Email: sergtroy[at]yandex.ru

(b) Astrakhan State University. Astrakhan, Russia. Email: rastaliev[at]gmail.com

Abstract

The article is an opening message from the journal's editors summarizing the key aspects of the issue.

Keywords

Humor; Media; “Old” Media; New Media; Caricature; Internet Meme; COVID-19

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

«Любые медиа вызывают смех, если...»: введение в номер

Троицкий Сергей Александрович (a), Алиев Растям Туктарович (b)

(a) Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена / Санкт-Петербургский государственный университет / Социологический институт Российской академии наук – Филиал федарального научно-исследовательского социологического центра Российской академии наук. Санкт-Петербург, Россия. Email: sergtroy[at]yandex.ru

(b) Астраханский государственный университет. Астрахань, Россия. Email: rastaliev[at]gmail.com

Аннотация

Статья представляет собой вступительное слово выпускающих редакторов, суммирующее ключевые аспекты выпуска.

Ключевые

юмор; медиа; «старые» медиа; новые медиа; карикатура; интернет-мем; КОВИД-19

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Предисловие

Дошедший до этой страницы читатель, уже видел, как минимум, обложку, на которой полуулыбка Джоконды прикрыта наиболее востребованной в наши дни деталью одежды. Такое вольное обращение с признанным эстетическим идеалом повторяет множество интервенций в «святую святых» изобразительного искусства[1]. При этом, провокативность, как правило, сопровождается юмористической интерпретацией. Чем серьёзней объект, чем больше пиетета к этому объекту, тем многочисленней интервенции и тем острее они будут восприниматься. Однако, и это важно, самому объекту никакого вреда не наносится, он ни на йоту не теряет свой символический капитал (Фрейденберг, 2006)[2], но капитал получает тот, кто подобную интервенцию предпринимает. Другими словами, мир культуры нарушает все мыслимые экономические законы материального мира. Пародийное осмысление показывает объект с новой стороны, предъявляет новую прежде неизвестную грань, как правило, помещая его в новый контекст. Привычные ожидания от объекта – это стереотипные сценарии наших интерпретаций, которые с помощью юмора оказываются нарушены. Тогда субъекту приходится заново выстраивать эти сценарии, с учетом уже новых интерпретаций. Конечно, это достаточно затратная стратегия, но именно она приводит зрителя к состоянию свободы интерпретации. В условиях культуры отмены (Ng, 2020, p. 621) юмору достаточно сложно найти себе место, неготовность принять новый взгляд, обличённый в пародийную форму, приводит к тому, что он оказывается вытеснен, отменен, запрещён. Однако, по всей видимости, такая реакция – это не способ защитить объект, а способ защитить собственную стереотипную систему мышления об объекте, зафиксированный комплекс сценариев интерпретации. Вместе с тем, охранители общественной морали, как бы им не хотелось, вряд ли полностью могут исключить (отменить) юмор из коммуникации, поскольку именно он, в силу своих качеств, обеспечивает различные формы социального взаимодействия эффективностью (начиная от юмористической вставки в ткань урока или лекции в качестве переключения внимания (Троицкий, 2006) и заканчивая использованием юмора в маркетинге (Bompar, Lunardo, & Saintives, 2018; Borden & Suggs, 2019; Gurkaynak, Ucel, & Gunerergin, 2011)).

Попытки привязать юмористическое начало к религиозной принадлежности[3], социальному происхождению (Бахтин, 1990), уровню образования (Маклюэн, 2011) или другим эссенциалистски понятым социальным классифи-

1 Начиная с иллюстрации Эжена Батая (Сапека) «Le Rire» (1883), коллажа Казимира Малевича «Композиция с Моной Лизой» (1915), композиции Марселя Дюшана «L.H.O.O.Q.» (1919)

2 См. напр. исследование пародии, предпринятое О.М. Фрейденберг, где она наглядно показывает, что различные смеховые праздники, в том числе кощунные, на веру в Бога и Церковь не влияют, не подрывают.

3 Христианские запреты смеховых проявлений основаны на интерпретации смеха как бесовского и / или языческого проявления.

каторам на практике себя не оправдали, что позволяет юмору выкручиваться из цепких рук ревнителей традиций и хранителей устоев, желающих заковать его анархические качества в кандалы порядка и предсказуемости, которые исключили бы раз и навсегда возможность его вмешательства в устоявшиеся модели интерпретации. Абсолютизация серьёзности приводит к противопоставлению её и юмора не только в качестве мыслительной модели постижения того и другого, но и в социальной практике, т.е. там, где юмор и серьёзность оказываются противопоставленными лишь как элементы ритма. Это наглядно демонстрируют современные медиа, контент которых формируется в пост-постмодернистскую эпоху тотальной иронии, сарказма и др. форм юмора, которые вплетаются в любые сообщения самим адресантом и/или его адресатом.

«Любая газета вызывает весёлый смех, если прочесть её вслух с театральной сцены»: как срабатывает ожидание (Маклюэн, 2011)

20 мая 2019 года вступил в должность новый избранный президент Украины Владимир Зеленский. Факт, казалось бы, мало примечательный, ибо в осударствах, где действует система представительной демократии, это случается регулярно. Однако сама личность нового главы государства весьма примечательна, поскольку весь бэкграунд связан у него с индустрией юмора. Конечно, избрание медиа звёзд (актёров, спортсменов, медиамагнатов) на государственные должности в государствах, где действует система представительной демократии, это случается также с завидной регулярностью. Но Зеленский отличается от них, поскольку до избрания он был не только медиа-менеджером (продюсером, режиссёром), но и действующим юмористом (комиком), такое точно случается крайне редко даже в государствах, где действует система представительной демократии. Победа на выборах была сокрушительной (второй тур – 73% голосов). На фоне тотального популизма как политической парадигмы постпост- или мета- модернизма кажется, что избрание комика всего лишь радикальное следование метамодернистской парадигме. Все вроде бы так, но только не комик. Популизм – парадигма, предполагающая в качестве субъекта, медиалицо, а в качестве объекта – ожидаемое массой (электоратом, аудиторией) обещание и действие. Важным свойством является отсутствие какой бы то ни было нотки комизма: ожидания предельно серьёзны, обещания предельно серьёзны, действия предельно серьёзны, все эти элементы предельно серьёзно связаны между собой по принципу стимул-реакция. Никакого юмора, комизма, и уж точно никакого комика. Вероятно, именно популистский аспект и «выстрелил» как успешная избирательная кампания: Зеленский сыграл главного героя популярного среди украинцев сериала «Слуга народа», в котором учитель истории становится президентом Украины и, помня о своём происхождении «из народа», побеждает все зло,

ассоциируемое с представителями государственной власти (коррупция, воровство и т.п.). Герой чётко попал в электоральные ожидания граждан Украины и, будь Зеленский просто актёром, способным перевоплощаться в кого угодно, а, по сути, не быть кем-то (быть никем), было бы все ясно.

Однако Зеленский комик, который умеет профессионально работать с аудиторией и который не только считывает запросы, вызовы и ожидания, но и имеет навык юмористической интерпретации. Другими словами, он не только воспользовался популистским политическим потенциалом, чтобы провести и выиграть предвыборную кампанию, но и имеет то, что можно назвать «юмористическим» политическим потенциалом, не только им самим транслируемым, но и считываемым другими помимо его воли. Показательным кажется его инаугурационная речь 20 мая. От комика ожидается комическое, поэтому любой сбой в серьёзности, воспринимается как намеренная шутка, повод для смеха. На это ожидание указывает и Уилл Роджерс, высказывание которого цитирует М. Маклюэн, а мы использовали в качестве заголовка этой главы. Среди прочих серьёзных тем, воспринимаемых с пафосом и ожиданием всё-таки сбоя (Зеленский частенько выступает как оппозиция правящей в Украине политической элите), новый президент выдвигает требования к Верховной Раде.

Часть речи, обращённая к Раде начинается вполне традиционным приветствием «Шановни депутаты!», однако, у слушателей возникает смех. Такое обращение к депутатам из уст Зеленского (его героя из фильма «Слуга народа») стало своеобразным мемом. «Президент из народа» в фильме при общении с депутатами всегда демонстрирует конфликтную ситуацию, в которой он выходит победителем (хотя бы в мечтах), совершая с нечестными депутатами то, что в обыденном сознании допустимо как крайняя степень борьбы со злом, а когда герой Зеленского обращается так, при этом спокойно и уверенно в себе в фильме это означает, что он победил в реальности.

Таким образом, пародийный момент в серьезном контексте только усиливает комический эффект. В процессе инаугурации получилось, что комик, отложивший свой шутовской колпак на время (такова культурная репутация комика – он не может быть никем другим), и вернувший его себе обратно на короткий период смеха, ничего не потерял, но тот, кто засмеялся, явно оказался в дураках.

Что даёт умение пародировать и шутить субъекту, или чем комик лучше политика

Политик мало чем отличается от спортсмена, драматического актёра в отношении к серьёзности. Выстраивание своей позитивности – это чётко просчитанный путь, ориентированный на культурную репутацию человека. В отношении него действуют презумпции, имеющие своё происхождение ещё в глубокой древности. Главное представление о серьёзном человеке можно

свести к тому, что это серьёзность – сущностная характеристика. Серьёзный человек все делает серьёзно, даже врёт. В этом случае популизм оказывается стратегией, которая до поры до времени выгодна всем, хотя и не имеет ничего общего с объективной необходимостью. Здесь мы во всей красе видим огромный зазор между семиотической синтактикой, семантикой и прагматикой, когда внутренне непротиворечивая грамматика ожиданий и обещаний, являющаяся основой социальной активности, разбивается о разрыв между означаемым и означающим. Другими словами, серьёзный человек погрязает в локальности социальных синтактик, поскольку такой человек должен сохранять свою последовательность, пока он находится внутри этой локальности (внутри регистра). Представление о модернистской искренности основано на непротиворечивости. Презумпция искренности серьёзного человека основана на непротиворечивости системы моральных сущностных характеристик. Здесь нет места иронии, юмору, пародии, поскольку есть грамматический порядок.

Комик демонстрирует иную искренность (Wallace, 1993), которая основана на прагматике, а не на синтактике, искренность, которая позволяет себе отказаться от синтактики и принять условия означаемого, которое весьма изменчиво.

Пародия даёт представление об изменчивости означаемого, «отсутствии референции» (Козинцев, 2007, с. 160). Удвоение смыслов в пародии или, утроение миров референции (с. 163) позволяет иметь минимум два объекта одновременно (объект и антиобъект), объект и результат пародии. А уж если мы имеем дело с пародией на пародию, то и три, каждый из которых нисколько не замещает и не вытесняет других. Пародии все равно, на что она, на серьезный объект или на другую пародию. Такая беспринципность обусловлена тем, что результат предполагается не позитивный и самостоятельный, а ориентированный на оригинал. В этом смысле пародия не создаёт нового самостоятельного содержания, а только «играет от обратного», будучи замкнутой на уже имеющееся содержание объекта пародирования.

Пародирование позволяет комику совершить акт остранения (Шкловский, 1929) и для себя, и для зрителя. Объект предстает в пародии очищенным от накопившейся накипи привычки и стереотипов восприятия. Что меняется в самой вещи? Ничего. Однако деконструируется грамматика восприятия. Пародист не отказывается от вещи (от объекта), но создает новую систему отношений с нею. Вещь оказывается абсолютно беззащитной, способной быть вписанной в новую систему вещей.

Пародист принимает все уровни смысловых конструкций, хотя принятие означает всего лишь первый шаг в работе с «новой» вещью. Пародист, юморист – это чистильщик.

Исключённый пародист: локализация пародии

В условиях стабильности социальной синтактики (единство нормативного поля, очевидности грамматики социального действия) вещи имеют своё непоколебимое место в системе вещей и системе отношений. В таком идеальном мире всё очевидно, понятно, господствует экономия психической, эмоциональной и интеллектуальной энергии. Структура в культуре имеет легкочитаемую конфигурацию, часто воплощающуюся в иерархии (социальной, ценностей, интеллектуальной, эмоциональной). Здесь и «чистильщик» – лишний, он вынесен за границы порядка, как вынесен за границы порядка и источник порядка. Я имею в виду, конечно, суверена. Джорджио Агамбен в работе «Homo Sacer: суверенная власть и голая жизнь» (2011) показывает, как для того, чтобы творить и утверждать порядок (грамматику порядка), необходимо быть вне его. Практики, касающиеся тела суверена, совпадают с практиками отверженных, а шут (дурак) является здесь тем отверженным, который выполняет роль тени. «Шуты выбирались преимущественно из дворовых людей, старых и безобразных, в том предположении, что чем дурак или дура старее, тем она забавнее. Дурак имел право обедать за столом своего господина и говорить все, что ему приходило в голову» (Шубинский, 1871, с. 3). В рамках установленной грамматики все, что делает шут (дурак, юморист, пародист), не может найти себе место, поскольку ей противоречит. Дурак (шут, юморист) в силу своей трансграмматической деятельности тоже не может найти себе место в этом порядке. Пародирование порядка (удвоение) очищение порядка возможно только в ситуации, когда оно локализовано в пограничных точках, точках перехода. Как прекрасно показала Ольга Фрейденберг (2006), пародия в Средневековом обществе обязательно присутствует, но во время Праздника. Более того, пародирование как техника далеко не с комической семантикой связана в культуре[1], комическое содержание – это лишь частный случай. Элементы пародирования присутствуют в обряде, на это указывает Фрейденберг в самом начале работы и это является исходным вопросом для рассуждений. Архаический обряд уж точно лишён развлекательного комического содержания. Обряд устанавливает и утверждает грамматику порядка. Периодическое повторение обряда происходит в пограничный момент времени и пространства. Пародия таким образом изначально оказывается вписана в ситуацию творения как её начало и причина, но сама в творение не включается.

Локализация пародии происходит не только во времени и пространстве, но и в отношении исполнителя. Пародирование, как описывает Ольга Михайловна, исполняет специально выбранный для этой роли антигерой (осел, пьяная девица, карлик). К этому можно добавить, что «Службу кабаку», видимо, исполняли бурсаки, которые ещё не вписаны в систему и грамматику священнической жизни. Однако такая локализация была связана всего лишь со сменой статусов, происходила из культурной репу-

1 См. Тыняновское различение пародийного и пародичного.

тации субъекта, но ею не исчерпывалась, а вот сущностной субъектной (персональной) локализацией был шут, дурак, юморист. Что от него ещё ждать, кажется, кроме дурацких шуток. Он совершенно несерьёзен, такова его репутация. Именно благодаря ей он находится вне структуры и может видеть структуру со стороны, остраняясь по Шкловскому (Отто, 2008).

Юмористический политический потенциал

Шут, юморист, дурак указывает на рассогласования в системе, указывает на сбой в референции, на проблемы прагматики порядка. Он исполнял роль, которую берет на себя в XVIII – XX веках общественное мнение, постепенно изживая комический инструментарий или приспосабливая его для утилитарных целей (сатиры). Серьезный подход к корректировке порядка, в результате, мало чем отличается от самой грамматики, и, в конце концов, они сливаются в экстазе серьёзности, создавая поле политического, как поле свободной конкуренции за власть. Вписанная в синтактику социального порядка множественность грамматик, оказывается мало преодолимой с помощью постмодернистской иронии проблемой. Инструменты блокирования безличной иронии или локальной (вписанной в различные дискурсы) отработаны достаточно хорошо и, в итоге, ирония только размывает границы структуры, и так не вполне ясной. Без внешнего механизма корректировки или переустановки система не может быть перенастроена. Сбои оказываются тотальными, приводят к глобальным кризисам. Серьёзные люди, находящиеся внутри грамматики, не могут себе позволить нарушить порядок (порядок назначения, порядок избрания, порядок чинопочитания, порядок управления и т.п.), поскольку это противоречит самой грамматике.

Прекрасным примером, как внешний по отношению к структуре, не отягощённый внутриструктурной грамматикой специалист производит реструктуризацию, может служить институт кризисных управляющих. Кризисный управляющий должен обладать всеми способностями и навыками комика, ему необходимо видеть структуру со стороны. В этом смысле профессиональный комик, обладающий пародийной оптикой, может быть идеальным кризисным управляющим, если будет действовать именно как комик. Это может выглядеть как умозрительная теория, если бы не было опыта Исландии, где мэром Рейкьявика (крупнейшего города с населением 1/3 страны) был избран Йон Гнарр (2010-2014), профессиональный комик и панк, который в ходе своей предвыборной кампании полностью следовал своей репутации. В этом смысле нулевое позитивное содержание и умение переключать регистры, переходить между синтактиками позволяли ему быть честным. «В 2008 году Гнарр придумал фигуру скользкого политика, который был готов обещать что угодно, лишь бы его избрали. Программа умерла сама собой, когда исландцы вышли на демонстрации — для политических шуток настали слишком серьезные времена» (Зайбт, 2014). Этот образ был реализован в ходе

избирательной кампании. «Мы вас все равно обманем, мы же политики», – утверждал Гнарр и его анархо-сюрреалистская Лучшая партия. Неоднократное сожаление его о том, что политика не оставляет места для искренности, свидетельствует о поиске новой искренности. Вся политическая деятельность Йона нацелена на поиск и демонстрацию искренности, не привязанной к конкретной грамматике или конкретному регистру, а наоборот, выходит за их пределы.

Самые больные экономические и инфраструктурные проблемы региона он называл своими именами, нарушая сложившиеся социальные грамматики и конвенции. Благодаря его антикризисным шагам по реструктуризации экономики, промышленности, инфраструктуры, политической системы, Исландия довольно быстро преодолела кризис 2008 года. Для решения проблем были приглашены настоящие специалисты. «Обычно политики надувают щеки и делают вид, что они во всем разбираются, а мы говорили, что ничего не знаем, поэтому нам нужны специалисты», – говорил в одном из интервью Гнарр. Такое нарушение конвенций способствовало профессионализации решений и высокой эффективности. Таким образом, командой Йона Гнарра был реализован юмористический политический потенциал.

Пародия и стилизация

В своей работе «Гоголь и Достоевский» Тынянов (1921) разделяет стилизацию и пародию, в то же время находя в них много общего. «Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчёркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия. При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого. Но все же от стилизации к пародии — один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией» (Тынянов, 1977, с. 201; ср. Бахтин, 1994, с. 77). Действительно границы между пародией и стилизацией очень подвижны. Тынянов, коль скоро он интересуется литературной пародией, концентрирует своё внимание на переходе стилизации в пародию, но вполне возможен и обратный ход.

Если мы выйдем за пределы только литературного канона, обратимся к прагматике социального порядка, то пародия и стилизация сосуществуют вместе. Однако всегда ли пародия как социальное действие прочитывается именно пародийно? Первый фактор, определяющий такое прочтение, – репутация исполнителя. Ожидания пародии от пародиста (юмориста) значительно выше, чем от спортсмена или политика. Другой фактор – место пародирования. Третий – объект пародирования. Совпадение этих факторов даёт

100%-ное ощущение пародии. Различия между стилизацией и пародией – это ещё и различия регистров. Стилизация существует в регистре серьёзного, а пародия – в регистре комического (или метарегистре, а по Козинцеву — вне регистра). Стилизация вписывается в грамматику, из которой происходит стилизуемое, и продолжает внутреннюю логику структуры. Тонкая грань между пародией и стилизацией может не выявляться зрителем (слушателем, читателем), тогда задуманная стилизация может прочитываться как пародия, а задуманная пародия – как стилизация. Первый случай – это расширение статусов, возможность семиотически работать с вещью гораздо более глубоко, чем это даже видел автор. Второй случай – это, наоборот, сужение возможностей, приписывание внерегистровой пародии принадлежность только к одной конкретной социокультурной грамматике.

Такое сужение характерно для культурных систем, стремящихся к стабилизации нормативной системы, выстраивания жесткой структуры, стабилизации идентичности. Стабильная идентичность предполагает единство социокультурной грамматики, восприятие культурного пространства как принадлежащего этой грамматике. Тогда пародирование как метарегистровая и внереференциональная практика воспринимается с точки зрения этой грамматики как нарушение (экстремизм, оскорбление чувств и т.п.), воспринимается буквально, что никаким образом в пародию вписано быть не может.

Яркий пример тому буквальное восприятие пародии Уральских курсантов на клип Benni Benassi «Satisfaction», размещенной в Сети в декабре 2017 года и большой скандал в январе 2018, связанный с ней. Пародийный клип ульяновцев интерпретировался как стилизация, а значит к этой пародии применялись мерки конкретной социальной грамматики. К слову сказать, эта интерпретация встретила не только сопротивление, но и большую поддержку, правда, только в Интернете. Пользователи прочитывали пародийное содержание и создали целое движение в поддержку – Satisfaction Challenge (Troitskiy, 2021).

Ульяновские курсанты, вслед за британскими коллегами, предприняли попытку пародийного осмысления юмористического же видеоклипа Benni Bennasi, который сам по себе уже предлагал новый взгляд на привычные гендерные установки, принятые в обществе. Однако именно ульяновский вариант, реализующий практически первоначальные сценарные решения, но поместивший происходящее в контекст курсантского общежития, взорвал Рунет и российскую медиасреду. По всей видимости, это произошло из-за того, что юмористическая интервенция в пространство привычных стереотипных схем интерпретации подвергла сомнению эти схемы, прежде всего, у адептов этих схем. На наш взгляд, это показательный пример того, как юмор становится катализатором того, как схемы мышления о реальности заморозились во времени, отстав от изменений в самой реальности. Юмор возвращает актуальность в механизм интерпретации, возвращает объекту его жизненность, делает его современным.

Данный номер журнала Galactica Media посвящён медийным практикам юмористического осмысления объектов как возвращения им актуальности и современности. Надеясь, сфокусировать внимание читателя на практических вопросах, касающихся юмора в различных медиа, мы, тем не менее, не смогли отказаться и от теоретизирования в рамках Humor Studies, поэтому номер открывают две статьи по теории юмора. Существующие классификации медиа не позволили распределить представленные для публикации тексты по рубрикам, поскольку критерии разделения все время менялись в соответствии с исследуемым материалом и методологическими установками. Даже элементарная двухчастная схема «старые» и «новые» медиа, активно критикуемая сейчас, не позволяла достичь чистоты классов, хотя её следы можно будет отыскать в названии рубрик. Когда мы исследуем укоренённые в прошлом медиа, эта схема наиболее дееспособна, поэтому рассмотрение оперы и кино позволило объединить их под шапкой «старых медиа». Более или менее чётко к этим игровым видам искусства добавляется и карикатура в самых разных её формах. Однако из-за большого количества посвящённых этому жанру статей, мы посчитали возможным объединить их в отдельную карикатурную рубрику. Актуализирующий потенциал юмора выявляется в том, что он реагирует на любые события одним из первых, неудивительно, что в журнале публикуется два текста о ковидном юморе, объединённых в одну рубрику. Последняя, достаточно многочисленная рубрика, репрезентирует взаимосвязь новых медиа и новых вопросов, которые ставит перед человеком реальность (история).

Список литературы

Bompar, L., Lunardo, R., & Saintives, C. (2018). The effects of humor usage by salespersons: The roles of humor type and business sector. *Journal of Business & Industrial Marketing*, 33(5), 599–609. doi: 10.1108/JBIM-07-2017-0174

Borden, D. S., & Suggs, L. S. (2019). Strategically Leveraging Humor in Social Marketing Campaigns. *Social Marketing Quarterly*, 25(3), 193–208. doi: 10.1177/1524500419854068

Gurkaynak, N., Ucel, E. B., & Gunerergin, M. (2011). Is laughter, as the best medicine, the remedy for crisis' pain? Use of humor in marketing communications. *African Journal of Business Management*, 5(15), 6240–6246.

Ng, E. (2020). No Grand Pronouncements Here...: Reflections on Cancel Culture and Digital Media Participation. *Television & New Media*, 21(6), 621–627. doi: 10.1177/1527476420918828

Troitskiy, S. (2021). Is parody dangerous? *The European Journal of Humour Research*, 9(2), 92–111. doi: 10.7592/EJHR2021.9.2.517

Wallace, D. F. (1993). E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. *Review of Contemporary Fiction*, 13(2), 151–194.

Агамбен, Дж. (2011). *Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь*. Москва: Европа.

Бахтин, М. М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература.

Бахтин, М. М. (1994). *Проблемы творчества Достоевского*. Москва.

Зайбт, К. (2014). Как анархисты и комики вывели из кризиса исландскую столицу (А. Кнельц, Пер.). Извлечено от РБК Стиль website: https://style.rbc.ru/impressions/57163cef9a7947413601fe37

Козинцев, А. Г. (2007). *Человек и смех*. Санкт-Петербург: Алетейя.

Маклюэн, Г. М. (2011). *Понимание медиа: Внешние расширения человека*. Москва: Кучково поле.

Отто, Б. (2008). *Дураки: Те, кого слушают короли*. Санкт-Петербург: Азбука-классика.

Троицкий, С. А. (2006). А.И. Введенский: Смысл анекдота, рассказанного на лекции. В *Александр Иванович Введенский и его философская эпоха. Сборник научных статей* (сс. 179–181). Санкт-Петербург.

Тынянов, Ю. Н. (1921). *Достоевский и Гоголь*. Петроград: Опояз.

Тынянов, Ю. Н. (1977). Достоевский и Гоголь (К теории пародии). В Ю. Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино* (сс. 198–226). Москва: Наука.

Фрейденберг, О. М. (2006). Идея пародии (набросок к работе). *Вече: Журнал русской философии и культуры*, (17), 230–240.

Шкловский, В. Б. (1929). *О теории прозы*. Москва: Федерация.

Шубинский, С. Н. (1871). *Исторические очерки и рассказы*. Санкт-Петербург: Издание Плотникова.

References

Agamben, G. (2011). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* . Moscow: Europe. (In Russian).

Bakhtin, M. M. (1990). *The Work of François Rabelais and the Popular Culture of the Middle Ages and the Renaissance*. Moscow: Fiction Literature. (In Russian).

Bakhtin, M. M. (1994). *Issues of Dostoevsky's Work*. Moscow. (In Russian).

Bompar, L., Lunardo, R., & Saintives, C. (2018). The effects of humor usage by salespersons: The roles of humor type and business sector. *Journal of Business & Industrial Marketing*, 33(5), 599–609. doi: 10.1108/JBIM-07-2017-0174

Borden, D. S., & Suggs, L. S. (2019). Strategically Leveraging Humor in Social Marketing Campaigns. *Social Marketing Quarterly*, 25(3), 193–208. doi: 10.1177/1524500419854068

Freidenberg, O. M. (2006). The Idea of Parody (Outline of a Paper). *Veche: Journal of Russian Philosophy and Culture*, (17), 230–240. (In Russian).

Gurkaynak, N., Ucel, E. B., & Gunerergin, M. (2011). Is laughter, as the best medicine, the remedy for crisis' pain? Use of humor in marketing communications. *African Journal of Business Management*, 5(15), 6240–6246.

Kozintsev, A. G. (2007). *Human and laughter*. St. Petersburg : Aletheia. (In Russian).

McLuhan, G. M. (2011). *Understanding Media*. Moscow: Kuchkovo Pole. (In Russian).

Ng, E. (2020). No Grand Pronouncements Here...: Reflections on Cancel Culture and Digital Media Participation. *Television & New Media*, 21(6), 621–627. doi: 10.1177/1527476420918828

Otto, B. (2008). *Fools: Those whom kings listen to*. St. Petersburg: ABC-Classics.. (In Russian).

Seibt, K. (2014). How Anarchists and Comedians Brought Icelandic Capital out of Crisis (A. Kneltz, Trans.). Retrieved from RBC Style website: https://style.rbc.ru/impressions/57163cef9a7947413601fe37 (In Russian).

Shklovsky, V. B. (1929). *On the Theory of Prose*. Moscow: Federation. (In Russian).

Shubinsky, S. N. (1871). *Historical Essays and Stories*. St. Petersburg: Plotnikov Publishing House. (In Russian).

Troitskiy, S. (2021). Is parody dangerous? *The European Journal of Humour Research*, 9(2), 92–111. doi: 10.7592/EJHR2021.9.2.517

Troitsky, S. A. (2006). A.I. Vvedensky: The Meaning of an Anecdote Told at a Lecture. In *Alexander Ivanovich Vvedensky and his philosophical epoch. Collection of scientific articles* (pp. 179–181). St. Petersburg. (In Russian).

Tynyanov, Y. N. (1921). *Dostoevsky and Gogol*. Petrograd: Opoyaz.

Tynyanov, Y. N. (1977). Dostoevsky and Gogol (To the Theory of Parody). In Y. N. Tynyanov, *Poetics. History of Literature. Film* (pp. 198–226). Moscow: Nauka. (In Russian).

Wallace, D. F. (1993). E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. *Review of Contemporary Fiction*, 13(2), 151–194.

The Genealogy of Ancient Comedy in the Representation of Olga Mikhailovna Freidenberg (Russian Translation)[1]

Arkadiusz Bednarczuk (a); Sergey A. Troitskiy (translator) (b)

(a) Adam Mickiewicz University. Poznań, Poland. Email: a.bednarczuk[at]interia.pl

(b) Herzen State Pedagogical University of Russia/Saint Petersburg State University. Saint Petersburg, Russia. Email: sergtroy[at]yandex.ru

Abstract

The article discusses the concept of genealogy and the cultural significance of the ancient comedy in the view of O. M. Freidenberg. For Freidenberg, the ancient comedy was a form of metaphorization of reality. The metaphor, like the symbol in Cassirer's philosophy, was interpreted by Freidenberg as the immanent product of the human spirit. Recognizing the similarity between the ideas of Cassirer and the reflection of Freidenberg, this study attempts to indicate the relationship between the literary concept in the context of Freidenberg and the theory of culture, which was the work of Cassirer. As with Cassirer, the original thinking was, in the Russian researcher's view, concrete, indivisible and figurative. The development of literature is the development of conceptual thinking, which became more and more abstract. The structure of ancient comedy was, therefore, the result of the development of human thought, the evolution of which Freidenberg saw, like Cassirer. The concept of the genealogy of comedy by Freidenberg, seen from the perspective of the Cassirer's theory of symbolic forms, is an original, consistent and logical hypothesis about the cultural significance of ancient comedy. Most of the interpretative problems it presents arise from the attempts to consider it in isolation from the cultural theory endorsed by Freidenberg, of which Cassirer was the author. The article is addressed to philosophers of culture, literary critics and historians.

Keywords

O. M. Freidenberg; Parody; Comedy; Myth; Ancient Culture; Metaphor; E. Cassirer

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

1 The original: Bednarczuk, A. (2010). Genealogia komedii antycznej w ujęciu Olgi M. Frejdenberg. In T. Obolevitch & K. Duda (Eds.), *Symbol w kulturze rosyjskiej* (pp. 435–452). Kraków: WAM.

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2021. No 3 | ISSN: 2658-7734
General Humor Theory | https://doi.org/10.46539/gmd.v3i3.220

Генеалогия античной комедии в представлении Ольги Михайловны Фрейденберг (перевод на русский язык)[1]

Беднарчук Аркадиуш (a); Троицкий Сергей Александрович (переводчик) (b)

(a) Университет Адама Мицкевича. Познань, Польша. Email: a.bednarczuk[at]interia.pl

(b) Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена / Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, Россия. Email: sergtroy[at]yandex.ru

Аннотация

В статье обсуждается концепция генеалогии и культурного значения античной комедии в изложении О.М. Фрейденберг. Для Фрейденберг античная комедия была формой метафоризации реальности. Метафора, как и символ в философии Э. Кассирера, интерпретировалась Фрейденберг в значении Имманентного творения человеческого духа. Признавая совпадение между идеями Кассирера и рефлексией Фрейденберг, следует попытаться определить взаимосвязь между литературоведческой концепцией Фрейденберг и теорией культуры Кассирера.
Как и у Кассирера, первичное мышление было в представлении русской исследовательницы конкретным, неделимым и образным. Развитие литературы – это развитие концептуального мышления, которое становилось все более абстрактным. Таким образом, структура античной комедии была результатом развития человеческой мысли, эволюцию которой видели и Фрейденберг, и Кассирер. Концепция генеалогии комедии Фрейденберг, рассматриваемая с точки зрения теории символических форм Кассирера, является оригинальной, последовательной и логической гипотезой о культурном значении античной комедии. Большая часть интерпретационных проблем, которые она ставит перед собой, связана с попытками трактовать ее в отрыве от одобренной Фрейденберг теорией культуры, автором которой был Кассирер. Статья адресована философам культуры, литературоведам и историкам.

Ключевые слова

О.М. Фрейденберг; пародия; комедия; миф; античная культура; метафора; Э. Кассирер

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

1 Перевод с польского языка статьи Bednarczuk, A. (2010). Genealogia komedii antycznej w ujęciu Olgi M. Frejdenberg. In T. Obolevitch & K. Duda (Eds.), *Symbol w kulturze rosyjskiej* (pp. 435–452). Kraków: WAM.

Размышления Ольги Михайловны Фрейденберг об античной культуре, несмотря на всю их оригинальность, не получили особой популярности и долгие десятилетия были известны только узкому кругу специалистов[1]. На такую маргинализацию достижений российской[2] ученой влияли не только реалии, в каких ей пришлось работать, но и быстротой, с которой о долге по отношению к ней хотели забыть другие исследователи. Это касалось даже самых известных из них, особенно М.М. Бахтина, который заимствовал от нее «больше, чем сам захотел в этом признаться» (Żyłko, 2007, p. 544).

Концепция генеалогии и культурной роли комедии О.М. Фрейденберг представляла собой гипотезу, которую следует рассматривать в контексте господствующей точки зрения о связи литературы и социального происхождения. Основной особенностью человеческой мысли было для автора умение метафоризировать реальность. Человек концептуализирует воспринимаемую действительность с помощью метафор, которые отражают его мировоззрение:

> Если мы встречаем одно и то же действие в виде реального и в виде имажинарного, если совершенно различные явления смешиваются в сознании одно с другим и если такие биологические факты, как утоление голода, как появление ребенка или смерть человека воспринимаются вопреки их реальной сущности, то ясно, что мы имеем дело с двумя явлениями, во-первых, с действительностью, во-вторых, с концепцией этой действительности в сознании (Фрейденберг, 1997, сс. 55–56).

Такое описание человеческого мышления, по крайней мере частично, развивает идею И. Канта о метафоре. По словам Канта, действие мышления может происходить только в результате владения языком метафорическим: «Наш язык полон таких косвенных изображений по аналогии, благодаря чему выражение содержит в себе не настоящую схему для понятия, а лишь символ для рефлексии» (Кант, 1966, с. 374). Познание, выходящее за пределы мира явлений, а значит, являющееся познанием метафорическим, не основано на сходстве между вещами, но предполагает полное сходство отношений, которые между ними происходят (Кант, 1965, с. 181, § 58). Метафора является своего рода мостом между миром явлений, доступных для восприятия человека, и миром его мысли. Однако концепция априоризма Канта ограничивалась сферой интеллекта, а Фрейденберг интересовалась специфической культурной ролью метафоры. Таким образом, представляется, что рассуждения Канта составляли определенную интеллектуальную атмосферу, в которой формировалась мысль Фрейденберг, но не были определяющими для представляемой ею согласованности взглядов.

Более важным для Фрейденберг были мысли В. Вундта, который частично развивал идеи Канта (особенно в области теории апперцепции и познания)

1 Огромную благодарность я приношу господину профессору Анжею П. Ковальскому за то, что он обратил мое внимание на важность осмысления философской интерпретации мышления О.М. Фрейденберг.

2 Автор намеренно использует слово «российская» для указания на принадлежность к культуре и языку, а не к периоду, в который Ольге Михайловне Фрейденберг пришлось работать и жить.

и посвятил в своих работах много внимания процессу формирования и функционирования языка. Распространению неокантианства способствовала и известность среди представителей научного сообщества работ Э. Кассирера. Относительно последнего важным был тот факт, что, придя к убеждению, будто интеллектуальный синтез не является единственным средством формирования действительности, он предпринял попытку дополнить кантианство теорией наук о культуре. Как Кассирер, так и Фрейденберг упоминают в своих работах теорию Вундта. Однако это не означает, что русский вариант неокантианства был исключительно результатом освоения работ Вундта. Гораздо более очевидным кажется влияние философии символических форм. Впрочем, сама Фрейденберг обратилась к Кассиреру как к философу, который извлек окончательные выводы из концепции Канта об априорных формах чувственности и творчески применил их в исследовании мифологической реальности (Фрейденберг, 1997, с. 31).

В рассуждениях Фрейденберг метафорическое мышление, как принцип всякого восприятия реальности, имеет ряд черт, близких к концепции символического мышления в изложении неокантианца Кассирера. Метафора у Фрейденберг, как и символ в философии Кассирера, интерпретируется в качестве имманентного творения человеческого духа. Вместе с тем, она, как и немецкий философ, подчеркивает сильную связь людей с источниками впечатлений. Контакт человека с миром был первоначально прямым, основанным на образе, характере. Рассматривая отношения между искусством, религией и мифом, с одной стороны, и воспринимаемой реальностью, с другой, Фрейденберг отмечает распространенные метафоры, которые объясняли семантику культуры. Аналогичным образом для Кассирера язык, мифорелигиозный мир и искусство выступают как особая символическая форма:

> Во всех них выражается тот основной феномен, что наше сознание не довольствуется тем, чтобы воспринимать воздействие внешнего, а сочетает всякое воздействие со свободной деятельностью выражения и пронизывает первое последним. Мир самостоятельно созданных знаков и образов, исполненный самостоятельности и изначальной силы, противостоит тому, что мы называем объективной действительностью, и главенствует над ней (Кассирер, 2000, с. 394).

Когда Фрейденберг утверждает, что человеку недостаточно просто воспринимать реальность, но творя искусство, он нуждается в метафоризации различных аспектов мира, исследовательница фактически повторяет один из основных тезисов создателя теории символических форм. Ведь для Кассирера очевидно, что в процессе культуротворчества

> сознание не ограничивается тем, чтобы просто иметь чувственное содержание, а [...] оно его из себя производит. Сила этого производства и есть то, что оформляет чистое содержание ощущения и восприятия в символическое содержание. В нем представление перестало быть просто воспринятым извне, а стало тем, что создается изнутри, чем-то таким, в чем господствует основной принцип

> свободного образования. Это и есть та работа, которую мы видим проделанной в отдельных «символических формах»: в языке, в мифе, в искусстве. Каждая из этих форм не только зарождается в чувственном, но и остается постоянно заключенной в область чувственного (Кассирер, 2000, с. 396).

Для Фрейденберг такая способность восприятия мира через человека и метафоризации его различных аспектов была основным компонентом обряда, мифа и искусства.

Несмотря на развитие человеческой мысли, которая начинает отходить от мифического – или только мифического восприятия действительности, – метафора оказалась чрезвычайно долговечной. Даже постепенная потеря первоначального смысла не уменьшила ее силы. Она стала элементом структуры литературного произведения, а ее первоначальное значение подверглось переосмыслению.

> Обряд и миф, создаваясь метафорической интерпретацией действительности, закрепляют метафоры, стабилизуя и узаконяя их, и тем самым обрекают на полное уничтожение их былого смысла. И все же именно здесь, в обряде и мифе, подготовляется будущая длительная жизнь метафор, которые начнут функционировать стороной этого забытого смысла. Перед нами, таким образом, двойной процесс. С одной стороны, тот или иной смысл не может реально существовать без одновременного отложения в виде известной структуры. С другой стороны, сама структура, представляющая собой морфологическую сторону смысла, является поводом для смысловой расшифровки и порождает снова смысл. [...] То, что впоследствии составляет литературные сюжеты и жанры, создается именно в тот период, когда нет еще ни жанров, ни сюжетов. Они складываются из мировоззрения первобытного общества, отлитого в известную морфологическую систему; когда смысл этого мировоззрения исчезает, его структура продолжает функционировать в системе новых осмыслений (Фрейденберг, 1997, с. 108).

Таким образом, мы имеем здесь дело с процессом, в котором первичная метафора, способ мышления о мире, становилась литературным мотивом или структурировала литературное произведение. Хотя первоначальный вид ее стал медленно меняться, метафора все еще сохраняла свою силу творения. Это было связано с особенностями специфического мышления, которому чуждо было стремление усомниться в восприятии существующей реальности: «особенность первобытного мышления в том и состоит, что оно не преодолевает старого мировоззренческого наследия, так как у этого мышления нет реальных предпосылок для сдвигов, для создания подлинно новых форм; старое в непереваренном виде уживается с относительно новым, что вырабатывает сознание в последующие этапы своего развития» (Фрейденберг, 1997, с. 107).

Некоторые исследователи в рассуждениях Фрейденберг о начале литературы усматривали влияние работ З. Фрейда, считая, что для русской мысли следование концепции Фрейда имело большое значение[1]. Похоже, несмотря

1 Такое мнение, например, высказывается в: Граевский, 2005, p. XXVI.

на видимые сходства, влияние Фрейда на мысль Фрейденберг не было философски последовательным, т.е. не приводило к аналогичным выводам. Фрейденберг, впрочем, довольно скептически относилась к теории Фрейда и склонялась к мнению, что он не вносит ничего нового в исследования мифа (Фрейденберг, 1997, с. 29). Так же думал Кассирер, который, поддерживая критику в отношении концепции Фрейда, отметил ее сущностную близость к натуралистической интерпретаций мифа:

> Исследователи сравнительной мифологии говорили о солнце, луне, звездах, ветре, облаках так, как если бы это были единственные темы, занимавшие мифологическое воображение. Фрейд просто сместил сцену, на которой происходили мифические рассказы. Не представляют они, по его мнению, великой драмы природы. То, что они нам рассказывают, это скорее вечная история о сексуальной жизни человека. От доисторических времен до настоящего времени человека преследуют одни и те же два основных желания. Желание убить собственного отца и жениться на собственной матери появляется в детстве человечества так же, как в жизни каждого отдельного ребенка, в самых неожиданных ипостасях и метаморфозах (Cassirer, 1946, pp. 35–36).

Взгляды Фрейда, как писал далее Кассирер, относились к метафизике, которая уходила корнями в традицию немецкой философии XIX века и была связана с рефлексией А. Шопенгауэра. В отличие от Г.В.Ф. Гегеля, для которого, исторический процесс представлялся сознательным и рациональным, Шопенгауэр считал, что мир не является творением разума:

> Он иррационален по самой своей сути и идее, поскольку является порождением слепой воли. Сам интеллект – это не что иное, как одно из последствий этой слепой воли, создавшей его в качестве средства для собственных целей (Cassirer, 1946, p. 31).

Именно в философии Шопенгауэра, который половой инстинкт признал за «истинного правителя» биологического вида человека, можно в каком-то смысле найти зачатки концепции Фрейда. По мнению австрийского ученого, миф оставался «патологическим» явлением, но начинал пониматься как система, отражающая эмоции и психическую жизнь человека. Таким образом, миф рассматривался как продукт человеческой психики, которую не следует путать с сознанием. С другой стороны, проблематичным было обосновать связь между эмоциональностью и сексуальной сферой, в частности, с боязнью инцеста. Как утверждал Кассирер, Фрейд находился в заблуждении, что понимание содержания мифа позволяет понять язык мифа: «Недостаточно ведь просто знать содержание мифа, чтобы понять его природу и характер» (Cassirer, 1946, p. 33). Фрейд справедливо видел смысл мифа в эмоциональной сфере человека, но ему был свойственен редукционизм, суть которого сводилась к снижению эмоциональности за счет неосознаваемых сексуальных желаний. Но что было хуже, он не понимал, что даже если в этой концепции и есть капля истины, то содержание мифа с его культурным генезисом и значением вряд ли можно свести сугубо к боязни инцеста.

Кассирер утверждал, что содержание мифа было второстепенным, а превращение его в основной предмет исследования объясняется сведением мифа к «истории».

Фрейденберг предприняла попытку понять семантику мифа, но содержание «истории» было не единственным предметом разысканий, так как здесь присутствовала также рефлексия над языком мифа. В трудах Фрейденберг, что могло бы у исследователей вызвать ассоциации с наследием Фрейда, также появились понятия «тотема» и «тотемизма». Однако эти концепты не имели теоретического фона, связанного с именем Фрейда. Она использовала термины «тотем» и «тотемизм» в основном для иллюстрации сравнительной схемы в греческой литературе. Для Фрейденберг показательным в рамках этих сравнений был материал, взятый из Илиады, где Гомер противопоставлял два компонента: один отражал активные характеристики охотника, другой – пассивные черты жертвы. По мнению российской исследовательницы, такая картина сравнений отразила антитезу охотника – жертву или оппозицию кланового сообщества и жертвы тотема, убитой и съедаемой его членами. А. Ковальский, описывая ход мыслей О. Фрейденберг, заметил:

> Первоначально родовая община не была чисто биологическим сообществом. Она создавалась посредством приобщения к тотему (например, через потребление тотема). Таким образом, участие в сообществе было возможно не только для родственников, но и для людей, которые когда-то были врагами. Это также относилось к умершим, богам, героям и т.д. Никакие естественные для современного европейца деления не использовались в контексте магической унификации. Каждый мог стать тем объектом или субъектом, который как раз оказывался в поле сопоставления. [...] Принципы сопоставлений, перенесенные в плоскость действий, не только допускают взаимное приобретение признаков собранных объектов и субъектов, но и вхождение в состояния, полярно отличные от наиболее часто испытываемых. Таким образом, О. Фрейденберг, например, употребление в пищу тотемной жертвы могла интерпретировать как своего рода самопоедание. Сама жертва стала ею в результате контакта и словесного совпадения с предполагаемыми объектами. Сопоставление обоих объектов магической повинности, их сближение, вызывало своеобразную контаминацию и, наконец, симметрию их идентичностей. Поскольку смерть так близко соседствовала с жизнью, акт самоуничтожения был актом возрождения. Съедение, ритуальное потребление жертвы происходит после смерти, распада, но, как пища, вносит новый опыт проживания, возрождения (Kowalski, 1999, p. 71).

Таким образом, концепция тотема и тотемизма, которая представляет собой существенный компонент размышлений Фрейденберг о структуре сопоставлений, позволила ей сделать о примитивной культуре иные выводы, чем те, к которым пришел Фрейд.

В концепции Фрейда само понятие метафоры отличается от понятия архетипа. Архетип связан с «естественными» и докультурными источниками человеческого поведения, которые в процессе становления цивилизации подвергались культурному регулированию. В человеческой психике есть подсознательная (Id) сфера, в которой культура страхов и желаний является

кумулятивной. Эти бессознательные мысли определяют действия и чувства реальности человека. Они подавлены Супер-Эго, которое играет роль своеобразного регулятора деятельности. Культура создает своего рода барьер, который ограничивает «естественное поведение» человека, но архетип по-прежнему актуализируется персонально. В сущности, архетип становится структурой, которая зависит от индивидуальной психики и ее реакции на культурное регулирование. С другой стороны, метафора в представлении Фрейденберг была связана с историей общественной мысли и общественного мировоззрения. Также, по мнению российского автора, сюжет не являлся результатом работы индивидуальной психики или результатом определенного мировоззрения.

Наконец, следует допускать, что поиск сходства и полагание взаимосвязи между мыслью Фрейда и Фрейденберг, по крайней мере, в плоскости философской, лишены глубоких оснований. Гораздо более очевидны зависимости, которые существуют между литературно-теоретической концепцией Фрейденберг и культурной теорией Кассирера. Это заметно уже в том, как воспринимался литературный процесс. Для Фрейденберг он представлялся историко-социальным, его содержанием был переход от образа к концептуальному восприятию реальности. Для Кассирера первоначальное (в понимании русской исследовательницы) мышление было конкретным, неделимым и живописным. Образ, не в смысле изображений на холсте, а как способный восприниматься объект в пространстве, был для примитивного первобытного человека познавательной категорией (см. Фрейденберг, 1978, с. 27). Развитие литературы – это развитие концептуального мышления, которое делалось все более абстрактным. Образ медленно освобождался от оков реальности и становился закваской для понятия.

Не следует, однако, рассматривать это явление в качестве схемы для эволюции всей человеческой мысли. По словам Фрейденберг, человек не стал думать образами, а потом – понятиями. Для нее это терминологическая проблема. Первобытный человек обладал понятиями, но конкретными, основанными на образе и далекими от абстракции современной мысли. Они были скорее схематическими диаграммами, которые позволяли распознать вещи и процессы, а также вещи и отношения между ними (см. Фрейденберг, 1978, с. 19). Первоначально мышление не знало формально-логической причинности, было антикаузальным (причинно-следственная последовательность в нем отсутствовала), а прошлое не исключало одновременности с настоящим. Трактуемое таким образом понятие близко к первометафоре, предоставлявшей возможность исследовать и обобщать мир, но далекой от абстракции, используемой сейчас. В исследованиях Фрейденберг метафора имела два значения: с одной стороны, это была универсальная познавательная категория, интерпретированная в духе неокантианства, с другой – специфическое литературное произведение.

Структура античной комедии, коей российская исследовательница уделяла много внимания, была результатом развития человеческого мышления, которое она гипотетически предполагала.

В первобытном мышлении, а значит – и в древней комедии, сатира отсутствовала. Сатирическое мышление – обобщение, возникшее из-за появления понятийного мышления. Сатира всегда имела в виду явление в целом. Первоначальное мышление, напротив, использовало только пародию. По словам Фрейденберг:

> пародией называется подражание, при котором величественная форма наполняется ничтожным содержанием. Пародия есть имитация возвышенного посредством жалкого, несоответствие содержания и формы, передразниванье, перевод с трагического на комическое (Фрейденберг, 2006, с. 230).

Сущность древней пародии, вместе с тем, не сводилась ни к издевательству, ни к имитации. Она была связана с высоким:

> Наблюдение над образцами пародии показывает, что связь ее с религиозными обрядами и словесами или её приуроченье к религиозным праздникам не случайны: первоначально пародировалось именно все самое священное – боги и культ, и перенесение пародии на «власть предержащую», на царей, правителей, народное собрание – парламент, на судей и все основные гражданские формы было вторичным (Фрейденберг, 2006, с. 235).

Трактовка комедии как тривиальной сатиры – неуклюжая модернизация сущности архаического мышления. Связь пародии с возвышенным была настоящей корреляцией в архаическом способе мышления. В мышлении эта связь насмешек с возвышенным была так же очевидна для автора, как и отношение солнца к тени. Пародия демонстрировала один из примеров биполярного мира, представлявшего собой неделимое единство. Отношения разных пар, составляющих когнитивные схемы – приближения, по мнению Фрейденберг, являются внутренним следствием комплементарности (взаимодополняемости) человеческого мышления, в котором не было места для оппозиции (борьбы противоположностей).

Аналогичные замечания можно найти у Кассирера, который, анализируя особенности первобытной мысли, утверждал, что:

> Мифологическое ощущение пространства было связано с самого начала с некоторыми физическими фактами: восприятием оппозиции дня и ночи, света и тени... Человек мифа начинал свое бодрствование с восходом солнца. Отражение в сознании человека чередования дня и ночи становится его первоначальным органом мышления, одним из источников его духовных возможностей и началом культурной эволюции человечества (Sójka, 1988, p. 57n).

Чтобы сотворить, например, представление о жизни и смерти как явлениях, которые начинают и обязательно завершают любое человеческое существование, уже нужно иметь четкую точку зрения на индивидуальное и всеобщее. Человек, отличающий свою человеческую сущность от мира природы, в размышлениях о себе противостоящем внешнему миру, должен и

явления, становящиеся его потребностью, также отделять от жизни природы. В созданном людьми мифе первоначально не было понятия индивидуальной личности, которая была бы строго отделена от внешнего мира:

> Только в процессе эволюции мифа постепенно формируется понятие человека, личности, категория «Я». Эти процессы были связаны не с какой-либо формой рефлексии, а, в основном, со сферой действия. Вся мифологическая реальность погружена в практическую атмосферу, человек мифа имеет цель не столько думать о мире, сколько взаимодействовать с ним – поступком, жестом, словом (Sójka, 1988, p. 60).

Тема единства субъекта и объекта, то есть познающего человека и познаваемого мира также была важным мотивом размышлений Фрейденберг. Подобная изначальная неразделенность предполагает существование только образного мышления. Не существовало качеств, понимаемых исключительно как объект спекуляции, которая, пользуясь абстрактным понятием, отделяла бы объективные качества от самих объектов. Человек не был способен так интерпретировать качество предметов, чтобы их обобщать, он мог представить их только в единстве, физическом присутствии (см. Фрейденберг, 1998, сс. 234–235). Описывая это неимение качественного понимания представлений, которые вели к их семантической эквивалентности, Фрейденберг упомянула работу Х. Усенера (см. Фрейденберг, 1997, с. 23). Справедливости ради стоит отметить, что и Кассирер ссылался на Усенера в своих рассуждениях. Согласно Кассиреру, самое главное в концепции Усенера состоит в том, что божество и язык, который называет это божество, не относятся к двум разным источникам, но имеют единое начало в мифе, базируются на активном сознании субъекта (см. Andrzejewski, 1980, p. 138). Таким образом, метафоричность языка не представлялась исключительно как эффект многозначности слов. Для Фрейденберг метафора также знаменовала не тривиально понимаемую полисемию, а некий способ мышления, своеобразную кассиреровскую символическую форму.

Интерпретируя культурные значения античной комедии, Фрейденберг особо подчеркнула оригинальные отношения, которые существовали между философией, мистериями и мимом (см. Фрейденберг, 1978, с. 240). Античный мим представлял собой театральную форму, которая, правда, изначально не была только пространством смешного. Комедианты не подражали людям, но имитировали стихии. Иллюзионисты, комики и акробаты занимались в первую очередь природой. Они обладали полномочиями вызывать и делать то, что традиционно относилось к функциям древних богов, мудрецов, философов. Они становились подобны богам из Эпоса, которых мы застаем в описании, когда они творят чудеса, воздействуют на стихии, на чувственно воспринимаемую данность. Объектами подражания в миме являлись силы, которые в философии фюзиса были первоэлементами, началом и принципом бытия. «Чудеса» мимов похожи на теургии древних философов, обладавших способностью исцелять и влиять на видимую реальность.

На ярморочной сцене, где разыгрывалось действо, зрители видели не шарлатанов, а наделенные телом стихии. Появлялись молнии, туман, различные животные. Магический опыт, легший в основу представлений о мире, богах и мудрецах, которые были первыми философами, стал основной составляющей мима. Демонстрация «чудес» в миме имела свою аналогию в мире вещей, в бытии, в мистериях (см. Фрейденберг, 1978, с. 238). Античный мим был визуализацией, смысл которой состоял в простоте передачи. Он имел форму, соответствовавшую первоначальному, образному мышлению. Мимы в древности назывались, помимо других наименований, *aretholog* (арэтологами). Это не означало, что в центре их внимания оказывалось абстрактное понятие добродетели. Сам смысл слова «этос» больше касался сферы чувственного внешнего облика. Еще у Гомера *arethe* было свойством не только человека или бога, но могло относиться также к животному или даже к неодушевленному предмету. Исходя из контекста, в котором это слово появилось в эпосе, можно предположить, что термин являлся синонимом внешнего, телесного вида (см. Фрейденберг, 1978, с. 235).

Развитие визуального мышления приближало мим к мистериям и философии, для которых основное значение также сосредотачивалось во внешнем виде. Среди многих названий мимов особенно лаконичный термин *deikelon* (*dikelon*) соотносится с мистериями. Древние словари переводили *deikelon* как *mimemata* («подражание, имитация») и *ekasmata* («изображение, образ») (Фрейденберг, 1978, с. 237). Корень этого слова показывает, что суть деятельности мима нужно было экспонировать. На основании древних переводов следует полагать, что суть мистерий сводилась именно к тому, чтобы продемонстрировать тайну. Важнейшей частью Великих Элевских Мистерий была *epopteia*, то есть «видение», «зрение». В темноте храма появляются всполохи пламени, а затем священник в полной тишине показывает секретные предметы, спрятанные в корзине. Мистерии – событие, которое «указывало» и которые можно было «увидеть». Как утверждал Буркерт: «мистерии были arrheta, “невыразимыми”, но не в том смысле искусственной секретности, используемой для возбуждения любопытства, а в том, что самое важное и самое главное в них всегда за пределами возможностей вербализации» (Burkert, 1987, p. 69). Как заметил Аристотель, подвержение посвящению не дает каких-то знаний, но позволяет испытать (*pathein*) (Arystoteles, 1952, p. 87). Слово *pathea* («ощущение») присутствует также у Геродота, который таким образом определял сущность мистерий (Геродот, 1972, сс. 133–134). Можно предположить поэтому, что внимание Аристотеля отражало первичное и все еще ощущаемое переживание мистериального культа, самым возвышенным и самым захватывающим моментом которого было представление «невыразимой» тайны.

Анализируя структуру мима, Фрейденберг заметила, что важную роль играла загадка (*γρίφος*). Присутствие в миме загадки ясно указывает на его явную связь с религиозным смыслом и с философской диалектикой.

К аналогичным выводам о взаимоотношениях философии и загадки независимо от Фрейденберг пришел современный философ Ж. Колли, рассуждения которого позволяют в полной мере оценить новаторство Фрейденберг. Как утверждает итальянский исследователь, изначально загадка в Древней Греции тесно связана с пророчеством. Только в архаическую эпоху оно начало отделяться от божественного царства и стало предметом человеческой борьбы за мудрость. Первоначально конкуренция была областью пророков, мудрость которых воспринималась как эффект божественного вдохновения. Как пишет Колли:

> [...] вместе с перемещением загадки в человеческую сферу, с угасанием чувства ее божественного происхождения становится все более очевидным, что ее формулировка содержит в себе противоречия. [...] Раньше бог подсказывал ответ оракулу, а «пророк», повторяя за Платоном, был просто переводчиком слова божьего и еще полностью принадлежал религиозной сфере. Потом бог через Сфинкса бросил загадку, угрожающую смертью, и одинокий человек должен был решить ее, чтобы спасти собственную жизнь. Наконец, два пророка, Кальхас и Мопсос, сражались друг с другом, чтобы разгадать эту загадку: Бог больше не участвовал, земля все еще была религиозной, но появился новый элемент, конкуренция, агонизм, который в этом случае был борьбой за жизнь и смерть. Еще шаг – и религиозный фон исчез, на первый план вышел сам агонизм, борьба двух людей, чтобы получить знания: они уже не были пророками, они были мудрецами и пытающимися завоевать титул мудреца (Colli, 1989, pp. 56–57).

Сначала религиозная роль загадки была раскрыта в форме ответа, данного оракулом Аполлона: «Владыка, тот, чьё прорицалище в Дельфах находится, не глаголет, не скрывает, зато намекает [знаками указывает]» (Гераклит, 2012, с. 173). Неправильно понятый знак в форме загадки мог сбить с пути и таил опасности. Диоген получил подсказку от оракула в Дельфах, которая рекомендовала «впечатывать деньги». Этот, казалось бы, однозначный стимул для подделки монеты, Диоген понял правильно, посвящая себя переоценке через философию любого обязательного обычая (Gigon, 1959, p. 70). Основатель школы стоиков Зенон должен был догадаться, что такое «спариться с мертвыми». Он тоже понял все правильно и начал изучать произведения древних философов (Gigon, 1959, p. 70).

Наиболее известным примером неправильной интерпретации ответа, данного прорицательницей, была подсказка, которую получил Крез. Она предсказала, что, выступив в поход против персов, тот «сокрушит великое государство» (Геродот, 1972, с. 26). Крез ошибочно понял пророчество и выступил против персов. Он действительно уничтожил государство, но свое собственное. Это не повлияло на славу прорицательницы, потому что, когда Крез, уже плененный, обратился к ней снова, полный сожалений, она

обвинила его в неправильном толковании гадания (Геродот, 1972, с. 40–41). Она не дала ясных инструкций, ее слова только «дали пищу для размышлений». Как пишет Колли:

> Поэтому считалось, что в некоторых мистических обстоятельствах отдельные переживания оказываются невыразимыми: в этом случае слова загадок раскрывают то, что является божественным, скрытым, что является неотъемлемым и неосязаемым. Слово неоднородно относительно того, что предназначено говорящим (для сообщения), поэтому оно обязательно неясно (Colli, 1989, p. 53).

Древние источники часто называли загадку проблемой, т.е. препятствием. Термин «проблема» также занимает важное место в языке диалектики. У Платона слово *proballein* использовано в качестве определения чего-то странного или чего-то диалектичного (Colli, 1989, p. 79). Наиболее полное определение загадки было дано Аристотелем: «В самом деле, идея загадки та, что, говоря о действительно существующем, соединяют вместе с тем совершенно невозможное» (Аристотель, 2007, с. 57). Как утверждал Колли:

> Принимая, что путем объединения невозможности Аристотель понимает формулирование противоречий, его определение говорит, что загадка – это противоречие, которое наводит на нечто реальное, а не то, что не показывает ничего, что в случае противоречия является правилом. Чтобы это могло произойти, – добавляет Аристотель, – не следует сопоставлять слова в их обычном понимании, но не нужно избегать использовать их в переносном значении. Поэтому использование метафоры связано с началом мудрости (Colli, 1989, p. 56).

Удивительное формальное совпадение между загадкой и философской диалектикой не только дает возможность рассматривать загадку как звено между мимом и философским диалогом, но и позволяет определять религиозные источники представленной на сцене загадки. Древний мим, используя такую форму, предложил способ познания, в которой главную роль стал играть философ-мудрец, тот, кто вопрошал у оракула. Мим не ограничивался указанием образа, а оперировал логосом – своеобразным знаком, позволяющим понимать тайну. Неоднозначность слов, адресованных Диогену и Зенону, допускала интерпретацию, которая коренилась в словах и не отсылала ни к чему иному. Логос фактически играл роль, похожую на функцию образа в предфилософской культуре: знака, содержащего в себе весь смысл. Проблема как препятствие, которое можно преодолеть, обратившись к самому этому препятствию. В случае с оракулом характерным можно считать ответ, который получил Фемистокл, спрашивая о способе защиты от персов. Он интерпретировал «деревянную стену», что приказала построить прорицательница, как флот, в отличие от других афинян, которые поняли слова буквально – как приказ построить деревянный забор.

Логос «знака» оракула и загадки в миме сочетали особую двусмысленность, характерную для самого логоса. Двузначность воплощалась как в раскрываемом, так и в скрываемом, о чем свидетельствуют сопутствующие

коннотации. В поле семантики слово «логос» сводится к сокрытию истины (правды) и введению кого-то в заблуждение (см. Narecki, 1999). Двусмысленность слова «логос» означало, что оно, с одной стороны, вводило в заблуждение, а с другой – в силу своей истинности подлежало интеллектуальному разгадыванию (вычислению). Представляется, что двусмысленность логоса привела к тому, что слова воспринимались как объект этимологических исследований. Правильность коннотаций была в конечном счете искажена только в пределах этих слов. В то же время, если сначала в правильном угадывании смысла было видно божественное вдохновение, то позже слова подверглись толкованию, которое свидетельствовало прежде всего о мудрости и преимуществах интеллекта самого интерпретирующего.

Говоря о концепции символических форм, Фрейденберг заметила, что Кассирер отказался рассматривать мифологический образ и языковые представления в генетическом аспекте, а указал только, что родились они в один и тот же момент (см. Фрейденберг, 1997, с. 31). Для Кассирера миф и язык являлись примитивными и рудиментарными способами символического формирования фактов. И миф, и язык, хотя между ними не было никакой генетической зависимости, оказались выражением того же символического процесса создания реальности (см. Andrzejewski, 1980, p. 138). Фрейденберг, как и немецкий философ, подчеркивала социальную роль языка и его свободу в создании собственных форм выражения. Изучая и признавая сложную взаимосвязь между мифологической картиной и лингвистическим представлением, она сохраняла их несводимую друг к другу специфику. Это позволило ей интерпретировать греческую комедию, в которой элементом, соединяющим мим с философской диалектикой и религиозной сферой, учёная сделала загадку. Мим указывал образы, но также оперировал логосом – загадкой, интерпретированной аналогично образу. Смысл слов был укоренен в самих словах и их этимологии, как и смысл образов в самих образах. Так понимаемая комедия посредством сценического выступления и логоса-слова указывала истины, о которых шла речь в философии и которые мистерию сделали предметом загадки, невыразимой тайны.

Благодарности

Переводчик благодарит Giorgia Rimondi за помощь в работе с итальянским изданием Giorgio Colli, La nascita della filosofia.

Список литературы

Andrzejewski, B. (1980). *Animal symbolicum. Ewolucja neokantyzmu Ernsta Cassirera*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Arystotle (1952). *The Works of Aristotle. Volume 12: Select Fragments*. Oxford: Clarendon Press.

Burkert, W. (1987). *Ancient mystery cults*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Cassirer, E. (1946). *Myth of the State*. New Haven: Yale University Press.

Colli, G. (1989). *La Nascita della filosofia*. Milano: Adelphi.

Gigon, O. (1959). *Grundprobleme der antiken Philosophie*. Bern; München: Francke Verlag.

Grajewski, W. (2005). Przedmowie. In O. Freudenberg, *Semantyka kultury*. Kraków: TAiWPN Universitas.

Kowalski, A. P. (1999). *Symbol w kulturze archaicznej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM.

Narecki, K. (1999). *Logos we wczesnej myśli greckiej*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.

Sójka, J. (1988). *O koncepcji form symbolicznych Ernsta Cassirera*. Warszawa: PWN.

Żyłko, B. (2007). Posłowiu. In O. Freidenberg, *Obraz i pojęcie*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Аристотель (2007). Поэтика. В Аристотель. *Поэтика. Риторика* (сс. 21–70). Санкт-Петербург: Издательство «Азбука».

Гераклит Эфесский (2012). *Все наследие на языках оригинала и в русском переводе: Краткое издание*. Москва: Ад Маргинем Пресс.

Геродот (1972). *История в девяти книгах*. Ленинград: Наука.

Кант, И. (1965). Пролегомены ко всякой будущей метафизике, могущей появиться как наука. В И. Кант. *Сочинения в шести томах. Том 4; Часть 1* (сс. 67–189). Москва: Мысль.

Кант, И. (1966). Критика способности суждения. В И. Кант. *Сочинения в шести томах. Том 5* (сс. 161–446). Москва: Мысль.

Кассирер, Э. (2000). Понятие символической формы в структуре наук о духе. В Э. Кассирер. *Избранное: Индивид и космос* (сс. 391–413). Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга.

Фрейденберг, О. М. (1978). *Миф и литература древности*. Москва: Наука.

Фрейденберг, О. М. (1997). *Поэтика сюжета и жанра*. Москва: Лабиринт.

Фрейденберг, О. М. (1998). Образ и понятие. В О. М. Фрейденберг. *Миф и литература древности* (сс. 223–622). Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН.

Фрейденберг, О. М. (2006). Идея пародии (набросок к работе). *Вече: Журнал русской философии и культуры*, (17), 230–240.

References

Andrzejewski, B. (1980). *Animal symbolicum. Ewolucja neokantyzmu Ernsta Cassirera* [Animal symbolicum. Evolution of Ernsta Cassirer's neokantianity]. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. (In Polish).

Aristotle (2007). Poetics. In Aristotle, *Poetics. Rhetoric.* (pp. 21–70). St. Petersburg: Azbuka Publishing House. (In Russian).

Arystotle (1952). *The Works of Aristotle. Volume 12: Select Fragments*. Oxford: Clarendon Press.

Burkert, W. (1987). *Ancient mystery cults*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Cassirer, E. (1946). *Myth of the State*. New Haven: Yale University Press.

Cassirer, E. (2000). The concept of symbolic form in the structure of the sciences of the spirit. In E. Cassirer, *Favorites: The individual and the cosmos* (pp. 391–413). Moscow; St. Petersburg: University Book. (In Russian).

Colli, G. (1989). *La Nascita della filosofia* [The birth of philosophy]. Milano: Adelphi. (In Italian).

Freidenberg, O. M. (1978). *Myth and literature of antiquity*. Moscow: Nauka. (In Russian).

Freidenberg, O. M. (1997). *The poetics of the plot and genre*. Moscow: Labyrinth. (In Russian).

Freidenberg, O. M. (1998). Image and concept. In O. M. Freidenberg, *Myth and literature of antiquity* (pp. 223–622). Moscow: Publishing Company "Oriental Literature" of the Russian Academy of Sciences. (In Russian).

Freidenberg, O. M. (2006). The idea of a parody (a sketch for the work). *Veche: Journal of Russian Philosophy and Culture*, (17), 230–240. (In Russian).

Gigon, O. (1959). *Grundprobleme der antiken Philosophie* [Basic problems of ancient philosophy]. Bern; München: Francke Verlag. (In German).

Grajewski, W. (2005). Przedmowie [Preface]. In O. Freudenberg, *Semantyka kultury* [Semantics of Culture]. Kraków: TAiWPN Universitas. (In Polish).

Heraclitus of Ephesus (2012). *All the heritage in the original languages and in Russian translation: a short edition*. Moscow: Ad Marginem Press.

Herodotus (1972). *History in nine books*. Leningrad: Nauka. (In Russian).

Kant, I. (1965). Prolegomena to any future metaphysics that may appear as a science. In I. Kant, *Works in six volumes. Vol. 4, part 1.* (pp. 67–189). Moscow: Mysl. (In Russian).

Kant, I. (1966). Criticism of the ability of judgment. In I. Kant, *Works in six volumes. Vol. 5.* (pp. 161–446). Moscow: Mysl. (In Russian).

Kowalski, A. P. (1999). *Symbol w kulturze archaicznej* [Symbol in archaic culture]. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM. (In Polish).

Narecki, K. (1999). *Logos we wczesnej myśli greckiej* [Logos in early Greek thought]. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL. (In Polish).

Sójka, J. (1988). *O koncepcji form symbolicznych Ernsta Cassirera* [On Ernst Cassirer's concept of symbolic forms]. Warszawa: PWN. (In Polish).

Żyłko, B. (2007). Posłowiu [Afterword]. In O. Freidenberg, *Obraz i pojęcie* [Image and concept]. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego. (In Polish).

On the Educational Potential of Humor, Science Fiction, and Game

Tatiana A. Balakireva (a) & Mariia N. Mogilevich (b)

(a) Saint Petersburg State University. Saint Petersburg, Russia. Email: balakireva_tanya[at]mail.ru

(b) ITMO University. St. Petersburg, Russia. Email: maria.mogilevich[at]gmail.com

Abstract

The modern cultural situation contributes to the rethinking of many areas of human activity that once seemed basic. This is how the image of education which in European culture is traditionally associated with the discipline of mind and will and therefore with extreme seriousness has been changing dramatically. The possibility of such an approach was closely related to the value of knowledge which was once unconditional. However, modern media sources which made knowledge accessible and the patterns of obtaining it ordinary have removed the educational sphere from its common position. Today we see how education is reforming its own aims and objectives and what new methods it attracts in order to keep being an integral part of the personality development in culture. In this article, we will consider one of the aspects of the transformation of education, specifically, the search for new motives for learning. Our goal will be to characterize the educational potential of mechanics drawn from areas such as humor, fiction, and play. All the three phenomena are traditionally perceived rather as part of an entertaining, "not serious" sphere of human activity. We will try to prove their effectiveness in relation to new challenges in the educational area that are generated by the era of new media technologies.

Keywords

Educational Methods; New Educational Technologies; Experience; Involvement; Humor; Science Fiction; Gamification; Game; Motivation; Seriousness

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2021. No 3 | ISSN: 2658-7734
General Humor Theory | https://doi.org/10.46539/gmd.v3i3.190

Об образовательном потенциале юмора, научной фантастики и игры

Балакирева Татьяна Андреевна (a), Могилевич Мария Николаевна (b)

(a) Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, Россия. Email: balakireva_tanya[at]mail.ru

(b) Национальный исследовательский университет информационных технологий, механики и оптики. Санкт-Петербург, Россия. Email: maria.mogilevich[at]gmail.com

Аннотация

Современная культурная ситуация способствует переосмыслению множества сфер человеческой деятельности, некогда казавшихся базовыми. Таким образом, критически меняется и представление об образовании, в Европейской культуре традиционно ассоциировавшееся с дисциплиной ума и воли, а, следовательно, с крайней серьёзностью. Возможность подобного подхода была тесно связана с ценностью знания, некогда представлявшейся безусловной. Однако современные медиа, сделавшие знания доступными, а формы их получения повседневными, сместили образовательную сферу с привычной позиции. Сегодня мы наблюдаем, как образование реформирует собственные цели и задачи, и какие новые методы оно привлекает, дабы продолжать оставаться неотъемлемой частью развития личности в культуре. В данной статье мы рассмотрим один из аспектов трансформации образования, а именно – поиск новых мотивов обучения. Нашей целью будет характеристика образовательного потенциала техник, почерпнутых из таких областей как юмор, фантастика и игра. Все три феномена традиционно воспринимаются скорее как часть развлекательной, «несерьёзной» сферы человеческой деятельности. Мы же постараемся доказать их эффективность по отношению к новым вызовам в образовательной сфере, которые порождает эпоха новых медиа технологий.

Ключевые слова

образовательные методы; новые образовательные технологии; опыт; вовлечение; юмор; научная фантастика; геймификация; игра; мотивация; серьёзность

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Introduction

Current situation in the area of humanitarian discourse is as follows: we are accustomed to face the need not only to define new phenomena, but also to redefine the overwhelming majority of those already familiar including those that seemed basic. This can be also applied to the spheres of "serious" and "entertaining" including "laughter" in culture. The scope of this article is limited to the process of transformation of attitudes towards these areas in terms of their applying to the higher education field.

The educational practices themselves have also changed significantly before our very eyes. If a century ago the educational sphere was closely connected with the goal of storing and transferring knowledge, then in the modern situation this goal is no longer dominant. Today, knowledge is perceived as an accessible resource. And, although in practice this is not always the case, a person who has access to the Internet has the illusion that s/he is able to obtain the maximum of information on the matters of his/her interest at any time. Therefore, the emphases in educational activities in universities are shifting towards solving the problems of assimilating knowledge and the possibility of its application in practice (Darinskaia, & Molodtsova, 2019, p. 8). This process significantly transforms the range of tasks coped by modern educational methods. Naturally, such vital changes cannot but affect the very image of the educational area.

Traditionally, education is one of the "serious" activities which, together with employment, are perceived as a kind of opposition to rest and entertainment. However, new challenges faced by the educational field are prompting to seek solutions in areas more associated with entertainment. In this article, we will consider three of such areas which are humor, fiction and play, in terms of their potential benefits for the new educational practices. Our goal will be to work out the reasons and to justify the active use of humorous, playful and fantastic elements in education. But before coming to the issue it is necessary once again to dwell on the tasks of education in the scope of new media technologies in more detail.

A few words should be said about the layout of the article. We will begin with identifying some of the new challenges faced by a mass university in present conditions based on an analysis of the corresponding research, and reveal their connection with the present cultural situation. Next, we'll explore the potential of using humor, fictional content, and game techniques to respond to these challenges, and demonstrate their capabilities in examples. The result will be conclusions about the applicability of humor, fiction and game in mass university, as well as the reasons why education turns to practices previously considered entertaining.

Part 1. On new challenges in education

Education is a complex and multifaceted sphere of culture. We are not trying to either comprehensively describe it, or even identify all the new trends that

can be observed in recent decades. First of all, we would like to emphasize that it is mainly the educational structures of the mass model that fall into the field of our attention. The structures are dependent on market demands and most susceptible to changing user demands. As a result, new cultural processes affect them harder and faster.

Mass universities, in contrast to research universities, are also experiencing more strongly the already known trend of a changed attitude towards education within a market economy. They must provide educational products that students perceive in terms of the ability to meet their existing needs and stipulations. If, for example, the ideal Humboldt model of the university assumes that the educational environment will contribute to the expansion of the horizons of expectations of the participants, their internal growth, then a modern mass university finds itself in a complex ambivalent situation. It is dealing with the need to satisfy the current demand, as well as with the lingering expectation of a student to perceive his/her inner growth. It should also be mentioned that globalization processes, at whatever stage they are today, weaken the national cultural component of higher education. Mass universities are looking for universal methodologies that work for students regardless of their background (Ridings, 2009).

Let us outline a few more tendencies necessary to achieve our goal. They directly stem from the changed cultural situation associated with the integration of media technologies into human lives. One of the characteristic features of an active user of the global Internet network as we have mentioned above is the sense of accessibility of knowledge (Gritsan, 2017). The Internet allows one to find any information of any complexity in the shortest way, gain access to both world scientific libraries and interactive encyclopaedias which will guide the route of further paths of research. Moreover, acquiring knowledge in the modern world is beginning to feel like an everyday practice. Not a day goes by without an Internet user finding out something new for oneself from virtual encyclopaedias, video lectures, reviews, and podcasts. Learning something new now is an ordinary everyday process. Clearly, the quality of knowledge assimilation often leaves much to be desired with this approach. However, in the perception of the user, the value of knowledge as something that is difficult to obtain, which is the prerogative of a certain cultural stratum, certainly decreases. Moreover, the learning patterns themselves have become something very familiar and common. That is, the practice of reading, listening to lectures, and even completing assignments presents in daily activities. The number of educational and pseudo-educational products is also huge.

The consequence is a number of problems, the main one of which is that educational practices “drown” in everyday life. In the worst case, the student simply abandons them, seeing no motive to perform actions that do not bring quick results and are so little different from what happens to them all the time. In milder versions, the effectiveness of the educational process suffers. Without a point of direct application and competing daily with the mass of new incoming data, the acquired knowledge and skills are very quickly lost (Bignell, 2000).

Through the fact that the background of students is unknown and can not be counted on in a mass university of the globalization era, neither is some external motivation coming from cultural values, the globalization processes must embed motivational schemes into the educational process. And these schemes should also be as versatile as possible.

Thus, we see that the real challenge for contemporary education is the satiety of a user of modern media technologies of various kinds with educational and knowledge-transmitting content. And, along with satiety, a modern person no longer wants to unambiguously and straightforwardly identify oneself with a particular profession or social stratum (Malkowski & Russworm, 2017). That is why traditional motivational schemes based on the principle "any educated person (or scientist, or engineer, etc.) should know" are losing their relevance. In other words, motivational schemes that seemed to be the most universal and global are now in crisis (Tait, 2021).

In this regard, the task of motivation for learning is more urgent than ever. Paradoxically, it is solved by turning to the "not serious" side of culture. We will risk searching for such methods in areas which previously belonged to the entertainment field. In contrast to the "serious" spheres which presuppose very significant external motives, such as survival, family support, social status, etc., the "not serious" sphere entails the search for a certain self-meaning, local way of motivating the participants. This means that the challenges faced by the educational sphere recently are not new for the entertainment sphere. Moreover, it is the entertainment sphere that effectively opposes itself to everyday life which means that the methods that it uses are at the same time able to help a modern person educated by media technologies to escape from the feeling of daily routine and better perceive new experience.

We hasten to add that we will not separately consider the close to our chosen area but now a somewhat forgotten educational trend named edutainment. It assumed a more global change in attitudes towards educational practices, an emphasis on deriving pleasure from the learning process. We are interested in the potential of using mechanics drawn from the "entertainment" areas for education close to the traditional understanding. Moreover, some of the ideas and trends of edutainment have found their continuation in gamification (Jayasinghe & Dharmaratne, 2013) which will be considered in the fourth part of this article.

Thus, the problem of motivation, involvement, and interest in education, as well as the value of the experience gained in the course of education, is a serious challenge to a modern mass university. And it is precisely the search for an answer to this challenge that interests the authors of the article.

Part 2. Humor

As the first of the areas mechanics of which seem to be productive in responding to new educational challenges we will consider humour. This is not to say that humor has not previously been integrated into educational processes. But it was used in most cases as a kind of emotional relaxation of students, a micro-break in the information flow contributing to switching and then to a better concentration. However, a very common position was and still remains to this day is that of opposing humour to learning (Lei, Cohen, & Russler, 2010); in its core there lies the belief that humour can interfere with a serious attitude to learning, distracting from the subject of study, and decreasing concentration. However, students' attention cannot be maintained at an even level (Kaneman, 2006); even more it is relevant in the modern situation due to the problems mentioned above.

And it is precisely in the struggle for the listener's attention that humour has another strong point. It is also worth recalling one of the oldest surviving examples of the use of humour in the educational process. Socrates also used irony in teaching (Leibowitz, 2010, p. 25). His philosophical technology which is known as the dialectical method presupposes irony as one of the components. And here it should be especially noted that humour in Plato's Dialogues read in modern times is manifested in two hypostases. First, Socrates makes irony over the interlocutor which means that he uses irony as a method of teaching demonstrating its effectiveness. Secondly, reading Plato's dialogues and realizing that Socrates is ironic over the interlocutor, we are still exposed to his irony. So the irony of Socrates is able to teach even after two and a half millennia after the events described. Socratic irony has a very rich and versatile potential. It is both a way to deeply involve the interlocutor in the discussion emotionally irritating him and a way to pose unexpected, uncomfortable questions concerning seemingly self-evident phenomena, but at the same time to provoke the interlocutor through humour which is not the unique prerogative of Socrates.

Equally, irony is not the only kind of humor, and Socratic method is not the only way to strife for the student's attention and interest. A joke, anecdote, or amusing example are great ways to make information easier to digest. Sarcasm, hyperbole, pun, provocation, funny commentary, or illustration can be great ways to grab or manipulate students' attention by revoking a variety of emotional responses.

The ability to knock the interlocutors out of familiar contexts, confound them and emotionally engage them at the same time is an inherent feature of humour. Here I would like to especially emphasize precisely the moment of emotional involvement. The nature of humour is such that it cannot leave the interlocutor indifferent. Even if the reaction is not laughter or approval but, on the contrary, indignation, aggression, or even shame, it still confronts the recipient with the need for a new critical view of the objects of humorous utterance. This makes humour

an effective tool for problematisation, on the one hand, and, on the other, a means of raising the level of critical reflection on the issue (Ziegler, Boardman, & Thomas, 1985). It increases our chances that the recipient will not only focus on the problem we want him to but will also be able to approach it in a non-standard way in the future.

It also is appropriate to mention the fact that many in-demand modern professions and fields of study imply the development of such competence as creativity in students. Developing creative approaches is in itself a non-trivial methodological task. And the creative sphere is especially in need of new approaches to teaching and presenting material (Corrigan, 2010). Here, humorous presentation has a very high potential for productivity, since it is humour that helps to renew the look of non-familiar things, search for the new connotations, and recheck the semantic connections of phenomena. Humour tears apart everyday life preventing it from being treated as given; and this is what effectively releases creativity. At the same time, in order to achieve its educational goals, humour does not have to be successful, i.e. to trigger positive emotions in the recipient. Alien humour which does not correspond to the contexts and culture of the one who perceives it is an excellent stimulus for understanding of the logic of a third-party, previously unfamiliar, and of alternative ways to structure reality.

As an example of the multifaceted potential of humor as a means of managing the attention and interest of the learner the use of satirical illustrations (caricatures) can serve as illustrative material for the courses of history. Thus:

- Caricature itself as a type of drawing, and even humorous one; it attracts attention, and therefore increases interest.
- Caricature complements the historical material, causing the desire to interpret and further comprehend it.
- The address to caricature makes the past era, which gave birth to it, more living and understandable, and therefore closer to the student.
- Caricature serves as an unexpected element that diverts the students' attention, refreshing their interest in the material of the lesson.

Even a small integration of humor can be effective in increasing interest and engagement in the educational process.

Part 3. Fantasy

The first glance at the term "fantastic" prompts to view it as the antipode of science, and, therefore, of the educational sphere. However, if we recall the history of the science fiction genre, we immediately notice the inconsistency of this opposition. From a historical and literary point of view, the origins of science fiction grow from philosophical and utopian works of the 16-17 centuries ("Utopia" by Thomas More or "New Atlantis" by Francis Bacon) and satirical works of

the 17th - 18th centuries ("Another World" by Cyrano de Bergerac or "Gulliver's Travels" by Jonathan Swift). On this basis, the first novel which researchers call science fiction is the gothic novel "Frankenstein, or Modern Prometheus" by Mary Shelley (Attebery & Hollinger, 2013). Interestingly, now the second part of the title is often forgotten, although it is what marks the reason why we are dealing with science fiction. The period in which these works were created is very rich in scientific discoveries which presumably provoked creative attempts to comprehend the rapidly developing science and predict future prospects. It should be noted that thought experiments will be one of the red threads of science fiction history.

The science fiction genre is becoming popular and is rapidly gaining momentum due to the ability to develop a certain "scientific" assumption into a full-fledged image: to embody, in the form of a work of art, an idea that cannot yet be evinced in reality (teleportation, time machine, etc.). A key aspect of this genre is also the powerful and compelling image of science and technology it creates. Science fiction does not question the scientific methods described in the work, and, thanks to this, it wins the trust of readers. And, at the same time, the trust of readers in the world created in works increases the level of trust to the scientific method in reality.

Since the genre, as we mentioned above, is largely based on thought experiments, some of them, essentially, are embodied in reality which makes the genre even more popular, and convinces readers of the predictive ability of writers. "Mankind's ability to overcome the level of the empirical given is the key to interpreting many of its creations" (Tomasovicova, 2021).

Certainly, prediction based on intuition through a fictional text does not take place on the basis of a scientific method, and the theoretical calculations of science fiction most often simply simulate it. However, fantasizing on the basis of available scientific data has great educational value, if we remember that it is precisely the possibility of predictions that is one of the most powerful stimuli of scientific progress. Modern reality overflowing with knowledge and information rather serves as a sticking point for research interest. The desire to build hypotheses and forecasting seriously suffers from the presence in modern media of a huge number of different forecasts: from the weather forecast to the forecast of the cost of the grocery basket in the next half of the year (Manguel, 2015). Unlike forecasts in the media, forecasts in the works of science fiction invite for joint creative rethinking reality: they allow one to try on the diversity of the future for oneself which adds pedagogical significance to what is happening (Balakireva, 2020), while at the same time making science fiction fans more resistant to the alleged futuroshock (Toffler, 2002). No matter how events develop in the future, they are already included in the spectrum of possible expectations.

Sensitivity to the values and cultural foundations is one of the tasks of higher education in the global world. But many disciplines still require more engaging examples. Turning to science fiction can be a life-saver. Ethical disciplines are facing

the need for poignant, engaging illustrative situations. It is often important that unnecessary connotations or topical social contexts do not distract students from the questions and problems on which the teacher wants to focus their attention.

To get a better feel for the educational potential of video games, let's analyze the game "The Talos Principle". The short plot of the game is as follows: due to an epidemic of an unknown virus, humanity was on the verge of extinction. And at the moment of realizing the imminent death, it was decided to create a technology that saved the entire array of accumulated information for the future. For this purpose, the Talos project was created. Given the impossibility of accurately predicting future events in a world where there will no longer be humanity, a group of scientists proposed a project to create artificial intelligence which could preserve the legacy of human civilization in future. Artificial intelligence was placed in an android robot which was imprisoned in a labyrinth with tasks the result of completing which would be to obtain admission to freedom, to Earth without people. The following aspect introduces additional complexity. Going through the maze involves solving a moral dilemma. The android that the gamer plays is not the first among the test subjects. When passing the labyrinth, they meet their predecessors who can be saved or left there. Passing the labyrinth is also accompanied by communication with "God" who calls himself Elohim. He tries to convince the player not to climb the tower in the center of the world, otherwise it will provoke an apocalypse. Right in the process, the game makes the player feel that what is happening to them is unreal which makes the player ultimately decide to climb the tower. In fact, at the top he is faced with another dilemma: whether to download the entire array of information accumulated by mankind onto its own carrier, or to throw it here. The decision to save information leads him to the destruction of the simulation which was a labyrinth and transfers his artificial intelligence to a real robot in a world where human civilisation died.

We can see that even this game with not the most complicated plot and mechanics plunges the player into a whole chain of thought experiments starting with the acceptance of the fact that androids endowed with artificial intelligence already exist but humanity exists no longer. And this so far fantastic assumption allows us to pose ethical questions of a new format in which the player is not bound by the already existing human ethics but is able to build a new one. At the same time a person for them is something of the past, a limiter who they creatures of the new generation are able to bypass. Or, conversely, treat them and their will with respect.

This game doesn't just serve as a topic for consideration of ethical dilemmas associated with artificial intelligence. The student gets experience in solving them independently and facing the consequences. This is also facilitated by the game mechanics of the fictional work. But the game will be discussed in the next section.

Part 4. Game

The use of game mechanics in education and workflows has already spawned a separate discipline called "gamification". This trend seems symptomatic from the perspective of our problem. Moreover, the transfer of education to the distance format characteristic of recent years has further actualized this trend.

What is the main advantage of using game mechanics in education especially in online format? First of all, play as a type of activity is an independent closed pattern where the goal, methods of motivation, encouragement, and evaluation of results are already integrated. This is what makes the game such an attractive activity. It is transparent, voluntary, and it delivers quick, tangible results. A person entering the game sees in advance all its boundaries and perspectives which gives a sense of control over the situation. Further, the game contains a goal in itself. Having achieved this goal, a person feels satisfaction, even if it remains a pure victory in the game (Koster, 2004). And now let's remember that education, especially in the online format (offline has additional social tools to keep students active and involved), really needs an incentive for students to bring the process to completion.

The game also optimally solves the problem of cultural differences and various students' backgrounds. Here, by the way, it goes well with fantastic settings. The game creates its own internal pattern, the structure and logic of the participants' interactions with each other and with the game world. This pattern can either repeat or take into account a certain cultural source, or be completely independent not relying on existing cultural references. When play creates such a very special, culturally neutral, inner reality, it turns out to be a simple and productive way to combine representatives of different cultures or cultural layers. And it does it in as a small traumatic way as possible; because all participants are faced with the same conditions in the need of mastering unfamiliar rules and mechanisms (Hammer & Davidson, 2017).

Due to the fact that gamification is becoming more and more popular educational trend along with successful examples of its implementation, we also receive many unsuccessful ones (Manzano-León et al., 2021). As a rule, these examples are associated with the fact that only additional mechanisms of encouragement and stimulation of players begin to be introduced into educational processes. Techniques such as rankings and achievement systems are expected to serve in and of themselves to engage in educational activities. And when the results do not meet expectations, they doubt the effectiveness of the very idea of gamification. Indeed, it would seem that even in the famous Bartle classification "achievers", that is, achievement hunters, are called the most widespread class of players (Gu & Maher, 2014). So the introduction of additional play values should also increase the value of learning essentially but such reasoning overlooks an important aspect. Game techniques themselves are becoming more widespread in various cultural spheres. A person brought up by the modern media environment is already accus-

tomed to ratings, awards, and achievements. Taken individually, they have little potential to stimulate anyone.

In order for gamification to work and the educational process to be as engaging as the game, it is necessary to look at the essential characteristics of the game. These characteristics are primarily associated with the creation of a certain new holistic pattern which we already mentioned above – and with the pleasure of mastering it by the trainer (Koster, 2004).

But one of the main values of the game as a type of activity is also the participant's obtaining a holistic experience based not only on the pattern of the game but also on the whole complex of its components (design, narrative, and interface). It is this holistic experience that is the focus of attention for game developers (Schell, 2015). It is this which attracts many game lovers to choose this particular hobby. And it is so often overlooked when introducing gamification into educational processes. Meanwhile, it is the work with the experience of the recipient as a whole that can be especially fruitful in education. The preliminary works in the gaming industry including the field of narrative design can help to look at the educational process as a single experience but at the same time having internal dynamics. So at the start, the students also need a period of swing and immersion; in the process bright, "climactic" events will be useful to them, and at the finish they will need some time to realize the experience gained and live through experienced emotions (Heussner, Finley, Hepler & Lemay, 2015).

Despite the fact that theoretical understanding of game development is a fairly young field, its already existing products are obviously interesting for the educational sphere, because the focus of modern education is also the student's experience as an integral, multifaceted phenomenon. In terms of working with experiment, the games have been very successful.

The following example can be given as an illustration of the capabilities of game techniques. Here it is used as part of design training, but the mechanic has a wide range of applications. During the internship, all students are given badges and a set of star stickers. Every time a student from the group has expressed an idea or proposal that seemed creative to another, the other sticks a star on his badge. You can only evaluate other people's ideas. Thus, in the process of passing joint practice, students receive from others a certain number of stars as a third-party assessment of their own creativity. The value of this mechanic is not only in the banal challenge to get more stars. It also:

- Stimulates the attention and interest of students to each other's ideas and promotes awareness of the internal criteria for the quality of these ideas.
- Creates many opportunities of receiving external feedback and reinforcing success in the educational process, which stimulates greater awareness of actions and increases the value of what is happening.

- Promotes within a group of students a sense of community and their own active role in the educational process.

That way this very simple game mechanic stimulates engagement, interest and activity throughout the educational process.

Conclusion

So, in this article, we have problematized the challenge to contemporary higher education consisting in increasing the motivation and interest of students. We tried to show the potential of using mechanics for this goal, taken from the spheres traditionally ranked as entertainment, not in the sense of classifying education as a means of recreation and enjoyment, but in the sense of using fundamentally non-universal, local, and situational stimuli for the student. Such stimuli can be as following: interest in deconstructing a fantastic image, overcoming a challenge according to previously known rules, or problematising irony. All these stimuli, by means of "comic" means, push to get the most real experience.

An even more important feature of these areas when applied to educational methods is the ability to build a local artificial system, such as a game or a fantastic setting within which the student will be able to master the key methods of research, analytics, and forecasting having much more accessible and visual results than if everything was happening "for real".

The once entertaining areas of humor, science fiction, and games are all about motivating and engaging students because of their ability to direct attention, arouse or refresh interest. Although the stimuli provided by the mechanics taken from the above areas seem local and situational, they contribute to the awareness of what is happening in the learning process as a holistic experience.

Acknowledgements

The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR) according to the research project No 20-013-00865.

References

Attebery, B., & Hollinger, V. (2013). *Parabolas of Science Fiction*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press,.

Bakar, F., & Kumar, V. (2019). The use of humour in teaching and learning in higher education classrooms: Lecturers' perspectives. *Journal of English for Academic Purposes*, 40, 15–25. doi: 10.1016/j.jeap.2019.04.006

Balakireva, T. A. (2020). Pedagogical Function of Speculative Fiction in Digital Culture. *Culture and Technology*, 5(1), 12–19. doi: 10.17586/2587-800X-2020-5-1-12-19 (In Russian).

Bignell, J. (2000). *Postmodern Media Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Billah, M., Cull, M., Tibbits, G., & He, C. (2019). *The role of humour for accounting education in the 21st century*. Presented at the 9th Annual International Conference on Accounting and Finance. doi: 10.5176/2251-1997_AF19.280

Corrigan, A. M. (2010). *Creativity fostering, measuring and contexts*. New York: Nova Science Publishers, Inc.

Darinskaia, L. A., & Molodtsova, G. I. (2019). *Modern Technologies for Teaching and Learning in Socio-Humanitarian Disciplines*. IGI Global.

Freud, Z. (1995). *The Artist and Fantasy*. Moscow: Republic. (In Russian).

Gritsan, A. V. (2017). Threats to the Transformation of Media Culture Against the Background of the Rapid Growth of Information Volumes and the Worldwide Spread of ICT. *Security issues*, 6(6), 19–29. doi: 10.25136/2409-7543.2017.6.24662 (In Russian).

Gu, N., & Maher, M. L. (2014). *Designing adaptive virtual worlds*. ProQuest Ebook Central.

Hammer, J., & Davidson, D. (2017). Cultural Alignment and Game-Based Learning. *Educational Technology*, 57(2), 31–35.

Heussner, T., Finley, T., Hepler, J., & Lemay, A. (2015). *The Game Narrative Toolbox*. Routledge.

Jayasinghe, U., & Dharmaratne, A. (2013). Game based learning vs. Gamification from the higher education students' perspective. *Proceedings of 2013 IEEE International Conference on Teaching, Assessment and Learning for Engineering (TALE)*, 683–688. doi: 10.1109/TALE.2013.6654524

Kaneman, D. (2006). *Attention and Effort*. Moscow: Sense. (In Russian).

Kapp, K. M. (2012). *The Gamification of Learning and Instruction Game-Based Methods and Strategies for Training and Education*. San Francisco: Pfeiffer.

Koster, R. (2004). *Theory of Fun for Game Design*. ProQuest Ebook Central.

Kulkarni, V. B. (2017). Overview of Reasons of Lack of Motivation in the Students of Indian Engineering Education. *2017 International Conference on Transforming Engineering Education (ICTEE)*, 1–5. doi: 10.1109/ICTEED.2017.8585628

Lei, S. A., Cohen, J. L., & Russler, K. M. (2010). Humor on learning in the college classroom: Evaluating benefits and drawbacks from instructors' perspectives. *Journal of Instructional Psychology*, 37(4), 326–332.

Leibowitz, D. (2010). *The ironic defense of Socrates: Plato's apology*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Manguel, A. (2015). *Curiosity*. New Haven: Yale University Press.

Manzano-León, A., Camacho-Lazarraga, P., Guerrero, M. A., Guerrero-Puerta, L., Aguilar-Parra, J. M., Trigueros, R., & Alias, A. (2021). Between Level Up and Game Over: A Systematic Literature Review of Gamification in Education. *Sustainability*, 13(4), 2247. doi: 10.3390/su13042247

Ridings, B. (2009). *The University is in Ruins*. Minsk: BSU. (In Russian).

Schell, J. (2015). *The Art of Game Design: A Book of Lenses, Second Edition: Vol. A*. Boca Raton: CRC Press. Retrieved from http://www.crcnetbase.com/isbn/9781466598676

Tait, A. (2021). Why can I never be bothered? *New Scientist*, 250(3336), 41–45. doi: 10.1016/S0262-4079(21)00925-8

Toffler, E. (2002). *Future Shock*. Moscow: AST Publishing House. (In Russian).

Tomašovičová, J. (2021). Parallels between two worlds: Literary science-fiction imagery and transhumanist visions. *World Literature Studies*, 13(1), 31–42. doi: 10.31577/WLS.2021.13.1.3

Ziegler, V., Boardman, G., & Thomas, M. D. (1985). Humor, Leadership, and School Climate. *The Clearing House: A Journal of Educational Strategies, Issues and Ideas*, 58(8), 346–348. doi: 10.1080/00098655.1985.9955580

Список литературы

Attebery, B., & Hollinger, V. (2013). *Parabolas of Science Fiction*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press,.

Bakar, F., & Kumar, V. (2019). The use of humour in teaching and learning in higher education classrooms: Lecturers' perspectives. *Journal of English for Academic Purposes*, 40, 15–25. doi: 10.1016/j.jeap.2019.04.006

Bignell, J. (2000). *Postmodern Media Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Billah, M., Cull, M., Tibbits, G., & He, C. (2019). *The role of humour for accounting education in the 21st century*. Presented at the 9th Annual International Conference on Accounting and Finance. doi: 10.5176/2251-1997_AF19.280

Corrigan, A. M. (2010). *Creativity fostering, measuring and contexts*. New York: Nova Science Publishers, Inc.

Darinskaia, L. A., & Molodtsova, G. I. (2019). *Modern Technologies for Teaching and Learning in Socio-Humanitarian Disciplines*. IGI Global.

Gu, N., & Maher, M. L. (2014). *Designing adaptive virtual worlds*. ProQuest Ebook Central.

Hammer, J., & Davidson, D. (2017). Cultural Alignment and Game-Based Learning. *Educational Technology*, 57(2), 31–35.

Heussner, T., Finley, T., Hepler, J., & Lemay, A. (2015). *The Game Narrative Toolbox*. Routledge.

Jayasinghe, U., & Dharmaratne, A. (2013). Game based learning vs. Gamification from the higher education students' perspective. *Proceedings of 2013 IEEE International Conference on Teaching, Assessment and Learning for Engineering (TALE)*, 683–688. doi: 10.1109/TALE.2013.6654524

Kapp, K. M. (2012). *The Gamification of Learning and Instruction Game-Based Methods and Strategies for Training and Education*. San Francisco: Pfeiffer.

Koster, R. (2004). *Theory of Fun for Game Design*. ProQuest Ebook Central.

Kulkarni, V. B. (2017). Overview of Reasons of Lack of Motivation in the Students of Indian Engineering Education. *2017 International Conference on Transforming Engineering Education (ICTEE)*, 1–5. doi: 10.1109/ICTEED.2017.8585628

Lei, S. A., Cohen, J. L., & Russler, K. M. (2010). Humor on learning in the college classroom: Evaluating benefits and drawbacks from instructors' perspectives. *Journal of Instructional Psychology*, 37(4), 326–332.

Leibowitz, D. (2010). *The ironic defense of Socrates: Plato's apology*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Manguel, A. (2015). *Curiosity*. New Haven: Yale University Press.

Manzano-León, A., Camacho-Lazarraga, P., Guerrero, M. A., Guerrero-Puerta, L., Aguilar-Parra, J. M., Trigueros, R., & Alias, A. (2021). Between Level Up and Game Over: A Systematic Literature Review of Gamification in Education. *Sustainability*, 13(4), 2247. doi: 10.3390/su13042247

Schell, J. (2015). *The Art of Game Design: A Book of Lenses, Second Edition: Vol. A*. Boca Raton: CRC Press. Retrieved from http://www.crcnetbase.com/isbn/9781466598676

Tait, A. (2021). Why can I never be bothered? *New Scientist*, 250(3336), 41–45. doi: 10.1016/S0262-4079(21)00925-8

Tomašovičová, J. (2021). Parallels between two worlds: Literary science-fiction imagery and transhumanist visions. *World Literature Studies*, 13(1), 31–42. doi: 10.31577/WLS.2021.13.1.3

Ziegler, V., Boardman, G., & Thomas, M. D. (1985). Humor, Leadership, and School Climate. *The Clearing House: A Journal of Educational Strategies, Issues and Ideas*, 58(8), 346–348. doi: 10.1080/00098655.1985.9955580

Балакирева, Т. А. (2020). Педагогическая функция фантастики в цифровой культуре. *Культура и Технологии*, 5(1), 12–19. doi: 10.17586/2587-800X-2020-5-1-12-19

Грицан, А. В. (2017). Угрозы трансформации медиа культуры на фоне стремительного роста объемов информации и всемирного распространения ИКТ. *Вопросы безопасности*, 6(6), 19–29. doi: 10.25136/2409-7543.2017.6.24662

Канеман, Д. (2006). *Внимание и усилие*. Москва: Смысл.

Ридингс, Б. (2009). *Университет в руинах*. Минск: БГУ.

Тоффлер, Э. (2002). *Шок будущего*. Москва: АСТ.

Фрейд, З. (1995). *Художник и фантазирование*. Москва: Республика.

The Boundaries of Funniness and the Dilution of Audience Identity in the Musical-Dramatic Art

Viktor L. Levchenko[1] & Nina I. Kovalova[2]

Odessa I.I. Mechnikov National University. Odessa, Ukraine

Abstract

This paper sets out to examine the transformation of comedy in the history of European theatre. Musical performance extends the semiotic space of the original genre into a field of fluid and open meanings and signs incorporating and suggesting many interpretations, some of which are ironic. It is argued in contemporary aesthetics that, on the one hand, art cannot exist without a discourse interpreting it, while on the other, there exists the demand to avoid interpretation, which at once legitimizes the aesthetic effect and castrates the object of art. Provocation is used as an instrument for solving the problems of observing the object of art in a new way and understanding modern reality, and provocation is not complete without irony and self-irony. Wit, irony, and comicality are transformed as fitting into the style of the absurd and deconstructing the border between the funny and the serious. The purpose of such provocations is to put the viewer into a position of uncertainty and aesthetic shock, and this stupor inexorably leads the beholder to encounter the object of art and nurtures a new understanding of their own self. This clash of the spectator's viewpoint created by provocative shows dispossesses theatre productions of the status of "museum exhibits". This paper will examine the organicness of elements of the laughter culture and comic devices for musical and dramatic theatre.

Keywords

Laughter Culture; Comic; Opera; Ballet; Provocation; Spectator's Identity; Interpretation; Communication; Aesthetic Shock; Meaning

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

1 Email: victor_levchenko[at]ukr.net
2 Email: nisa_i_k[at]i.ua

Границы смешного и расшатывание зрительской идентичности в музыкально-драматическом искусстве

Левченко Виктор Леонидович[1], Ковалева Нина Ивановна[2]

Одесский национальный университет им. И. И. Мечникова. Одесса, Украина

Аннотация

В статье исследуется трансформация комического в истории европейского театра. Музыкальный перформанс расширяет семиотическое пространство исходного жанра в поле значений и знаков, которые текучи и открыты, содержат и предлагают множество интерпретаций, в том числе иронических. В современной эстетике, с одной стороны, утверждается, что искусство не может существовать без интерпретирующего его дискурса. С другой стороны, существует требование избежания интерпретации, которая в то же время узаконивает эстетический эффект и кастрирует произведение искусства. Провокация используется для решения проблем видения объекта искусства по-новому и понимания современной действительности, и это не обходится без иронии и самоиронии. Остроумие, ирония, комичность трансформируются, вписываясь в стиль абсурда и деконструируя границу между смешным и серьезным. Цель подобных провокаций – ввести зрителя в состояние неуверенности и эстетического шока. Такой ступор неизбежно приводит зрителя к встрече с предметом искусства и позволяет по-новому осознавать самого себя. Столкновение зрительских точек зрения, порожденное провокационными шоу, лишает театральные постановки статуса «музейных экспонатов».
В статье рассматривается органичность элементов культуры смеха, рассматриваются юмористические приемы музыкально-драматического театра.

Ключевые слова

смеховая культура; комическое; опера; балет; провокация; зрительская идентичность; интерпретация; коммуникация; эстетический шок; значение

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

1 Email: victor_levchenko[at]ukr.net
2 Email: nisa_i_k[at]i.ua

Introduction

In classical aesthetics, from Aristotle's "Politics" right up to the present day, the understanding of art as giving aesthetic pleasure, nurturing and entertaining, has established itself as an indisputable cultural norm. The emphasis placed on the different aspects of the functions of art has, of course, changed according to prevaling cultural-historical attitudes. Baroque and Rococo, for example, were more oriented towards hedonism and entertainment, while Classicism, Enlightenment and the so-called "natural school" were more oriented towards education, although this did not imply a rejection and neglect of the other functions of art.

The exit from this matrix took place only in the early 20th century, which was presented by avant-garde artistic searches. The principal anti-mimeticity, dehumanization and rejection of the quest for transcendental meanings espoused by these searches overturned the matrix model of understanding art. The description of such a model, which had already become classical for humanitarian discourse, was formulated by José Ortega y Gasset. Characterizing the epoch of Art Nouveau, he highlighted its refusal to pursue general popularity as its significant feature, which, in turn, gives rise to the "aesthetic" elitist formula of "art for art's sake" (l'art pour l'art). The artist thus renounces the role of teacher, educator, prophet, revealing the world of the transcendent and carrying its truths into the profane space of everyday life. This is due to the cultural pivot of the Modern epoch, which in art (as well as in science) is based on a new paradigm that relativizes the claims of absolute significance with the claims of art on its involvement in this world of the Absolute. In this way, the phenomenological attitude to the relativity of existing as one of the variants of the Possible in the field of human experience is realized. This relativism implicitly includes the "urge to understand art simply as a game and nothing else" (Ortega y Gasset, 1972, p. 70).

The modernist trends noted above have not lost their relevance in the post-modernist era – the era of neo-hedonism and a new sensitivity. Today, questions about the status of art, the relationship between elements of the intellectual and the sensual, the serious and the comic in art, and the interpenetration of elitist and egalitarian into aesthetic experience acquire a contrary semantic content.

In this context, our study focuses on how the comic articulates itself in musical and dramatic art, its role in building communication between the "work of art" and the "viewer", the limits of using the comic in modern and post-modern art practices, and how comicality contributes to the retention and/or expansion of the viewer's identity.

Theoretical and methodological background

In the ontological sense, following Wilhelm Dilthey and Emilio Betti (Betti, 2017), we will understand the term "work of art" as a meaningful form with the principle function of presenting meanings intended for understanding.

In analyzing audience reception and the relationship between text (work of art) and interpreter (spectator), we proceeded from Betti's concept of "methodological hermeneutics" (Betti, 2017), which saw the hermeneutical act as the interaction of two subjectivities. According to investigator of Betti's hermeneutics E. Borisov, an object of interpretation is not a thing, but "an interlocutor, that is, a participant in the actual subjective life of the interpreter himself" (Borisov, 2006, p. 361). In our case, we applied Betti's idea of the influence of the object of interpretation over the subjectivity of the interpreter himself to studying the influence of a work of art on the viewer's subjective life, in particular, on the strengthening and/or expansion of the viewer's identity.

The position of Hans-Georg Gadamer, according to which understanding is not the result of interpretation as a subjective activity, but an event that only makes subjectivity itself possible (2006), is significant for us. In accordance with such a methodological approach, we consider the problem of the functioning and transformation of the spectator's identity as encounters with objects of art that are constituted and transformed by the event. The specific aspects of the spectator's identity are studied in our work with the help of Gadamer's theory of application. According to Gadamer, the application of text has a meditative character, directly affecting the subjectivity of the interpreter. The historical part of our study was informed by Gadamer's idea that understanding is always more than mere reconstruction, but is rather fundamentally ambiguous and non-final, changing according to socio-cultural context.

One of the accents of our researching is the study of the characteristics of the media environment, communications that arise in the process of musical and dramatic works perceiving. It seems important to us to turn to the ideas of the philosophical hermeneutics of H.-G. Gadamer in understanding of this experience. Gadamer wrote about three types of hermeneutic experience by analogy with three types of human communication. The first type of communication does not actually imply a genuine dialogue. "There is a kind of experience of the Thou that tries to discover typical behavior in one's fellowmen and can make predictions about others on the basis of experience" (Gadamer, 2006, p. 352). According to this attitude we see in the Other only a tool that lends itself to accounting and mastery. Gadamer evaluates this position in relation to "Thou" as the purest egoism and condemns it referring to the categorical imperative of I. Kant. Gadamer describes the second type of experience of the relationship to "Thou" as a reflexive form of striving for domination, when a communication partner "claims to know the other's claim from his point of view and even to understand the other better than the other understands him" (2006, p. 353). This position makes a genuine dialogue impossible, since we take ourselves out of mutual connection and make ourselves inaccessible for communication partners with such claims. According to Gadamer's hermeneutics the third, highest type of hermeneutic experience which he calls the active-historical consciousness, corresponds to human communication. This communication is an experience of "Thou" and is characterized as a fundamental openness

to each other which forms the basis of genuine human ties and connections. According to Gadamer the meaning of the text is reborn each time in a dialogue with the recipient, that is, the meaning of the text does not exist outside of interpretation. "We understand *in a different way, if we understand at all*" (2006, p. 296), Gadamer said. The interpretation of the object of art appears as an existential event in human life, as a form of self-reflection.

In our understanding of the nature of the funny and the comic, we rely on the relational theory of the comic, as presented in the classical works of Jean Paul and Henri Bergson (2005). According to this theory, comic nature is found neither in the object, nor in the subject of funny practices, but in the relationship between them. Mikhail Bakhtin's theory of carnival culture (1968) revealed elements of carnivalism in various historical types of theatrical practices. In the analysis of contemporary musical and dramatic art, the semantic theory of verbal humour put forward by Victor Raskin (1984) and Salvatore Attardo (2001) was productive for us. The key idea of this theory is that the comic arises as a result of the inexpediency, incompatibility and contraposition of scripts, i.e. alternative readings of the text.

Our analysis of absurd artistic practices was based on Albert Camus' philosophy of the absurd, in particular on his aesthetic position of ironic detachment being essential for survival in an absurd world. Intense and shocking interaction with the viewer was seen as a central feature of contemporary art in Antonin Artaud's concept of the "theatre of cruelty", and this serves as the basis for our interpretations of provocative practices in musical theatre.

We will understand spectator identity as the identity that is formed in the interaction of the viewer with works of art. At the same time, we will understand the process of spectator perception of art objects as an intermediary between the spectator's subjectivity and the performance. The methodological basis for this position is the narrative identity theory of Paul Ricœur (1992), according to which a character's identity is generated by a narrative, which in our case is created by the communication between the viewer and the artwork. We share Ricœur's idea that the identity of the narrative is related to the temporal dimension of the Self, and should be seen as a dynamic process.

The transformation of spectator receptions: a historical perspective

Contemporary trends in art appeal to the removal of the binary, which changes the ontology of art objects, while catharsis ceases to be unambiguously tragic or comic – the strict standardisation of artistic forms and techniques disappears. This impacts not only works of art themselves (in our case, the performance), but also their reception. It should be noted that the change in the viewer's perception of the object of art is a feature not only of the modern age, but is also characteristic for all historical stages of artistic practice.

The normality of artistic reception has never been constant, approved once and for evermore. For example, in the era of Elizabethan theatre in England, Shakespeare's contemporaries perceived the performance of "Hamlet" as an action-thriller, based on detective investigation with elements of horror. This interpretation was quite in line with the spectators' horizon of expectations, and it defined and confirmed the personal and collective identity of the theatre-going public. A metamorphosis occurred during the Enlightenment: a transfer of meanings took place in accordance with new worldviews, and the same play came to be considered as an intellectual drama. Its main pathos was now signified by the tragic conflict between the reflexive hero and existential circumstances, which for a long time determined the intention of the interpretation of both the play and its performances, as well as the expectations of the audience.

But Shakespeare's productions were never devoid of comic elements, whether the performance was perceived as a work of horror, or in the enlightened pathos of seriousness. This was due to the traditions emanating from the specific features of Elizabethan theatre, in particular the demand for the presence of both tragic and comic elements within the dramatic text. The difference between them was already formally expressed in the manner of the writing: Shakespeare's comic elements were written in prosaic, vulgar language, while the tragic elements were expressed in verse: the lingua vulgaris was used in Shakespeare's plays to balance the tragic and comic elements. At the same time, the comic and tragic were formally clearly separated from each other by language markers. This gave the audience clearly defined guidelines on how to perceive and react to the play, allowing the audience to retain a strong identity. Functionally, this textual separation is isomorphic to the modern reception of scene-setting laughter, prompting the appropriate reaction in the viewer.

The trends noted above were also characteristic of Baroque theatre, with certain variations, and in this case, audience identity was aligned according to class divisions. For example, in Venice at the end of the 17th and in the first half of the 18th centuries, there were many musical theatres which were ranked by class: members of the upper classes had their own theatres, and would consider it unacceptable to patronise theatres which catered for the lower classes. That is, the audience's identity was linked to their social status, and in so being, part of their social identity. The performances themselves and the behaviour of the audience were akin to carnival culture.This was expressed in the behaviour of the audience by the absence of any taboo over open demonstrations of base human urges, as well as the acceptability of an ecstatic, at times vulgar, reaction to what was happening on the stage, that is to say, the normality of decency was replaced by the inverted normality of the carnival. The comic components in such plays were manifested through changing clothes and gender roles, travesty, the use of unexpected plot twists and plot schemes, and by mixing expectations and positions. Satire was aimed at mocking the perceptions and stereotypes inherent to the social and cultural identity of the time.

The comic elements sometimes performed the function of outrage, bringing the public out of their state of stable habitual identity. In the famous baroque "Le ballet de la Merlaison", the author – Louis XIII, King of France – appeared on the stage, unexpectedly for the court audience, in the travesty role of a comic old woman selling bird-bait. This discrepancy between the dancer's high social status and the image he embodied led the audience beyond the usual limits of aesthetic, ethical and ceremonial norms.

The normative seriousness of the theatre during the epoch of absolutism also determined the level of acceptability of comic elements as well as its boundaries. The theatre was a matter of state importance, and it was required to reflect, directly and unambiguously, the weight and significance of monarchic institutions. Comicality was allowed on the stage only as a necessary element in the balance of interaction between different components of the art world, and then only to reinforce the status of the seriousness. According to classicist aesthetics, rigid limits and frameworks were imposed on the acceptability of the comic. The independent role of the comic was to a large degree negated by the extent of the aesthetic, which was aimed at the formation of good manners and the ostentatious expression of sublime ideals. However, in spite of this emphasis on seriousness, court theatre was still unable to avoid comic elements altogether. They were used as a necessary "spice", and a kind of vignette to decorate the seriousness. As a rule, the participation of crowned persons and representatives of high aristocracy in performances was decorated by comic plot twists and jokes over their surroundings, which only added to the glorification of the central characters and the high persons playing their roles. All of the above helped to achieve the main goal – the exaltation of the monarchy – and it was in accordance with this goal that the boundaries of acceptability for satire were drawn up. Even in comedy plays, satire was strictly regulated.

Musical language and comic semantics

In accordance with the principles of classical aesthetics, the most frequently performed works skillfully combined elements of high and low genres, the comic being associated with lower culture, and the heroic with the higher. This was expressed not only in the plot, but also in the musical material of the works. In Claudio Giovanni Antonio Monteverdi's opera "L'incoronazione di Poppea", the nobility of the positive characters is thrown into sharp relief by the bustle and vulgarity in the musical material of the part of Arnalta, the nurse. The comic qualities of this travesty role were enhanced by both the text and the music: the role of the nurse was intended for a comic tenor.

The status of positive characters is expressed using normative aesthetic rules and principles. Musically, this manifests itself in the harmony of consonances, the correct construction of musical phrases, its rhythmic pattern. The status of comic characters is musically articulated by overinflated sonic imitations of vulgar

physiological processes, such as the famous aria of Cold Genius in Henry Purcell's semi-opera "King Arthur", where the state of a shivering man is comically played out.

The ability of music to express various nuances of the comic was developed in the works of Wolfgang Amadeus Mozart. That which is funny is always associated with the confounding of expectations, something to which Immanuel Kant also paid attention in his own definition of laughter (2000, p. 209). In Mozart's early work, an interest in imaginary playing, identity juggling, substitution and pranks can be observed. Through the medium of music, Mozart expresses the comic not only as something which is simply in opposition to the serious and deserving of derision, but also introduces comicality into a wider semantic field, connected with the play of identities, illusion, imagination, imaginative state and me-thinking (Levchenko, 2017, pp. 176-177).

In Mozart's later work, this blurring of genre boundaries will become a frequently used technique, one that creates ample opportunity for a game of identities by the main and secondary characters, as well as for a kind of "juggling" with meanings of personal metamorphoses, experiences and disguises. In this way, the comic scene, when placed in a lyrical context, lifts the funny from the level of mere amusement to the level of the sentimental and the sublime.

In opera, comic content was traditionally provided by the libretto. Mozart, on the other hand, was a proponent of the priority of music over the dramatic text. In this regard, he highly rated the Italian comic operas of his time. In one of his letters to his father, he noted as follows:

> "Why do Italian comic operas please everywhere – in spite of their miserable libretti – even in Paris, where I myself witnessed their success? Just because there the music reigns supreme and when one listens to it all else is forgotten. ...the words written solely for the music and not shoved in here and there to suit some miserable rhyme..." (1938, p. 1150).

That is, the comic, in Mozart's mind, is for the most part provided by musical means rather than by the literary component. In all his operas, Mozart demonstrates this ability of the musical language to express the subtlest nuances of the comic and the funny. For example, in the vocal duel between Susanna and Marcelina in "Le Nozze di Figaro", the comic character of this battle is masterfully conveyed through parodies and repetitions of musical lines.

What was characteristic of Mozart's late operatic work was that he was not concerned with the then prevalent satirical orientation of the literary source of the libretto, but rather, through music, he moved semiotically towards revealing the diversity of meanings. For Mozart, the main thing was to access a more universal level through the comic and the funny. His attitude to the libretto was determined by the possibilities for the musical manifestation of the characters and their relationships. "Each manner corresponds to its own music. It expresses not only a variety of intonations of desire, but the whole range of passions: next to the many varieties of love is a place for fun, melancholy, greed, fear, anger, vanity,

remorse, forgiveness, etc." (Starobinsky, 2002, p. 469). Mozart uses different expressive means – rhythmic, tonal shades, etc. – to express his heroes' characters, experiences, passions and feelings, both comical and lyrical. All of them, in their diversity, recreate an organism borne of the mutual influence of instrumental and vocal components, and the ironic removal of outdated operatic hallmarks creates the effect of encountering an extraordinary aesthetic integrity. The answer to the question "what is a human being" is achieved in this integrity of diversity. Thus, even the character of the man-bird Papageno, the trickster from "The Magic Flute", shows us that the imperfection of human nature is itself also human.

The transformation of the comic and humanistic ideal in the musical theatre of the 19th and 20th centuries

The universalization of the funny, and the consideration of the comic as the means to express the humanistic ideal was further developed in 19th century musical theatre. The democratization of European social life blurred the classicist aesthetic ideal, and the rigid demarcation of comic genres and the theatrical ways of presenting that which elicited laughter was overcome. The previous divisions into court comedy, town square comedy, the comedy of masks, etc. were mixed together. Moreover, comedy itself changed its status: having shaken off its tinge of the second-rate, it ceased to be perceived as entertainment mainly for the lower strata. This made comedy one of the most popular genres in both dramatic and musical theatre.

During this period, comic opera underwent an incredible flourishing. Especially revealing in this respect are the works of the brilliant Italian composer Gioachino Antonio Rossini. In his operas, the comic acts as a force capable of removing the cloak of imagery from reality, passing through a series of initiations which allow the characters to realize their destiny. In "The Barber of Seville", the aristocrat Almaviva must pass through a series of unusual "initiations" to achieve his desired goal of being united with his beloved. He must appear either as a drunk soldier or as a machinator – a music teacher, or an eternal student. The comedy of these transformations is expressed both musically and scenically.

It is the comic that Rossini uses as a touchstone (incidentally, touchstone is the English translation of the title of one of his popular opera buffas, "La pietra del paragone") to reveal the imaginary and to expose the inauthentic. Whereas in the previous classicist aesthetics the comic was understood as being identical to covetousness, falsehood and inauthenticity, in Rossini's operas the comic was more a way of overcoming the imaginary, of revealing the authenticity of relationships. For example, in the opera "Cinderella" ("Cenerentola") it is the vortex of comic images and characters which swirl in an unbroken sequence and alternation of non-recognition and recognition, social roles, changing clothes, modes of behaviour and speech expression, which enables the exposure of the false and the untrue, and attains the level of authenticity and truth.

A novelty for musical theatre was Rossini's comic treatment of solemn and topical subjects, as shown in the opera "Il Viaggio a Reims", dedicated to the celebrations surrounding the coronation of King Charles X of France. Previously, such events had been marked by coronation masses, anthems, odes, and operas-seria, such as "La Clemenza di Tito", written by Mozart for the coronation of Emperor Leopold II, but never by comedy performances.

For all the innovations, "spectator-actor" interaction in the traditional model of theatrical art was strictly regulated. The stage's "fourth wall" clearly demarcated the addressant and the addressee: actor and spectator. By default, the spectator was assigned the role of the passive object of perception and the experience of theatrical action (through catharsis). Unlike the modern theatrical model, the spectator was not to interfere with what was happening on the stage. Whereas in modern theatre spectator activity is not only allowed but also welcomed, in traditional theatre it was sanctioned and perceived as worthy of anecdotal status. For example, this remarkable story, which took place with enviable regularity in the Odessa city theatre, entered into the annals of urban folklore. According to local Odessa legend, in the first half of the 19th century the refined theatrical public was so sensitive and knowledgeable about musical material that the emotional excitement would increase as a culminating aria approached, and the anticipation of ecstasy galvanized the atmosphere in the theatre. One of the greatest and most competent opera-goers at that time was the head of the Odessa police, who did not miss a single performance. For him, aesthetic order was identical to social order. However, to the horror of the official, each time when the culmination began on the stage, a tired human meowing could be heard from the depths of the hall. In this way, one local joker, in shocking violation of all norms of audience behaviour, drove the policeman into a frenzy, and the ladies to a-swooning. The solution to this comical situation was no less comical. The head of the police assigned two subordinates to this aesthetic hooligan, with orders to summarily expel him from the hall on the go-ahead of the chief when he sensed the approach of the opera's climactic aria.

At the beginning of the 20th century, the understanding of the essence and the functions of the comic, and its relationship to seriousness in the theatre, changed fundamentally. This process was isomorphic to a change in attitudes towards understanding the essence of art and the human being. Art turned away from its exclusively mimetic nature, and from the rigid unidirectional relationship between the recipient and the work. The social theory of art ensures its appeal to wide spectator-participation, and accents in the field of the comic move towards social satire, of which in opera the most striking examples were the zong operas of Kurt Weill and Bertolt Brecht "Die Dreigroschenoper" ("The Threepenny Opera") and "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny".

In the worldview of the 20th century, the previously definite relationship between seriousness and comicality was turned on its head. "The Cherry Orchard"'s burden of existential problems and the play's tragic overtones no longer prevented

Anton Chekhov from describing it as a comedy. In late modernistic art, the tragic and the comic begin to act as twins. The comic is aimed at seriousness, without which the latter is impossible. The ultimate conjugation of the tragic and the comic was adequately expressed in the musical theatre of the time. Some of Igor Stravinsky's ballets and operas are indicative in this respect: the musical centre of the ballet "Petrushka" is the tragic despair of the comic character. The composer skillfully intertwines the images of a folk booth with all its comic elements with the classical seriousness of academic melos, all the while parodying the traditional genres of musical theatre. In his late opera "The Rake's Progress", written in William Hogarth's satirical series, Stravinsky closely intertwines the horrors of personal and social madness with a satirical display of the main character's circumstances. The means to involve the audience as interpreter of the famous plot is the use of quotations and the creation of remakes based on the themes of famous classical operatic works.

The satirical component was used to criticize quite serious artistic declarations. The intellectual battles of the avant-gardists, literary and theatrical manifestations, and traditional positions on the hierarchies of genres are played out ironically in Sergei Prokofiev's opera "The Love for Three Oranges". The composer uses various musical means with precision and wit. The artistic world of the 18th century comedies which he revives brings the spectator into a space of universal senses and images, amazingly without losing the connection to topical contemporary themes.

The absurdity and optics of the comic in contemporary musical performance

The mutual intertwining of the tragic and the comic in art expresses a global outlook on the perception of the world in new optics as a kind of comically tragic or tragically comic. The absurdity of life is now interpreted as an undeniable ontological fact. Accordingly, in the 20th century artistic practices based on the idea of absurdity as their own regulator become more widespread. Absurdist artistic practices were based on philosophy of absurdity vividly represented in the writings of the existentialists, particularly Albert Camus. In his works devoted to absurd thematics, the French philosopher applies an aesthetic criterion. According to Camus, the absurdity of existence can be compensated for by the beauty that makes life worthy of continuation. Camus identified the aesthetic position of ironic detachment as essential for survival in an absurd world (Camus, 1955).

New artistic practices rejected the aesthetic canons of rationalism and the means of universal logic, exposed the inner workings of meaning, and revealed the absurd aspects of human existence through laughter. In his book "Theater and its Double", one of the founders of the so-called "theatre of cruelty" Antonin Artaud formulated the basic laws of the new dramatic art. The playwright excoriated the entertainment-oriented "digestive" theatre, calling for it to face up to the harsh realities of life and to abandon its humanistic and psychological orientation.

According to Artaud, events taking place on the stage are based on memories; memories to which the spectator is also connected through the collective unconscious, thus becoming an accomplice to the performance (Artaud, 1994). Since living memory by definition includes distance, the ironic detachment of Camus' position is inevitably implied.

Throughout the 20th century, absurd ideas were in great demand, and found themselves manifested in a variety of ways in the practice of musical theatre.

At the end of the 1920s, such ideas were used extensively in avant-garde musical practice. For example, in the opera "The Nose" by Dmitry Shostakovich, the absurd message of the literary source material gives rise to an altogether new interpretation, in which Gogol's impossible fantasy plot is turned by Shostakovich into one that is real and topical. "The Nose" becomes a biting satirical performance depicting the absurdity of modern life, and this transformation is accomplished through new musical means and forms. The composer mixes diverse musical styles, techniques and materials: balalaika-accompanied singing with atonal fragments, gallops with fugues, a classical orchestra with folk instruments. The eccentric elements of the opera take on a grotesque character. In his experiments with the vocal parts, the composer went beyond normal vocal registers: numerous actors on stage coughed, squealed, sobbed and sneezed. The fussiness and absurdity of what was happening was emphasized by the constant, almost cinematic change of visuals and musical intermissions. Gogol's original problem of Major Kovalev searching for his identity is transformed into a means of undermining the very identity of the stunned spectators.

Absurd motifs that provoke and challenge the audience accompany musical theatre throughout the course of the 20th century. The spectator is given new optics through which to perceive the performance, forcing him or her to participate, to become involved in an exciting quest, and calling into question not only the system of well-established dispositions, but also the very idea of the stability of the Self. Etymologically speaking, the word "absurdity" is connected with deafness (ad absurdum), the inability to perceive sense, and in this respect it borders cheek-by-jowl with nonsense. The absurd is thus capable of providing a transgressive transition from the intolerable emptiness of nonsense to the acquisition of new meanings.

The exaggerated absurdity of onstage events leading the audience out of their comfort zone is the core technique of Alfred Schnittke's opera "Life with an Idiot". By means of the grotesque, Schnittke and Viktor Erofeev, the author of the libretto, provoke the audience with the rudeness and cruelty of what is happening on stage, shock spectators and transfer them from the position of distant observation into the position of anxiety and searching their own inner conflicts, seeking the idiot within themselves rather than among the characters of the performance.

"In vocal and intonation terms, the composer mainly uses sharp, broken irregular melody – tritone intervals, seconds and septima, actually forming a separate semantically significant group, the purpose of which in the opera is to complicate

and aggravate the plot action with its sharp, unstable sound" (Samokhvalova, 2011). The destruction of familiar moral and aesthetic standards for the audience compels them to seek new explanation schemes, changing their ideas both about their own identity and the normativity of art.

The melding of acutely grotesque, satirical and absurdistic expressive means is perceived as a universal artistic norm in the culture of the 20th century. All of this abruptly changes the content and hierarchical status of the classical aesthetic categories: the ugly replaces the beautiful, the sublime merges with the base, the tragic dissolves into the comic, the ridiculous reveals the soft underside of the serious.

Such semantic transformations are inevitably accompanied by the destruction of the classical musical canons. The opera "Le Grand Macabre" by the famous Hungarian composer György Ligeti, based on the drama "La Balade du Grand Macabre" by the Belgian avant-garde playwright Michel de Ghelderode, is indicative in this sense. Ligeti's work is constructed as an antithesis to social and musical dogmatism. "The opera tauntingly ridicules the political systems that terrorized Ligeti throughout his life: the main character (antihero) has the name Nekrozotar – or Grand Macabre, and has the features of totalitarian dictators of the 20th century obsessed with death" (Kan, 2017).

The freedom and fun of fairytale Bregelland is opposed by the deadly and horrifyingly serious Nekrozotar, for whom fun, joy and freedom are the main threats to his power, and only the merriment of the carnival saves this country from destruction. In the music of the opera, both the traditional opera clichés of the classics of the genre (Mozart, Rossini, Verdi and Offenbach) and the rationalistically serious statements of its avant-garde contemporaries (Stockhausen and Boulez) are ironically played out. The composer uses unusual and shocking musical techniques: at the start of the opera, for example, a cacophonic chorus of a multitude of car horns rings out. In the interpretation of contemporary American director Peter Sellars, the funny – the musical hooliganism of Ligety, filled with the shocking profanity and sophisticated wit of the libretto – reveals the apocalyptic flip side of the modern post-industrial world, and sounds as a warning of possible nuclear disaster.

Artistic provocation as deconstruction of the "serious – funny" binarity

With the death of the postmodern, the architectonics of aesthetic questioning itself underwent a transformation. At its heart now there was the question of the boundaries of art, and often a more radical statement about the lack of art itself as a specific activity in engendering artistic meanings. By way of example, let us recall Mikhail Yampolsky's provocative assertion that there is no such thing as art, only anthropological practices (2015). In Yampolsky's opinion, art arises when its description emerges, and narrative is a form of its legitimization.

> "...it [art—V. L., N. K.] is created by description... because art exists not only as a result of individual creativity. In order for something to find its way into the spectator's attention, it must be institutionalized through the opinion of experts, curators, through institutions that agree to exhibit it. ...A spectator is not something autonomous. The spectator is apart of the institutional functioning of what we call art. He is obliged to come to an exhibition because he has read about it, because he is told that there are important and interesting artists" (Yampolsky, 2015).

Pierre Bourdieu includes into the space occupied by art not the actual content of works of art, but rather the social conditions that have an impact on their form and content. According to Bourdieu's theory, aesthetic preferences are the marker that allows us to make a distinction between social groups and their life styles. In his research into the factors affecting the creation of artistic works, Bourdieu points out that the decisive role in this process is not so much the author's activity, but the resulting action of an ensemble of actors in the artistic field (*champs*). That is to say, artistic production includes not only the creation of an artifact, but also an entire system of commentary which marks the work as valuable and relevant to the audience.

> "The producer of the value of a book or a painting is not the author, but the field of production which, as a universal belief, produces the value of a work of art as fetish, producing faith in the creative power of the author. A work of art exists as a symbolic object representing the value only when it is recognized and accepted, i.e. socially institutionalized as a work of art by readers or spectators who have the disposition and aesthetic competence necessary to recognize and accept it as such" (Bourdieu, 1991).

In this way, contemporary aesthetics argues that art cannot exist without a discourse which interprets it. "If there is no expert who tells you that it is a work of art because it fits into the tradition one way or another, then we do not know whether Duchamp's urinal is a work of art or not" (Yampolsky, 2015).

However, this position was questioned in the aesthetic explorations of the second half of the 20th century. The right of art to produce effects only if it is legitimized by the actors of the art process is criticized by the American art theorist Susan Sontag in her essay "Against Interpretation".

> "To interpret is to impoverish, to deplete the world — in order to set up a shadow world of "meanings." It is to turn the world into this world. ("This world"! As if there were any other.)" (Sontag, 2013, p. 4),

she notes sarcastically. According to Sontag, interpretation is a reactionary, cowardly and suffocating activity directed against art itself and the *a priori* imposition of predetermined meanings to a work of art simultaneously legitimizes and castrates its aesthetic effect, thereby shutting off the possibility of properly seeing the work in its own right. However, in order to move away from interpretative determinants, it is necessary to create "works of art whose surface is so unified and clean, whose momentum is so rapid, whose address is so direct that the work can be… just what it is" (2013, p. 7). This premonition of the fate of art by Sontag, which

was not relevant to the state of artistic practice of its own time, is being actively realised today (Serkova, 2019). For it is today that we encounter in artistic activity the liberation of objects of art from the pretension and necessity of schemes according to their preliminary interpretation, and this raises both the question of the necessity to construct new receptive models for experiencing objects of art, and the question of what the content and basic foundations of this model are.

In answering these questions, Sontag concludes her essay with the following thesis: "In place of a hermeneutics we need an erotics of art" (Sontag, 2013, p. 10). According to Sontag, an object of art is by its very formal presentation so self-sufficient and complete that not only is interpretative propriety superfluous, but it also obscures the ability of the work of art to directly bestow the fullness and multitude of its meanings. The effect of meeting with the object of art itself, not placed within a framework of foreseeable interpretations, becomes a shocking event for the viewer, one which provokes both an attractive captivation and the urge to flee from this encounter with "naked art".

In considering the peculiarities of contemporary art's existence, and its reception as the dominant aspects of artistic endeavour, the Russian scholar Natalia Serkova notes that modern art is characterized by "the observance of at least two conditions – our refusal to fence ourselves in with knowingly false and incomplete interpretations, and the intense, shocking interaction between ourselves and the object". This gives the spectator "a chance to shift and expand our understanding of reality" (Serkova, 2019).

The expressive means used as to solve these problems is provocation.

One trend in contemporary opera and ballet direction is the bringing up to date of story lines, the transfer of action into the realities of contemporary culture, which are called upon to shock the spectator. For example, at the Salzburg Festival in 2008, Klaus Guth and Brian Large staged Mozart's "Don Giovanni" with all the events unfolding on a garbage dump, and where Don Giovanni, Donna Anna and the other aristocratic characters were homeless people. Under such directorial decisions, the action of the characters is in emphatic dissonance with the traditional text of the libretto coming from the stage. Such an intentional collision of the aural and visual sequences pushes the "traditional" viewer out of their usual conservative and academic expectations, giving rise of new meanings. The main aim of such provocations is to draw the spectator into a state of complete uncertainty and aesthetic shock. The spectator turns out to be similar to the participant in the Socratic conversation described in Plato's "Menon". Socrates' interlocutor, drawn into a stupor by his questions, complains that he feels as if he has been stung by a stingray. For Plato's Socrates, this is probably the only possible way to know the truth and, consequently, to know oneself. Susan Sontag, discussing the eroticism of art, re-creates the same model: the object of art must appear directly before the beholder, devoid of any interpretative clothing. This "nakedness" leads the viewer into a stupor whereby he, "stung by a stingray", can neither look at the object of art nor avert his eyes from it. But it is exactly this kind of stupor

which inevitably leads a person to engage with the object of art, and gives them the possibility to gain a new understanding of oneself.

This state of aesthetic shock is, as we see it, presented on the border of the funny and the serious. Provocation acts as a transgression, i.e., overcoming borders and deconstructing classical binary oppositions: high – low, spiritual – corporeal, serious – funny. According to its own conception, transgression is a concept that fixes the phenomenon of crossing an impassable boundary, and above all the boundary between the possible and the impossible: "transgression is a gesture that faces to limits" (Foucault), "overcoming an insurmountable limit" (Blanchot). According to this concept, "the world is a given, delineating a sphere of the possible known to a human being, enclosing him within its borders, cutting off any prospect of novelty for him. In this context, transgression is an impossible (if we remain in this given system of reference) way out of its limits, a breakthrough for those who belong to a reality outside it" (Gritsanov, 2001, p. 842).

The art of contemporary music and drama functions in this mode. For example, in the Mariinsky Theatre production of the opera "Life for the Tsar" by M.I. Glinka, the tragic circumstances of Ivan Susanin's death at the hands of the Polish occupiers are explained by intentionally banal and topical everyday reasons: there is no mobile phone coverage area in the forest into which he led the Poles. This directorial decision comes into conflict with the audience's expectations, sets the scene for an ironic reading of the famous narrative, and destroys the heroic pathos of the original musical source.

The strictness of the binary opposition "serious – funny" is subjected to deconstruction in the performances of the famous dance theatre of Pina Bausch. Her productions, created at the boundaries of drama, performance and choreography, are provocative in nature. The audience at these performances is deprived of its usual aesthetic expectations, "an illusion of the identity, falling into the field of surprise and existential uncertainty" (Kovalova, 2013). In the majority of the productions there is no plot, no main and no secondary characters. The ballet dancers defile in dresses and heels, and they look like ordinary women, sometimes with figures that are far from the ideal. The actors in Bausch's productions doll themselves up, dress up, chatter about everything and nothing – they, like all other people, create the Erzatz of themselves, i.e. the perceptions of themselves as demanded by culture. The actors provoke the audience, addressing it with unexpected questions that drive it out of the usual and comfortable state. The actors are not against "invading the space immediately close to the observer, which he had previously considered completely decoded and safe" (Serkova, 2019). The positions typical for the traditional theatre, on the one hand, the spectator's contemplation and, on the other, the actor as the object of the audience's gaze are overturned and replaced by new immersive communication methods (Kovalova & Levchenko, 2016), – for example, by active tactile relations between the actors (as initiators) and the baffled spectators. The actor can not only approach the spectators, but, for example, hug them, stroke them, even sit on their lap. The act of touching is

a trigger that shatters the spectators' stable identity and provokes them to destroy the ideal notion of their own self-determinism. Bausch's performances reveal an emotional world of the unconscious through sensual, bodily, everyday experience. The body in the concept of her dance theatre is not understood as passive and meaningless and is not opposed to the spiritual as active and meaningful. The corporeality in the Pina Bausch model of dance overcomes the Cartesian dichotomy of "soul – body", revealing itself as a product of social interactions, a type of sensuality inextricably linked with a certain type of thinking.

Playing has become a basic phenomenon of postmodern culture, including playing with tradition. If modernism struggled with it, then postmodernism simply ignores it, moving away from the totalitarian possibility of the domination of a single cultural (including artistic) norm. As Umberto Eco accurately noted, such play always contains an ironic component, because the past is indestructible, it must be ironically rethought without naivety (Eco, 1984). In the same way a contemporary musical performance goes from the semiotic space of the original genre to the field of oscillating meanings and signs, unstable, open, containing and assuming many interpretations including irony.

The ironic play characteristic of contemporary art is primarily directed towards itself, and acts as a self-irony. For example, in the mini-mono opera "Boris Godunov Tonight" (2008) by the Odessan composer Karmella Tsepkolenko, all the action takes place behind the scenes. The hero, an opera singer preparing to take to the stage in the role of Boris Godunov, reflects on the historical fate of his character, building an analogy between him and his own personal destiny. Let us highlight two moments of the play. First, there is ironic treatment of the traditional mimetic model whereby artistic reality reflects empirical reality. In the opera, on the contrary, artistic reality itself determines empirical reality: the role the actor is playing sets possible lines for his destiny. The actor, considering for himself the destinies of the main characters – Godunov, the Pretender, Shuisky, the Yurodivyy (The Holy Fool) – rejects such a game of identities and refuses to take part in the event. The ironic effect is doubled by the overcoming of the traditional actor – character dichotomy, playing them in intertwined, anecdotal entanglement, where the actor tries on the identity of the character, and the character takes over the identity of the actor.

Secondly, this play shatters the romantic pathos of the primacy of artistic reality over the empirical. The confidence of the actor that his fate can repeat the fate of the character is ironically deflated. The same irony can be traced in the musical text: the musical content of the mini-monopera is skillfully woven together by referencing the original musical text of Mussorgsky with parodical intent.

In contemporary art, classical forms and ways of presenting "high art" as sublime is exposed to parodic ridicule. In contemporary theatre, as well as in other kinds of art there are no taboos whatsoever. In contemporary ballet productions, the "profanation" of classical ballet in all its manifestations (technique,

style, etc.) takes place in a variety of ways. For example, in the ballet "Swan Lake" by the choreographer Matthew Bourne, Shakespeare's "performance within a performance" is used to ridicule the claims of romantic ballet to indisputably top status. The destruction of gender expectations in the ballet is used as a powerful tool for this parody: the traditional roles of swans in the ballet are performed by men. Moreover, it is not the performance of traditional female roles by men that turns out to be funny (it rather brings tragic motifs into the drama); it is the traditional, gender-"normal" schemes of romantic choreography which look ridiculous.

The self-parody in the ballet "Alice in Wonderland" (Covent Garden Royal Ballet, 2011) is achieved using exclusively choreographic means. Choreographer Christopher Wheeldon ironically quotes famous choreographic scenes, toughening plasticity, violating classical proportions, distorting the drawing of normative ballet poses. For example, the dance of the Queen of Hearts with four knaves refers to the famous Aurora dance with four gentlemen from Marius Petipa's "Sleeping Beauty".

In this way, provocation in contemporary musical theatre acts as a mechanism for shattering established forms of cultural normativity, releasing meanings that are outside of the existing symbolic field, and creating conditions for the transgressive transition between the possible and the impossible.

Conclusions

Our analysis of the history of musical and dramatic theatre – at least of the Modern era – demonstrates the sustained presence of comic elements within the genre. In the theatre of the 16th-17th centuries, the comedic took the form of caricature, a satirical mockery of traditional cultural norms, the serious and the funny were rigidly separated, and the art was rather a means of constructing and maintaining the audience's group identity. However, by the time of Baroque theatre elements of the shocking already began to emerge, shattering the stable audience identity and expressing topoi that lay beyond normative cultural representations. A transformation of the comic took place in classicist aesthetics: it became rather a means of shading serious themes, with the application of comic elements strictly regulated, tabooed, – in particular the application of the comic to power. That which is comic was understood as being equivalent to covetousness, falsehood, and inauthenticity.

In the 19th century, the status of the comic changes, and it begins to denote a force that removes the shroud of imagery from reality. Particularly in the operas of Rossini, the comic appears rather as a way of overcoming the imagination and exposing the inauthentic, a way of reaching the authenticity of relationships.

For all the differences in the understanding of the nature of the comic throughout the Modern era right up to the beginning of the avant-garde searches of the 20th century, the same certainty of the comic endures, i.e., the clear labelling of the comic as comic. The communicative axis of "performance – spectator"

was strictly defined, giving a clear and unambiguous interpretational vector to the spectator, thus supporting the collective audience identity. The theatrical avant-garde changes this situation: the "fourth wall" collapses, "performance – spectator" communication becomes horizontal, thus transforming the spectator into an equal participant in the production of meanings. This new format of spectator involvement implies the use of provocation as a necessary pre-condition in order to take the viewer out of their stable state of tranquility and certainty, and to draw them into a state of creative activity. The performance becomes an attraction to immerse the spectator in shock undermining one's own identity.

At the same time, in modern culture laughter acts as a shadow mechanism providing the shortest path to a philosophical understanding of serious problems, the articulation of which is impossible without the comic element.

Various types of the comic, such as humour, irony, sarcasm, and (self) parody, are now transformed to fit into the stylistics of the absurd, deconstructing the boundary between the funny and the serious, and provocation is a means which facilitates these processes. All of this inevitably leads the spectator to new interpretations of the object of art, and creates the possibility of constructing a new (self) narrative.

Such provocation acts as a transgression, i.e., it overcomes boundaries, changes the relationship between the actor and the spectator, the serious and the funny, empirical reality and artistic reality.

The original understanding of the comic and the funny has always been distortion, overturning, breaking up the established and the familiar. It is these very characteristics of the comic that are effectively used by contemporary art, making provocation its effective and integral element. The funny in this situation loses both its stable certainty and the clarity of its boundaries, seeping into all pores of culture.

References

Artaud, A. (1994). *The Theater and Its Double*. New York: Grove Press.

Attardo, S. (2001). *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. New York: Mouton de Gruyter.

Bakhtin, M. (1968). *Rabelais and His World Cambridge* (I. Iswolsky, Trans.). Bloomington: Indiana University Press.

Bergson, A. (2005). *Laughter, an essay on the meaning of the comic*. London: Dover Publications.

Betti, E. (2017). Chapter 7: Interpretation of Drama & Music. In *General Theory of Interpretation*. London: Createspace Independent Publishing Platform.

Borisov, E. (2006). Preface to the publication of "Hermeneutics as a General Methodology of the Humanities" by E. Betty. In *Δόξα/ Doxa. Collected Scientific Articles on the Philosophy and the Philology: Vol. 10: Strategies of the text interpretation: methods and borders of their using* (pp. 361–367). Odessa: Odessa National University named after I. I. Mechnikov. (In Russian).

Bourdieu, P. (1991). Le champ littéraire [Literary field]. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 89(1), 3-46. doi: 10.3406/arss.1991.2986 (In French).

Camus, A. (1955). *The Myth of Sisyphus and Other Essays* (J. O'Brien, Trans.). Retrieved from https://postarchive.files.wordpress.com/2015/03/myth-of-sisyphus-and-other-essays-the-albert-camus.pdf

Eco, U. (1984). *Postscript to The name of the rose*. San Diego, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich.

Gadamer, H.-G. (2006). *Truth and Method*. London and New York: Sheed & Ward Ltd and the Continuum Publishing Group.

Gritsanov, A. (2001). Transgression. In *Postmodernism. Encyclopedia* (p. 842). Minsk: Interpressersvis; Knizhnyiy Dom. (In Russian).

Kan, A. (2017). Le Grand Macabre – Opera for Trump era. BBC News Russian Service. Retrieved from https://www.bbc.com/russian/features-38669895 (In Russian).

Kant, I. (2009). *Critique of the power of judgment* (P. Guyer & E. Matthews, Trans.). Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Kovalova, N. (2013). Modern choreographic theater: dance as an "invitation to the Real". *Arkadiya*, (1), 22–26. (In Russian).

Kovalova, N., & Levchenko, V. (2016). Immersibility as the mechanism of new artistic reality creating. In *Δόξα/Докса. Δόξα/ Doxa. Collected Scientific Articles on the Philosophy and the Philology*: Vol. 2: *The humanities discourse*: *diciplinarity*, *interdiciplinarity*, *transdiciplinarity* (pp. 173-183). Odesa: Akvatoriya. (In Russian).

Levchenko, V. (2017).In search of himself: about the characteristic features of the opera heritage of W. A. Mozart. In *óξα/ Doxa. Collected Scientific Articles on the Philosophy and the Philology*: Vol. 2: *Memory and oblivion* (pp. 173–182). Odesa: Akvatoriya. (In Russian).

Mozart, W. A. (1966). The Letters of Mozart and his Family. In E. Anderson (Ed.), *The Letters of Mozart and his Family*. London: Palgrave Macmillan UK. doi: 10.1007/978-1-349-10654-7_1

Ortega y Gasset, J. (1972). The Dehumanization of Art. In *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature* (pp. 65–83). Princeton: Princeton University Press.

Raskin, V. (1984). *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht; Boston; Lancaster: D. Reidel Publishing Company.

Ricoeur, P. (1992). *Oneself as another* (K. Blamey, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.

Samohvalova, A. (2011). *The phenomenon of the absurd theater on the music scene. Opera A. Schnittke "Life with an Idiot"* (PhD Thesis). Moscow. (In Russian).

Serkova, N. (2019). Prohibited Reception. About aura and pornography of art. *Art magazine*, (108). Retrieved from http://moscowartmagazine.com/issue/89 (In Russian).

Sontag, S. (2013). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Starobinsky, Zh. (2002). Enlightenment and Power in the "Magic Flute". In *Poetry and knowledge. History of literatury and cultury* (Vol. 2, pp. 445–460). Moscow: Languages of Slavic Culture. (In Russian).

Yampolsky, M. (2015, June 19). "There is no art; there are various anthropological practices of comprehending the world." Interview on the boundaries of art, the forms of its legitimation and the end of a large style. Retrieved from Postscience website: https://postnauka.ru/talks/48454 (In Russian).

Список литературы

Artaud, A. (1994). *The Theater and Its Double*. New York: Grove Press.

Attardo, S. (2001). *Humorous Texts*: A *Semantic and Pragmatic Analysis*. New York: Mouton de Gruyter.

Bakhtin, M. (1968). *Rabelais and His World Cambridge* (I. Iswolsky, Trans.). Bloomington: Indiana University Press.

Bergson, A. (2005). *Laughter, an essay on the meaning of the comic*. London: Dover Publications.

Betti, E. (2017). Chapter 7: Interpretation of Drama & Music. In *General Theory of Interpretation*. London: Createspace Independent Publishing Platform.

Bourdieu, P. (1991). Le champ littéraire [Literary field]. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 89(1), 3-46. doi: 10.3406/arss.1991.2986 (In French).

Camus, A. (1955). *The Myth of Sisyphus and Other Essays* (J. O'Brien, Trans.). Retrieved from https://postarchive.files.wordpress.com/2015/03/myth-of-sisyphus-and-other-essays-the-albert-camus.pdf

Eco, U. (1984). *Postscript to The name of the rose*. San Diego, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich.

Gadamer, H.-G. (2006). *Truth and Method*. London and New York: Sheed & Ward Ltd and the Continuum Publishing Group.

Kant, I. (2009). *Critique of the power of judgment* (P. Guyer & E. Matthews, Trans.). Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Mozart, W. A. (1966). The Letters of Mozart and his Family. In E. Anderson (Ed.), *The Letters of Mozart and his Family*. London: Palgrave Macmillan UK. doi: 10.1007/978-1-349-10654-7_1

Ortega y Gasset, J. (1972). The Dehumanization of Art. In *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature* (pp. 65–83). Princeton: Princeton University Press.

Raskin, V. (1984). *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht; Boston; Lancaster: D. Reidel Publishing Company.

Ricoeur, P. (1992). *Oneself as another* (K. Blamey, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.

Sontag, S. (2013). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Борисов, Е. (2006). Предисловие к публикации «Герменевтики как общей методологии наук о духе» Э. Бетти. В *Δόξα/Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*: Т. 10: *Стратегії інтерпретації тексту: методи і межи їх застосування* (сс. 361–367). Одесса: ОНУ ім. І. І. Мечникова.

Грицанов, А. (2001). Трансгрессия. В *Постмодернизм. Энциклопедия* (с. 842). Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом.

Кан, А. (2017). Le Grand Macabre—Опера для эпохи Трампа. *BBC News Русская служба*. Извлечено от https://www.bbc.com/russian/features-38669895

Ковалева, Н. (2013). Современный хореографический театр: Танец как «приглашение к Реальному». *Аркадия*, (1), 22–26.

Ковалева, Н., & Левченко, В. (2016). Иммерсивность как механизм создания новой художественной реальности. В *Δόξα/Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*: Т.

2: *Гуманітарний дискурс: дисціплінарність, міждисціплінарність, трансдисціплінарність* (сс. 173–183). Одеса: Акваторія.

Левченко, В. (2017). В поисках себя: О характерных признаках оперного наследия В. А. Моцарта. В *Δόξα/Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*: Т. 2: *Пам'ять та забуття* (сс. 173–182). Одеса: Акваторія.

Самохвалова, А. (2011). *Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом»* (Диссертация на соискание ученой степени кандидата наук). Москва.

Серкова, Н. (2019). Запрещенный прием. Об ауре и порнографии искусства. *Художественный журнал*, (108). Извлечено от http://moscowartmagazine.com/issue/89

Старобинский, Ж. (2002). Просвещение и власть в «Волшебной флейте». В *Поэзия и знание. История литературы и культуры* (Т. 2, сс. 445–460). Москва: Языки славянской культуры.

Ямпольский, М. (2015, июнь 19). «Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики постижения мира». Интервью о границах искусства, формах его легитимации и конце большого стиля. Извлечено от Постнаука website: https://postnauka.ru/talks/48454

Andrei Zvyagintsev's Remediation of Mikhail Saltykov-Shchedrin's Traditions. The Case of "Leviathan" and "The Golovlyov Family"

Beata Waligórska-Olejniczak

Adam Mickiewicz University. Poznań, Poland. Email: beata.waligorska[at]amu.edu.pl

Abstract

Andrei Zvyagintsev often emphasises the opinion that Russian culture originates from classic Russian literature, i.e. the works of Gogol, Dostoevsky, Tolstoy, Platonov etc. Treating the director's approach (expressed in many interviews) as a kind of justification the proposed paper focuses on the interpretation of *Leviathan* from the comparative point of view, adapting the traditions of Saltykov-Shchedrin, in particular those deriving from his novel *The Golovlyov Family*. The methodological foundation of the presented case study constitute the concepts of cultural memory of Aleida Assmann, Renate Lachmann and Astrid Erll, which find their common ground in treating literature as a medium through which culture is continually rewritten, retranscribed and renegotiated. The interpretation of the selected satirical aspects of eating and drinking activities found both in Saltykov-Shchedrin's and Zvyagintsev's works leads to establishing a new intertextual relationship in the domain of cultural memory and to revealing areas of cultural communication between different media, based on structural and symbolic parallels revealed in the literary and cinematic text.

Keywords

Zvyagintsev; Leviathan; Saltykov-Shchedrin; The Golovlyov Family; Humour; Cultural Memory; Medium; Erll; Lachmann; Assmann

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

Восстановление Андреем Звягинцевым традиций Михаила Салтыкова-Щедрина. «Левиафан» и «Господа Головлёвы»

Валигорска-Олейничак Беата

Университет имени Адама Мицкевича. Познань, Польша. Email: beata.waligorska[at]amu.edu.pl

Аннотация

Андрей Звягинцев часто подчеркивает идею, что русская культура берет свое начало от классической русской литературы, то есть произведений Гоголя, Достоевского, Толстого, Платонова и других. Рассматривая режиссерский подход (выраженный во многих интервью) как своего рода оправдание, предлагаемая статья делает акцент на интерпретации фильма *Левиафан* со сравнительной точки зрения, применяя традиции Салтыкова-Щедрина, в частности, следующие из его романа *Господа Головлевы*. Методологической основой представленного тематического исследования являются концепции культурной памяти Алейды Ассманн, Ренате Лахманн и Астрид Эрлл, которые находят общий язык в трактовке литературы как средства, при помощи которого культура постоянно переписывается, заново транскрибируется и пересматривается. Интерпретация избранных сатирических аспектов питания и питья, присутствующих в работах как Салтыкова-Щедрина, так и Звягинцева, приводит к установлению новых интертекстуальных отношений в мире культурной памяти и выявлению областей культурной коммуникации между различными медиа, основанных на структурных и символических параллелях, выявленных в художественном и кинематографическом тексте.

Ключевые слова

Звягинцев; Левиафан; Салтыков-Щедрин; господа Головлевы; юмор; культурная память; посредник; Эрлл; Лахманн; Ассманн

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Introduction

Leviathan (2014), the fourth feature film by Andrei Zvyagintsev, is probably one of the most often studied and reviewed works of this Russian director. Some critics perceive it as secondary in comparison with his previous films on account of rather unsurprising *emploi* of the easily recognizable actors, references to mythology and Christian values, which already appeared in *The Return* (2003) and *The Banishment* (2007), or showing the disturbing picture of everyday life in Russia (Condee, 2016, p. 566). Others describe *Leviathan* as a film-organism, a multi-layered text, skilfully joining the individual and the collective, creatively and originally updating some biblical plots (Ikonen, 2019, pp. 125-152).

The academic reflection, obviously more neutral and emotionally balanced than critical film reviews, also shows a wide spectrum of opinions and approaches (Khrenov, 2011, p. 70; McGregor & Lagerberg, 2018, pp. 504-515). Zvyagintsev himself is known to emphasise in the interviews that Thomas Hobbs's philosophical treaty written in the 17th century, the biblical figure of Job as well as the lawsuit of Marvin Heemeyer of Colorado (the USA) helped him to create a universal narrative about the state and its pathological mechanisms, which should be read as a parable understandable for people in all corners of the globe, because the film exposes the case of *the little man* (*маленький человек*) fighting with the paradoxes of bureaucracy (MacFarquharjan, 2015). It is important to point out that, concentrating on the sociological and political aspects of the movie, the scholars very seldom focus on the presence of satirical elements in *Leviathan*, the special type of dark humour which tends to be close to grotesque, used by the author to show both the depravity of the whole country and its separate citizens (Sokolova, 2015). Besides, it is worth noting that the interpretations do not cover the issue of irony, which is taken advantage of in order to reveal the double moral standards of the representatives of state and church institutions (Kondyuk, 2016).

Research problem and its justification

The noticeable lack of studies profiled in the way mentioned above and the category of cultural memory, understood by Astrid Erll and Renate Lachmann as intertextuality, i.e. the continuous return and discussion of 'migratory topics' in culture, motivates the author to propose a thesis that *Leviathan* could be perceived as the work updating and renegotiating the literary traditions of Mikhail Saltykov-Shchedrin (Hendrykowski, 2017, p. 142). This proposition might be justified by the repetitive references to the name of this classic writer in the director's commentaries about his art in general (Zvyagintsev, 2020). Besides, one can find numerous similarities in the plot and thematic content of Zvyagintsev's third feature film and the novel *The Golovlyov Family* (*Господа Головлёвы*, 1875—1880), as well as overlapping stylistic strategies such as,

inter alia, the use of hyperbole and humour. This paper, however, is aimed to go further than the surface level of following plot associations and present the analysis of subjectively selected scenes displaying the activities of drinking and eating in *Leviathan* and *The Golovlyov Family*, turning attention to the parallel interactions between observed situations, the use of humour and the spatial organization.

In this context it is good to recall that, similarly to Zvyagintsev's perceiving his film as the universal story of the state failure and not a political film, Saltykov-Shchedrin argued with his publishers that his books should not be treated as satire describing specific rulers, facts and phenomena in the history of Russia. In the observed behaviours of individuals he rather noted the repetition of some processes, habits or procedures, typical ways of thinking, which led him to creating projects revealing the patterns and characteristic features of the collective, inscribed in a certain geographical area and tradition for ages (Saltykow-Szczedrin, 1950, p. 239). The juxtaposition of the selected texts should lead to the exposition of intertextual and intermedia relationships allowing the recognition of Zvyagintsev's strategies of building up his work on the literary canon, which becomes the medium of creating a universal film message, having an impact on the development of cultural memory.

Methodology

The presented analysis is based on the comparative studies of the literary and cinematic texts and takes advantage of several media and memory theories, which make the close reading a possible, justified and thought-provoking intellectual experiment. On a very general level one can say that it derives from the hermeneutic process of understanding the text, in particular from Martin Heidegger's idea of *hermeneutic circle*, envisioned by him as reading a whole text through a continuous interpretation of its separate parts (Burzyńska & Markowski, 2007, p. 177). This classic approach to the process of interpretation serves here as an elementary foundation into which modern theories are enrooted, among them such concepts as the notion of cultural memory of Aleida Assmann, Renate Lachmann and Astrid Erll. All three scholars treat literature as a kind of container of cultural memory, a medium through which "culture [...] continually rewrites and retranscribes itself [...]" (Lachmann, 2008, p. 307). The basis of Assman's interdisciplinary concept is the belief that memory constitutes the fundamental condition for the development of culture and can be even identified with it (Assmann, 2011, p. 174). In this basic aspect of her assumption, Assmann follows Boris Uspensky and Yuri Lotman's theory of culture. The application of Assmann's findings allows building up the relationship between Russian literary tradition and contemporary cinematography with the use of the categories of *storage* and *functioning memory*. Lachmann, in turn, understands the memory of culture first of all as its intertextuality (Tabaszewska, 2013, pp. 53-72) She puts the emphasis on the dynamic function of each (literary) text, which should not be treated only

as the storage medium or the representation of memories, but rather as a preserving and modifying phenomenon which is able to simultaneously (re)create and interpret the existing cultural content. This intertextual capacity of literature is called by Lachmann its *model of participation* and could be connected to the function of *the cue* as defined by Erll (Lachmann, 2008, pp. 301-308; Tabaszewska, 2013, pp. 53-72). She linked it with the ability of the literary text of bringing about associations, which could be treated in a way as the parallel of Pierre Nora's concept of *lieux de mémoire*, generating live memories (Nora, 2011, p. 25). In Erll's vision, the memory of literature is understood in two ways. Firstly, similarly to Lachmann, Kristeva and Bakhtin, as its intertextuality meaning the memory about itself, and secondly, as the literary canon existing due to the phenomenon of the social, institutional and collective memory (Erll, 2011, pp. 144-160).

> Over the last decade, the conviction has grown that culture is intrinsically related to memory. Jurij Lotman and Boris Uspenskij have defined culture as "the memory of a society that is not genetically transmitted" but, we may add, by external symbols (Lotman & Uspenskij, 1984, p. 3). Through culture, humans create a temporal framework that transcends the individual life span relating past, present, and future. Cultures create a contract between the living, the dead, and the not yet living. In recalling, iterating, reading, commenting, criticizing, discussing what was deposited in the remote or recent past, humans participate in extended horizons of meaning-production. They do not have to start anew in every generation because they are standing on the shoulders of giants whose knowledge they can reuse and reinterpret. As the Internet creates a framework for communication across wide distances in space, cultural memory creates a framework for communication across the abyss of time (Assmann, 2008, p. 97).

According to Magdalena Saryusz-Wolska, literature appears to be a particularly good and flexible sample material in the field of theoretical memory and media studies because the literature-focused concepts can be easily adapted as metatheories allowing the extension of the observations to the other media and areas of culture, especially to visual arts, film or photography (2009, p. 184). This suggestion could be also supported by the studies of Marek Hendrykowski, who treats migratory themes as the constituents of the memory of cinema. In his approach he is against making a special list of recurring problems in cinematography, and his commentaries seem to be associated with the theories deriving from Lotman-Uspensky propositions, treating culture as a continuous and open process of negotiation, assimilation and mediation (2017, p. 143).

Food consumption in *The Golovlyov Family*

The novel *The Golovlyov Family*, which serves as the key for "reopening" Zvyagintsev's text, obviously shocks the recipient with the high number of rituals of consumption, none of which brings about good mood or peaceful atmosphere, necessary to solve family problems. On the contrary, sitting at the table, instead of developing communication, triggers mutual irritation and frustration, constitutes

the symbol of family degradation, treated both as a whole unit and its individual members. Besides, the quality of the food served there is very bad, the sausages are dry, hard as stones, and salty as salt itself. Eating a dead cat is mentioned in a conversation about tasting experiences in the past, the meal being the result of a bet with an Englishman.

> Stepan Vladimirych took a drink, and then attacked the sausage, which happened to be as salty as salt itself and as hard as stone, so that he had to use the point of his knife to pierce it.
>
> — Some whitefish would taste good now, — he remarked.
>
> — Excuse me, sir, I clean forgot about the whitefish. All morning I kept saying to my wife: 'Be sure to remind me of the whitefish.' I am very sorry.
>
> — Oh, it doesn't matter. The sausage is good enough for me. When we were on the campaign, we ate worse things. Father used to tell that two Englishmen made a bet. One of them was to eat a dead cat, and he ate it.
>
> — You don't say!
>
> — He did. And he was as sick as a dog afterwards. He cured himself with rum. He guzzled two bottles as fast as he could, and that set him right at once. Another Englishman made a bet that he would live a whole year on nothing but sugar. (Saltykov-Shchedrin, 1875-1880)[1].

Old food is a visible sign of mental stagnation, storing is not a proof of good planning and resourcefulness but rather the evidence of miserliness and the lack of imagination. Pickled products are rotten, which means that they do not constitute a source of good healthy bacteria enriching the diet but bring about the odour of destruction and death. In this case it is obviously not the symbolic death as Olga Freudenberg put it in her book *Poetics of Plot and Genre (Поэтика сюжета и жанра)* (1997, pp. 50-111), leading to the renewal of life energy and metaphorical resurrection, but yet another stage in the cycle of the development of the family virus of mutual destruction.

The spiritual degradation of Golovlevo's members visualised in the habit of eating bad food can be also linked to the metaphor of a tomb or a grave in Saltykov-Shchedrin's novel, which helps to find its equivalent in the symbol of the catafalque in Zvyagintsev's film. It is worth mentioning that in both works it is easy to note the presence of well-stocked cellars or pantries, however it is very hard to identify

1 Выпивши, Степан Владимирыч принимается за колбасу, которая оказывается твердою, как камень, соленою, как сама соль, и облеченною в такой прочный пузырь, что нужно прибегнуть к острому концу ножа, чтобы проткнуть его.
— Белорыбицы бы теперь хорошо, — говорит он.
— Уж извините, сударь, совсем из памяти вон. Все утро помнил, даже жене говорил: беспременно напомни об белорыбице — и вот, словно грех случился!
— Ничего, и колбасы поедим. Походом шли — не то едали. Вот папенька рассказывал: англичанин с англичанином об заклад побился, что дохлую кошку съест — и съел!
— Тсс... съел?
— Съел. Только тошнило его после! Ромом вылечился. Две бутылки залпом выпил — как рукой сняло. А то еще один англичанин об заклад бился, что целый год одним сахаром питаться будет (Saltykov-Shchedrin, 1875-1880).

the occasions when taking advantage of the resources brings satisfaction, joy and happiness of the household members. Saltykov-Shchedrin's text astounds the reader with the images of the house which resembles a prison or a stronghold ruled by mysterious silence, in which a careful listener can differentiate a lot of sounds such as banging, barking, wind blowing, someone's brushing the face, shadows' walking voicelessly.

> A mysterious quiet reigned all around, a quiet in which the delicate ear could distinguish a multitude of sounds. Now something crackled somewhere, now a whining was audible, now it seemed as if somebody were walking through the corridor, now a puff of wind swept through the room and even touched her face. The ikon lamp burned in front of an image, and the light gave the objects in the room a kind of elusiveness, as if they were not actual things, but only the contours of things. Another bit of light strayed from the open door of the adjacent room, where four or five ikon lamps were burning before the image case. A mouse squeaked behind the wall paper. "Sh-sh-sh, you nasty thing," said Arina Petrovna, and all was silent again. And shadows again, whisperings again coming from no one knew where (Saltykov-Shchedrin, 1875-1880)[1].

When Stepan Vladimirovich, the eldest son, returns to Golovlevo, he is given his old father's bathrobe and underclothes. After he puts these garments on, the door to "the tomb" is opened, he is let in and the manor is closed again. Stillness both outside and inside the house brings associations with death and terror, the world is seen as a coffin, which serves only as a pretext for Porfirii's chatter. As a consequence, one can say that there is a huge contrast between the visible and the audible in the foreground, which means stillness and silence, and the activities in the background, which means the activities of Porfirii's mind, continuously intriguing against his relatives. As a result one could metaphorically say that the protagonist's mind is the sphere of intensive and permanent activity of putrefactive bacteria. In a way his mind could gain the status of a splitting field because it is a place where the process of gradual decomposition of family remnants is initiated, similarly to a coffin. Consequently, the interpretation profiled in this way enables reading the spiritual numbness, characterising the Golovlevo household members, using an organic key of motivation, which means that it turns attention to the multi-layer connection between life and death functioning in the novel, emphasizing the strategy of exaggeration of the missing element of the Rabelaisian provenance.

1 Загадочная тишина царит вокруг — тишина, в которой настороженное ухо умеет отличить целую массу звуков. То хлопнуло где-то, то раздался вдруг вой, то словно кто-то прошел по коридору, то пролетело по комнате какое-то дуновение и даже по лицу задело. Лампадка горит перед образом и светом своим сообщает предметам какой-то обманчивый характер, точно это не предметы, а только очертания предметов. Рядом с этим сомнительным светом является другой, выходящий из растворенной двери соседней комнаты, где перед киотом зажжено четыре или пять лампад. Этот свет желтым четырехугольником лег на полу, словно врезался в мрак спальной, не сливаясь с ним. Всюду тени, колеблющиеся, беззвучно движущиеся. Вот мышь заскреблась за обоями; «шт, паскудная!» — крикнет на нее Арина Петровна, и опять все смолкнет. Опять тени, опять неизвестно откуда берущийся шепот (Saltykov-Shchedrin, 1875-1880).

Behaviour excess in *Leviathan* versus body supression in *The Golovlyov Family*

The commentaries mentioned above allow noting a much wider amplitude of sounds in the film *Leviathan*, in which the situations of drinking alcohol can be associated, first of all, with the raised voice of the participating parties. In spite of this difference Zvyagintsev also takes advantage of the potential of the hyperbole, building up the pictures of pathological behaviour on the foundation of the organic materiality of the human body. It is interesting to turn attention to the scene which seems to be compatible with the metaphoric images in the text of Saltykov-Shchedrin discussed above. I mean here the arrival of the mayor at the Nicolay's property, which takes place after the final verdict is announced in court and the civil servant friendly meets the Orthodox clergyman. The illegal trespassing of the mayor triggers the conversation, which is based on mutual contempt expressed with the use of vulgar vocabulary. However, the language – as it is in Rabelais's *The Life of Gargantua and of Pantagruel* – is not a tool helping to create the distance to the world through shocking laughter but, rather, on the contrary, it is the sign of the breakdown of communication with the world and the Other, the destructive misunderstanding of the relationship between the subject and the object deriving from the obduracy and the desire to retaliate against each other. If we recall the mayor's infamous phrase, which is shouted out then: "You are all insects. [...] You don't want to be nice, so you drown in shit" (Zvyagintsev & Negin, 2020, p. 224) – it is easy to associate it with the symbolic sphere of dirt, the sphere of contact with the work of the devil[1]. Kolya is humiliated and degraded to the level of an insect, a worm drowning in the extremities, which is obviously the proof of going way too far and breaking the rules of conduct by the civil servant. The use of language which deprives the citizen of the sense of dignity could be related to Kolya's earlier remark directed towards Vadim Sheleviat: "Take it. Will it fit in your hearse?" (Zvyagintsev & Negin, 2020, p. 223), which in turn can be read as the strategy of reification, treating the mayor as an object, "an alive corpse", "a coffin sitting on a catafalque", "a body being transported"[2].

The negative image of the body – as it is only limited to the process of its material destruction and decomposition – makes the recipient aware of the inability of coming to terms with this sphere by the characters of *Leviathan*, which is noticeable in the scenes exposing everyday drunkenness and moral debauchery prevailing in the life of almost everybody. Adulteries and alcoholism do not help to soothe the pain of existence and build up the sense of community as it sometimes occurs in contemporary French films, such as *Sils Maria* (2014) or *Doubles Vies* (2019) by Olivier Assayas, which emphasise the intimate atmosphere, the interactions of sensibility and joy associated with improper behaviour. In the selected Russian film the litres of pouring vodka are a kind of excess which could be considered

1 «Вы все насекомые. [...] Вот не хотите вы по-хорошему, поэтому и тоните в говне»
2 «Забирай. Помещится в катафалк твой?»

as the equivalent of the unsatisfied needs presented in *The Golovlyov Family*. The novel exposes the habits of supressing emotions and feelings under the governance of Porfirii, which is encoded in the metaphorical gesture of giving 'the stone' (i.e. blessings and good words) instead of 'bread' (i.e. money or other necessary goods). At this point it is good to note the consequences of consumption of alcohol in *Leviathan*, which are usually arguments and domestic violence, emphasised by the exposures of the images of the grotesque body. In this case it is the body described by exaggeration, a swollen face and serious problems with keeping balance, which often evokes smiles or even laughter of the recipients of the film.

The activity of the open mouth

Consequently, one can certainly say that opening of the mouth in Zvyagintsev's film first of all brings to mind associations with the activity of drinking, which accompanies discussions about unsolvable problems, some of them led in solitude. It is worth contrasting with the novel of the Russian classic, in which the movement of lips is almost automatically connected with the garrulousness of Porfirii related to the activity of sitting at the table. Russian scholars – for example Anastasya Pavlova in her article "Pires and feasts in Saltykov-Shchedrin's novel The Gentlemen Golovlevs" (*Пиры и застолья в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы»*) – have already established the link between the gesture of opening the mouth of the little Judas, starting the nonsense talking, and the symbolic entrance into the world of emptiness, a kind of a pit or hole, which may absorb and destroy a human being (Pavlova, 2009, pp. 5-9). In this context one could say that the word is completely devoid of its sacral function, of its potential of hidden meanings and dimensions, it becomes reduced to the level of "the food" for thought for those who are dying – physically, mentally or spiritually. As a result a reader of the book deals with the images of the deformed body, whose elementary functions and needs are neglected. "The grotesque face is actually reduced to the gaping mouth; the other features are only a frame encasing this wide-open bodily abyss" (Bakhtin, 1990, p. 351)[1]. The symbolism of eating is closely connected with death, "being eaten", being absorbed by nothingness, which in turn helps to note its relationship with the hidden sphere of sexual life of the Golovlevo members, the secret sphere of the consumption of the body, which is metaphorically "moved to the underground". The ways of Porfirii's finding satisfaction in this domain are yet another proof of his having double standards. His high-flown talking resembling moralistic preaching is the method of distracting attention from his inappropriate staring at women or the fact of having an illegitimate child, adding next elements to the picture of his grotesque body.

The associations with emptiness accompanying the reading of Saltykov-Shchedrin's novel help to note a very similar use of irony related to the activity of

1 «Гротескное лицо сводится, в сущности, к разинутому рту, – всё остальное только обрамление для этого рта, для этой зияющей и поглощающей телесной бездны».

talking in the film sequence taking place in court. The fast pace of the impassive reading of the verdict connected with the emotionless facial expression of the civil servants make the whole scene grotesque or even absurd, if we take into account the everyday meaning of this notion. It could be said that the visual continuation of this kind of stylistics is the presentation of a new flat to Lilya by Angela. The only possible audience's reaction in this situation is probably emotional shock, which also accompanies the protagonist. Interestingly, the director in this sequence turns attention also to the issue of the lack of food. During Lilya's visit Angela practically neglects his son's remark that he is hungry, telling him to go running outside. The only meal we have the opportunity of watching in the household of the policeman's wife is Pasha's noisy consumption of the soup, after Lilya's death, which can be interpreted as the sign of the lack of family rituals in their lives. In the screenplay of *Leviathan* there is a conversation which did not find its way into the final version of the film, giving an additional insight into the quality of their marital relationship:

> Pasha shrugs his shoulders, continuing to sip borsch.
>
> **Angela**. Yes, he can, he can. I'm telling you. [...]
>
> Pasha, putting a piece of bread into his mouth, reaches after another.
>
> **Angela**. Stop eating!
>
> She takes the plate and moves it to the other edge of the table
>
> (Zvyagintsev & Negin, 2020, p. 282)[1].

Paying attention to the sounds associated with the act of eating a bowl of soup allows noting that they belong to the sphere of activities, which can be characterised in *Leviathan* as exaggerated or inflated, next to the numerous situations of driving under influence or telling jokes, which sometimes are considered as vulgar or representing a toilet humour. I mean here the sequence of scenes showing the return from Stepanych's birthday picnic or Kolya and Roma's commentaries accompanying Dima's long stay in the lavatory. This latter scene is the source of the spontaneous laughter, very rare in the film, and at the same time serves as the anticipation of the dramatic turn of events in the family. Discussing extremities in the dialogue turns out to initiate a chain reaction bringing about more and more tragic consequences, almost automatically changing laughter into tears.

As it was said above the ritual of sitting at the table in the novel reveals the atmosphere of decay, both outside and inside the Golovlevo manor. The symbol of this state is the prevailing condition of stuffiness, too high temperature and the lack of fresh air, which can be considered as the synonyms of narrow-minded-

1 Паша пожимает плечами, продолжая хлебать борщ.
Анжела. Да, может, может, я тебе говорю. [...]
Паша, отправив в рот кусок хлеба тянет руку за другим.
Анжела. Хватить жрать!
Она хватает тарелку, переставляет её на другой край стола (Zvyagintsev & Negin, 2020, p. 282).

ness and nonsense talking. In *Leviathan* a similar function can be attributed to alcohol which changes the image of the human body, in particular the physical appearance of the mayor Vadim Sheleviat, making him look grotesquely, bringing to mind the associations with the monstrous body of Rabelais's protagonists. It is important to note that Zvyagintsev deliberately uses the camera angles shortening the height of this civil servant, simultaneously emphasising his puffy face and stout figure. Roman Madyanov is known to be an actor of average height, all the scenes in the film, however, seem to expose some kind of exaggeration related to him, be it of a physical or emotional nature, for example short-temperedness or other negative emotions exposed in the field of gesticulation (throwing objects at the wall in his office or having a sudden idea of visiting Kolya's property). It could be said that the image of the authority created in this way justifies the thesis of its likeness to the title beast of Leviathan, simultaneously bringing to mind associations with other monsters, metaphors and allegories, which can be easily found in the long history of political theories and literary texts (Waligórska-Olejniczak, 2016, pp. 253-262).

Conclusions

The analysis of the film *Leviathan* presented above showed a number of analogies with the novel *The Golovyov Family*, in particular in the approach to the function of the body and space organization. The similarities noted in those areas concerned, first of all, the use of hyperbole in the scenes related to all kinds of excess behaviour and gesticulation, which were observed in the activities of eating and drinking. The discussion of aesthetic solutions in the selected parts of both texts helped to emphasise also a significant role of humour, which tends to be close to the Rabelaisian grotesque. In a broader perspective the results of the studies show that *Leviathan* can be perceived as a kind of archive preserving the literary traditions of Saltykov-Shchedrin, which are recognizable for a culturally aware, engaged recipient of the text. Taking advantage of Aleida Assmann's theory one could say that the film serves as a storage medium to retain those traditions, even though they are obviously reinterpreted and rewritten by the director. These interactions are not related to the fact of the author's allusions to the source of inspirations as all texts of culture take their origin in the tradition, they are built on "the shoulders of giants whose knowledge they can reuse and reinterpret" (Assmann, 2008, p. 97). Dissemination of the knowledge, commentaries and critical studies, especially with the use of the Internet, creates these texts anew and sets recently developed objectives for the discussion. Additionally, the application of the methodologies of comparative studies situates the work of art in contrast with the other ones, motivating the broader context for the interpretation. Renate Lachmann's and Astrid Erll's findings focused on the relationship between cultural memory and intertextuality allow us also to state that *Leviathan* serves here as a memory medium enabling a better understanding of literature; it plays

a dynamic role of a model which represents, recreates and updates the cultural tradition due to its potential of linking it with the experience of new generations. Last but not least, both texts seem to reveal similar ethical values, which independently of the used media are being included in the layers of the development of cultural memory.

References

Assmann, A. (2008). Canon and Archive. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 97–108). Berlin; New York: Walter de Guyter.

Assmann, A. (2011). *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bakhtin, M. M. (1990). *The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance*. Moscow: Fiction Literature. (In Russian).

Burzyńska, A., & Markowski, M. P. (2007). *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik [Theories of 20th Century Literature. Handbook]*. Kraków: Wydawnictwo Znak. (In Polish).

Condee, N. (2016). Knowledge (Imperfective): Andrei Zviagintsev and Contemporary Cinema. In B. Beumers (Ed.), A *Companion to Russian Cinema* (pp. 565–584). Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc. doi: 10.1002/9781118424773.ch25

Erll, A. (2011). *Memory in Culture*. London: Palgrave Macmillan UK. Doi: 10.1057/9780230321670

Erll, Astrid. (2011). *Memory in culture*. Retrieved from http://www.vlebooks.com/vleweb/product/openreader?id=none&isbn=9780230321670

Fontanka Ru. (2020). *Андрей Звягинцев: Страх – это язык дьявола.* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=QUOnVCsY8q4

Freudenberg, O. M. (1997). *The Poetics of Plot and Genre*. Moscow: Labyrinth. (In Russian)

Hendrykowski, M. (2017). Tematy wędrowne jako pamięć kina [Wandering Themes as Memory of Cinema]. *Kwartalnik Filmowy*, (97–98), 142-153. (In Polish).

Ikonen, S. (2019). The Reception of 'Leviathan' in Light of Two Soviet 'Cultural Scandals': A Revival of Soviet Rhetoric and Values? In K. Aitamurto, S. Turoma, & S. Vladiv-Glover (Eds.), *Religion, Expression, and Patriotism in Russia: Essays on Post-Soviet Society and the State* (pp. 125–152). Stuttgart: Ibidem verlag.

Khrenov, N. A. (2011). "The New Wave in Russian Cinema: Films by A. Zvyagintsev. *International Journal of Cultural Research*, (2), 66–75. (In Russian).

Kondyuk, D. (2016). Sensing and Longing for God in Andrey Zvyagintsev's The Return and Leviathan. *Religions*, 7(7), 82. doi: 10.3390/rel7070082

Lachmann, R. (2008). Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 301–310). Berlin; New York: Walter de Guyter. doi: 10.1515/9783110207262.5.301

Lotman, J., & Uspenskij, B. (1984). *The Semiotics of Russian Culture* (A. Shukman, Ed.). Ann Arbor: Michigan Slavic Publications.

MacFarquhar, N. (2015, January 28). Russian Movie 'Leviathan' Gets Applause in Hollywood but Scorn at Home. *The New York Times*. Retrieved from https://www.nytimes.com/2015/01/28/world/europe/leviathan-arussian-movie-gets-applause-in-hollywood-but-scorn-at-home.html

McGregor, A. J., Lagerberg, R. J., & University of Melbourne. (2018). The Fragility of Domestic Space within Corruptive NonPlace in Andrei Zviagintsev's Leviathan. *Quaestio Rossica*, 6(2), 504–515. doi: 10.15826/qr.2018.2.309

Nora, P. (2011). Między pamięcią a historią: Les lieux de memoire [Between Memory and History: Les lieux de memoire] (M. Borowski & M. Sugiera, Trans.). *Didaskalia: Gazeta Teatralna*, 18(105), 20-27. (In Polish).

Pavlova, A. A. (2009). The Piers and Feasts in Saltykov-Shchedrin's novel The Golovlevy Gentlemen. *Bulletin of the Udmurt University. History and Philology Series*, (3), 5–11. (In Russian).

Saltykov-Shchedrin, M. E. (1875, 1880). Gentlemen Golovlevs. Retrieved from Online Library of Russian Classical Literature website: https://xn----7sbb5adknde1cb0dyd.xn--p1ai/%D1%81%D0%B0%D0%BB%D1%82%D1%8B%D0%BA%D0%BE%D0%B2-%D1%89%D0%B5%D0%B4%D1%80%D0%B8%D0%BD-%D0%B3%D0%BE%D1%81%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%B0-%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D1%8B/ (In Russian).

Sałtykow-Szczedrin, M., & Sałtykow-Szczedrin, M. (1950). List do redakcji czasopisma 'Wiestnik Jewropy' [Letter to the editor of the magazine 'Vestnik Yevropy']. In S. Pollak (Trans.), *Dzieje pewnego miasta* (pp. 238–243). Warszawa: Książka i Wiedza. (In Polish).

Saryusz-Wolska, M. (2009). Literatura i pamięć. Uwagi wstępne [Literature and Memory. Introductory remarks]. In M. Saryusz-Wolska (Ed.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka [Collective and Culture Memory. A contemporary German perspective]* (pp. 175–184). Kraków: Universitas. (In Polish).

Sokolova, K. (2015). Andrei Zvyagintsev: The strongest hate reaction to "Leviathan" is simply an unwillingness to look in the mirror. Retrieved from Snob website: https://snob.ru/selected/entry/87969 (In Russian).

Tabaszewska, J. (2013). Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą [From literature as a medium of memory to the poetics of memory. The category of cultural memory in literary studies]. *Pamiętnik Literacki*, (4), 53-72. (In Polish).

Waligórska-Olejniczak, B. (2016). The Myth of Leviathan in the Work of Andrei Zvyagintsev (based on the film "Leviathan"). *Studia Rossica Posnaniensia*, (41), 253–262. doi: 10.14746/strp.2016.41.22 (In Russian).

Zvyagintsev, A., Negin, O., Moiseenko, V., & Novotototsky, A. (2020). *Screenplays of Andrei Zvyagintsev's films*. Moscow: Alpina Non-Fiction. (In Russian).

Список литературы

Assmann, A. (2008). Canon and Archive. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 97–108). Berlin; New York: Walter de Guyter.

Assmann, A. (2011). *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press.

Burzyńska, A., & Markowski, M. P. (2007). *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik [Theories of 20th Century Literature. Handbook]*. Kraków: Wydawnictwo Znak. (In Polish).

Condee, N. (2016). Knowledge (Imperfective): Andrei Zviagintsev and Contemporary Cinema. In B. Beumers (Ed.), A *Companion to Russian Cinema* (pp. 565–584). Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc. doi: 10.1002/9781118424773.ch25

Erll, A. (2011). *Memory in Culture*. London: Palgrave Macmillan UK. doi: 10.1057/9780230321670

Erll, Astrid. (2011). *Memory in culture*. Retrieved from http://www.vlebooks.com/vleweb/product/openreader?id=none&isbn=9780230321670

Fontanka Ru. (2020). *Андрей Звягинцев: Страх – это язык дьявола.* Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=QUOnVCsY8q4

Hendrykowski, M. (2017). Tematy wędrowne jako pamięć kina [Wandering Themes as Memory of Cinema]. *Kwartalnik Filmowy*, (97–98), 142-153. (In Polish).

Ikonen, S. (2019). The Reception of 'Leviathan' in Light of Two Soviet 'Cultural Scandals': A Revival of Soviet Rhetoric and Values? In K. Aitamurto, S. Turoma, & S. Vladiv-Glover (Eds.), *Religion, Expression, and Patriotism in Russia: Essays on Post-Soviet Society and the State* (pp. 125–152). Stuttgart: Ibidem verlag.

Kondyuk, D. (2016). Sensing and Longing for God in Andrey Zvyagintsev's The Return and Leviathan. *Religions*, 7(7), 82. doi: 10.3390/rel7070082

Lachmann, R. (2008). Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 301–310). Berlin; New York: Walter de Guyter. doi: 10.1515/9783110207262.5.301

Lotman, J., & Uspenskij, B. (1984). *The Semiotics of Russian Culture* (A. Shukman, Ed.). Ann Arbor: Michigan Slavic Publications.

MacFarquhar, N. (2015, January 28). Russian Movie 'Leviathan' Gets Applause in Hollywood but Scorn at Home. *The New York Times*. Retrieved from https://www.nytimes.com/2015/01/28/world/europe/leviathan-arussian-movie-gets-applause-in-hollywood-but-scorn-at-home.html

McGregor, A. J., Lagerberg, R. J., & University of Melbourne. (2018). The Fragility of Domestic Space within Corruptive NonPlace in Andrei Zviagintsev's Leviathan. *Quaestio Rossica*, 6(2), 504–515. doi: 10.15826/qr.2018.2.309

Nora, P. (2011). Między pamięcią a historią: Les lieux de memoire [Between Memory and History: Les lieux de memoire] (M. Borowski & M. Sugiera, Trans.). *Didaskalia: Gazeta Teatralna*, 18(105), 20-27. (In Polish).

Sałtykow-Szczedrin, M., & Sałtykow-Szczedrin, M. (1950). List do redakcji czasopisma 'Wiestnik Jewropy' [Letter to the editor of the magazine 'Vestnik Yevropy']. In S. Pollak (Trans.), *Dzieje pewnego miasta* (pp. 238–243). Warszawa: Książka i Wiedza. (In Polish).

Saryusz-Wolska, M. (2009). Literatura i pamięć. Uwagi wstępne [Literature and Memory. Introductory remarks]. In M. Saryusz-Wolska (Ed.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka [Collective and Culture Memory. A contemporary German perspective]* (pp. 175–184). Kraków: Universitas. (In Polish).

Tabaszewska, J. (2013). Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą [From literature as a medium of memory to the poetics of memory. The category of cultural memory in literary studies]. *Pamiętnik Literacki*, (4), 53-72. (In Polish).

Waligórska-Olejniczak, B. (2016). Миф Левиафана в творчестве Андрея Звягинцева (на материале фильма «Левиафан»). *Studia Rossica Posnaniensia*, (41), 253–262. doi: 10.14746/strp.2016.41.22

Бахтин, М. М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература.

Звягинцев, А., Негин, О., Моисеенко, В., & Новотоцкий, А. (2020). *Сценарии кинофильмов Андрея Звягинцева*. Москва: Альпина нон-фикшн.

Павлова, А. А. (2009). Пиры и застолья в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы». *Вестник Удмуртского университета. Серия история и филология*, (3), 5–11.

Салтыков-Щедрин, М. Е. (1875, 1880). Господа Головлевы. Извлечено от Онлайн библиотека русской классической литературы website: https://xn----7sbb5adknde1cb0dyd.xn--p1ai/%D1%81%D0%B0%D0%BB%D1%82%D1%8B%D0%BA%D0%BE%D0%B2-%D1%89%D0%B5%D0%B4%D1%80%D0%B8%D0%BD-%D0%B3%D0%BE%D1%81%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%B0-%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D1%8B/

Соколова, К. (2015). Андрей Звягинцев: Сильнейшая реакция ненависти к «Левиафану»—Просто нежелание смотреть в зеркало. Извлечено от Сноб website: https://snob.ru/selected/entry/87969

Фрейденберг, О. М. (1997). *Поэтика сюжета и жанра*. Москва: Лабиринт.

Хренов, Н. А. (2011). «Новая волна» в российском кинематографе: Фильмы А. Звягинцева. *Международный Журнал Исследований Культуры*, (2), 66–75.

Humour in Film as a Method of Expression

Victoria Baltag

Queen's University Belfast. Belfast, UK. Email: vbaltag01[at]qub.ac.uk

Abstract

Living in a social world, we experience feelings and react to others' feelings as they appear to us. For instance, we have all smiled since we were babies. The first "genuine" social smile typically occurs sometime between weeks 6 and 8, as a response to recognizing someone very special: Mom or Dad (Kail & Cavanaugh, 2019). We see, we are happy, we smile. We are born with the desire to be happy.

Humankind has searched for different revelations of happiness, and this is how humour was born. From ancient times to the present day, humour has been an instrument of communication, a social behaviour that is an integral part of mass media and social interaction. Humour provides a reciprocal influence. It is a way to interpret information as well as a specific media that can be used to convey this information. What happens to the media once it is "infected" by humour? Does humour necessarily satisfy the need for entertainment? Can humour have a "serious face"? Is it true that "Humour is always a monopoly of the semi-literate" (McLuhan, 2016)?

This essay will explore the above-mentioned topics from the perspective of the humour applied in motion pictures, during the interwar era. It will specifically discuss the genre of satire using as a case study the humour found in Latin America during that time as evidenced in the movie *Tararira*, the film of Benjamin Fondane produced by Falma Film in Buenos Aires in 1936.

Keywords

Film Studies; Benjamin Fondane; Interwar Cinema; Tararira Film; Humour in Film; Lost Movie; Comedy; Argentinian Cinema; French Filmmaker

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

Юмор в киноискусстве как способ достижения выразительности

Балтэг Виктория

Университет Квинс в Белфасте. Белфаст, Великобритания. Email: vbaltag01[at]qub.ac.uk

Аннотация

Живя в социальном мире, мы испытываем разнообразные чувства и реагируем на чувства других так, как они нам открываются. Например, мы все улыбались с детства.
Первая «подлинно» социальная улыбка обычно появляется где-то между 6 и 8 неделями в ответ на узнавание кого-то очень важного: мамы или папы (Kail & Cavanaugh, 2019). Мы видим, мы счастливы, мы улыбаемся. Мы рождаемся с желанием быть счастливыми.

Человечество искало разные способы проявления счастья, и так родился юмор. С древних времен до наших дней юмор был инструментом общения, социального поведения, что является неотъемлемой частью средств массовой информации и социального взаимодействия.
Юмор оказывает взаимное влияние. Это способ интерпретации информации, а также конкретный носитель, который можно использовать для передачи этой информации.
Что происходит со СМИ, когда они «заряжены» юмором? Обязательно ли юмор удовлетворяет потребность в развлечениях? Может ли юмор иметь «серьезное лицо»? Верно ли, что «юмор это всегда монополия полуграмотных» (McLuhan, 2016)?

Этот очерк исследует упомянутые темы с точки зрения юмора, примененного в киноискусстве в межвоенную эпоху. В нем будет конкретно обсуждаться жанр сатиры на примере юмора, который существовал в Латинской Америке в то время, о чем свидетельствует фильм Бенджамина Фондана «Tararira», снятый компанией Falma Film в Буэнос-Айресе в 1936 году.

Ключевые слова

киноведение; Бенджамин Фондан; межвоенное кино; фильм Tararira; юмор в киноискусстве; утраченный фильм; комедия; аргентинское кино; французский кинорежиссер

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Significance of humour during the interwar era and filmmaking

The interwar era was marked with much pain and trauma in communities, especially those that had actively participated in the war. There was thus a need to soothe and heal the traumatized souls if the varied members of society were to achieve a peaceful coexistence. One method used to heal the distorted and battered souls was humour (Avruch, 1998). Furthermore, the use of humour plays a significant role within communities in conflict as it can either escalate or de-escalate conflicts. According to Ray Hanania (Hanania, 2000) "If we can laugh together, we can live together". This is well illustrated in the film *No Man's Land*, shown during the Sarajevo film festival (Turan, 2002) which won the Academy Award for best foreign film for its satirically humorous account of the Bosnian War and ridiculed all parties including the international community (Horton, 2006).

Humour can be designed as comical or amusing in nature. It does not exist independently or by itself but has to be delivered through a chosen medium within an understandable context. Humour can be found in informal conversations, jokes by comedians, school plays, cartoon films and documentaries and music or visual arts. A social context, a cognitive perceptual process, an emotional response and the vocal expression of laughter are the four elements of humour (Martin, 2008). In normal communication, the humour process has a standard delivery which the recipient of the message must understand if the information is to be appropriately and accurately interpreted within the social and societal context (Partington, 2006).

Research shows that for humour to have a positive impact, it should happen within a context that provides further meaning within the cultural interpretation. Not only is the message important but also the context within which the humour process is carried out. Humour plays a major role in allowing ridicule or criticism of those in power or within a certain profession in a soft manner through songs or graphics so that even though its statements sound like jokes, the message is communicated to the targeted group or person. However, failing to put the humour process in a proper context may result in a negative impact on the members of a society and could even lead to conflict. For example, using the humour process to joke about war, traumatizing events and even violent graphics in a severely conflicted and affected society may be socially acceptable in some communities within a certain context and on a specific platform even though the same kind of jokes and humour might be seen as completely insensitive and wrong in societies that have not experienced the adverse effects of violence or war.

Humour is triggered by a cultural norm within a recognized social context including a family set up, professional organization, political setting or any other social conversation platform. The choice of content and tone are important in the humour process. This is expressed by the delivering party to the audience through speech, a joke or graphics. The recipients digest the message and respond

to it appropriately. The response might be a smile or laughter in circumstances where the recipients are impressed, or with a frowning face in circumstances where the audience is angered. The reason for the existence of humour in society and its role in plays and social interactions is well explained by several social, cognitive and emotional release theories (McCredie & Wiggins, 2009). Research shows that humour is sometimes a form of social superiority over a particular group but it can also be a form of self-disparagement (Swart, 2009). Beeny (2009) suggests that where there is a conflict between ideas, words, graphics or images, then humour may be used to harmonize the conflict. Humour also helps release awkward emotions such as when people are angry, nervous, or traumatized. In these situations, laughter can be the best medicine.

In a cultural environment, humour plays a vital role in a community to facilitate the integration and preservation of culture. Comic culture serves as a form of entertainment as well as a tool for educational purposes. In the contemporary world, there are many comedians, singers and actors who ensure that comic culture is kept alive within the society. Comic culture is basically how a specific community identifies and operationalizes the humour process (McGhee, 1979).

The purpose of humour in films

Between 1919 and 1939 the medium of cinema was subject to considerable change. The advent of sound in film had a profound effect upon cinema's ability to communicate with the audience (Biancorosso, 2008). In particular, sound yielded dialogue which, in turn, facilitated the creation of a non-theatrical form of cinema where the primary function of filmmaking was to disseminate knowledge and influence viewers (Andrews, 2015). Thus, where other art forms such as painting existed outside of the bounds of politics, cinema was transformed into "an instrument for governmental programmes of scientific, economic, political and cultural management" (Zimmerman, 2014, p. 202). Even after the onset of the Depression during the 1930s, cinema remained a profitable industry (Bakker, 2003). In France, for instance, film was the fastest growing industry during the interwar era, outstripping paper manufacture and electricity (Bakker, 2003). The popularity of cinema resided not in the application of high concept film but, rather, in cinema's unique capacity to captivate, entertain and enthral (Zimmerman, 2014). Thus, as Reich (2002) argues, the primary task of writers, directors, and stars was not to make spectators think but to make them forget. Consequently, cinema during the interwar era occupied an uneasy space between knowledge production and social amnesia (Andrews, 2013; Sexton, 2015).

Increased disposable income, decreased working hours and increased urbanisation after 1919 ensured that cinema became the first form of industrialised mass entertainment. However, films needed to make people laugh .

The inclusion of humour in a film or a comedy or any other artistic form is to ensure that such a work has a happy ending, amuses (comedy) or entertains

the audience, or even criticizes a certain societal behaviour in a friendly manner (satirical). However, humour can only be appreciated by the audience if it has the intellectual development that is required to grasp the contextual knowledge of the humorous connotation (McGhee, 1979). As a result, humour in films may be handled with great skill and ingenuity in order to appeal to a wide audience comprised of different cultures, ages or times.

The humour genre traces its origin to Roman times and ancient Greece (Ruggiero, 1999). Humour includes multiple subgenres such as: human comedy, manners comedy, sentimental comedy and even romantic comedy. The use of recorded laughter in comedy films facilitates happiness all through the comedy show, as David Niven stated: 'The laugh track is the single greatest affront to public intelligence I know' (Armstrong, 2016). Satirical comedy plays an important role in criticizing or critiquing certain unwanted morals within society. It has also been used to criticize leaders in government to ensure effective delivery even under repressive leaders. For example, in a country like Russia, political satire and music comedy played important roles in terms of defence during the revolutionary and oppression eras. Comedy films place more emphasis on humour and are always designed to make the audience laugh in amusement. Even dramatic works often include humour in the form of exaggerated characters added for their humour effect (Abel,1998). Comedy films usually have a happy ending, save for black comedy.

On the other side, satirical comedy and satirical songs that are not understood might offend the targeted audience in attendance since these types of comedy aim to communicate to the society through sarcasm, satire, parody, irony and other related techniques to reach a specific goal. Humour addresses uncomfortable and confrontational topics; it releases tension for characters and audience, keeps the reader more keenly engaged, makes specific characters sharp and multi-dimensional, makes a film memorable and also makes the story cohesive.

Humour in Benjamin Fondane's film

Benjamin Fondane (1896-1944) was among the earliest theorists and practitioners of avant-garde cinema in France. He was affiliated with the Dada movement which traces its origin to Romania and later gained worldwide recognition through performing arts events organized in Paris (Fondane, 1930). Through the Dada movement, Fondane embraced the subversive philosophical ideas fronted by Lev Shestov who was known for his critique of speculation coupled with an apology of chance and the idea of individual freedom (Fondane, 1930).

During his lifetime, Fondane, who was considered an essay writer, playwright and poet, was deeply involved in *avant garde* experiments, philosophy and film. He started as an independent artist and script writer and later had the chance, finally, to be a film Tadirector. In his first film, titled *Tararira* (1936), Fondane developed a concept of cinema that highlighted the role and the importance of montage, rhythm and short transitions. He clearly demonstrated the importance of trick

shots including super impositions, double exposure and dissolves, allowing the visual of film to beat the strictness of verbal and logical syntax used by many artists. In *Tararira*, Fondane demonstrated his poetics of cinema through cine-poems, his 3 scenarios, articles and other directorial technique debuts well featured within the movie. The humour applied by Fondane stressed freedom of expression and showed how different situations in life might call for the exercise of such freedom as demonstrated by the Dada movement. However, the message *Tararira* brought was considered too much for the era and the film was never commercially distributed.

Why *Tararira* was considered too much for that era? Well, Fondane's debut film was an absurd musical satire, a peculiar film genre combination. Comedy and satire were incredibly popular in the interwar period in Argentina. So much so, that the newspapers *La Nación*, *Crítica*, and *El Tony* (a publication devoted solely to comic writings) started publishing daily comics; theatres developed shows in this area, too.

Tararira is not a mere Argentinian film, but a novelty in film practice. It is an Argentinian film directed by a Romanian-French-Jewish filmmaker who had the courage to make a movie that was considered ahead of its time. How was this possible?

Argentina was a flourishing cultural centre between 1920-1940 because it welcomed many artists from around the world. The Argentinian government granted political asylum to some of these, adding to the perception that Argentina was a place where artists from all backgrounds were welcome. Many cultural figures in Argentina had a passion and respect for the French artistic movement. In 1929, Victoria Ocampo, a well-heeled writer and an influential person in the cultural world in Buenos Aires, travelled to Paris to visit Lev Shestov. Victoria had a genuine passion for French culture. Indeed, her first book was written in French, *De Francesca à Beatrice*, a commentary on Dante's *Divine Comedy*. In Shestov's house, Victoria was introduced to Benjamin Fondane, Shestov's informal assistant. Lev encouraged Victoria to introduce Fondane to the cultural activities in Buenos Aires.

At that time, Fondane had just gotten a job at the prestigious Paramount Pictures as a scriptwriter and assistant director (after he twice applied for the job). He was already a renowned poet but was also well-known for his writings in philosophy and film criticism. Victoria Ocampo followed Lev's suggestion and took the initiative to invite Fondane to Buenos Aires to present talks about *avant-garde* films and participate in conferences on philosophical topics (Fondane, 1929). In the same year, 1929, Fondane went to Argentina and began working on several other projects (such as a collaboration with the *Sur* magazine). He participated in a talk at the Literature School at the University in Buenos Aires about Lev Shestov and the fight against evidence. Benjamin also held conferences on Germaine Dulac, Luis Bunuiel, and Man Ray's films (ibid). The text of the conference was published

as a study called *Presentacion de Filmos Puros* in *Sintesis lll* magazine (ibid). While Fondane was in Buenos Aires, Victoria introduced him to the city's cultural world. He met the Aguilar Brothers, who had recently moved to Argentina when seeking asylum from political pressures in Spain. Fondane opined that they were comic geniuses, favourably comparing them to the Marx brothers (Beray, 2006).

During the early 20th century, Argentina was proud to be considered a home for the burgeoning cinema industry. For example, on the 18th of July 1896, only one year after the Parisian debut of the Lumière film projection, Buenos Aires held the Lumière Cinématographe. Some artists were already experimenting with this new 'invention', resulting in several firsts for the country. In 1900, Argentina produced the first documentary film, *Viaje del Doctor Campos Salles a Buenos Aires*. In 1917, Argentina was the first to film a football match, and in 1930 Argentina developed its first film using sound (Finkielman, 1970). Argentina was a good place to develop as a filmmaker.

In 1934, five years after their initial discussion about the possibility of shooting a film in Buenos Aires, Victoria Ocampo sent the good news to Fondane that she had found a financier (Miguel Machinandiarena) and wanted to see a version of the script, which would have become *Tararira*, the debut film of Banjamin Fondane. Victoria and Miguel had some special requirements for the movie: they wanted a musical comedy involving the Aguilar Brothers that was written in Spanish. Victoria was a smart businesswoman and a prominent cultural figure. She was reaching for fame, visibility, culture and making memorable projects. On the opposite side, Miguel was a former banker and a businessman. Obviously, he was interested in profit, and he believed a musical comedy would sell well in Argentina according to the trend of that time, especially when the main characters were the most famous musicians in the world (the Aguilar quartet was known worldwide). The choice of a musical film with instrumental performances and acting games was also in line with the fashion for the tango films of the thirties in the Argentine cinema, influenced by the representative figure of Carlos Gardel.

Fondane proposed three versions of the film. The first was an adaptation of Ricardo Guiraldes' novel, *Don Secundo Sombra*, the story of an orphan on the Argentinean pampas (fields) on his way to becoming a gaucho (cowboy). In some ways this was a metaphor of Fondane's own life. Victoria rejected it because the script was not a comedy. The second proposal was *La Tocatina* and the third *A Musical Night*. Both were considered good ideas, but she wanted them combined to make one story. Fondane wrote of the new script in French (which was later translated in Spanish for the film production):

> "We have 4 musicians about to be hired for a wedding spectacle. In order to be hired for that event they must accept being presented at the wedding as famous robbers (bandits). They accepted this condition because they were poor artists and needed the money from the performance, but they leave before the end of the ceremony as a form of protest and end up giving a concert using instruments made from furniture in a Ducess' house who hires them out of pity."

The film has a series of peculiar, comic characters in extra roles, including a policeman, an ex-minister and several dancers. This was an absurd film with influences from the comedic form of Mack Sennet, Charlie Chaplin, the Marx brothers and, of course, *commedia dell' arte*. The movie is in the comic form of destruction, typically found in burlesque, in which conformity is satirized. Like the Marx brothers' films, the characters in Fondane's film were there to shock, oppose, and defy the *petit bourgeois*. Iris Marga, an Italian actress who was awarded the illustrious Citizen of the City of Buenos Aires in 1992, was cast in her first film appearance. Although she was mentioned in the credits, I have not found her in any behind-the-scenes photos or in any later descriptions of the film. I checked this information with Dr Olivier Salazar-Ferrer, an important scholar of Fondane's life. He agreed that "…she was replaced by a man in the role of the old duchess." We do not know why Iris Marga was replaced, but it could be assumed that the comic situation of using a man disguised as an old duchess was a better idea than having a very young, beautiful duchess in the interpretation, taking into consideration that Fondane was inspired by *commedia dell' arte*.

This film also features the Aguilar Brothers (four world famous musicians), as well as a number of the most famous Argentinian actors, then John Alton as a director of photography (a renowned camera operator and Hollywood celebrity who filmed five movies in one single year, 1936 – a record for a DOP even nowadays), then Machinandiarena, the former bank employee turned into a film investor, and Fondane, himself.

Fondane had planned to make a film that would serve to make a caricature of society as it was then, during the interwar period. He felt deeply that art was not considered important anymore in the society of this period (Duma, 2018) so he introduced four artists – the Aguilar brothers who were actually lutists – but put them in the South American context of the period – where they were mistaken for some well-known bandits, instead of the talented artists they were. However, these brothers were permitted to perform on their imaginary instruments to entertain guests at a duchess' home. This would lead to the utter destruction of the venue, ending the film (Duma, 2018).

The humour in Fondane's film is an overt attempt to provide a connection between the performer and the audience. On the other hand, the audience must have the ability to not only appreciate the comical elements but also to understand the intent of the performer's humorous acts or speech (Palmer, 1994).

This was his essential message – that art was considered to be worthy enough only if it was performed by anti-social elements. Even without the actual instruments, Fondane's portrayal of the absurd and subjective nature of silence is one of his most essential thoughts (Fotiade, 1997). Here he represented and visualized the absurdity of the imaginary instruments concert that ends in chaos instead of peace. He was able to bring out a new dimension of thought that used absurdity to visualise reality (Fotiade, 1997). Although this scene would initially be comical

in nature, the inner significance is brought out very subtly through the picturization techniques Fondane used.

Figure 1. Fondane with the Aguillar brothers and others (Duma, 2018)

Figure 2. Last scene from Tararira (Duma, 2018)

The thought that initiated this project was Fondane's love and yearning for freedom of all kinds, including in his artistic expression. He had earlier expressed his wish to make an absurd film that would exemplify his deep desire for freedom (Fondane, 1933). While this film was made, Fondane did not realise that the interwar society of his time was not ready to appreciate or applaud his *avant-garde* opinions or visuals. That was, maybe, one of the main reasons for the rejection of his film, although it could also be because of his portrayal of the clergy. Fotiade (1997) believes that the critics were not ready to accept a sarcastic portrayal of their deeply revered religion and clergy.

Fondane's *Tararira* film could be analysed in antithesis with the work of Fernando Solanas and Octavio Getino in *The Hour of the Furnace* (1968). In contrast to Fondane's work, *The Hour of the Furnace* did an exemplary job in conveying the intended message. The two authors began working on a documentary film that would bear testimony to Argentina's realities but in the middle of the work they gradually changed their original proposal and incorporated the revolutionist idea so as to capture a Peronist working class as the central subject of Argentina's revolutionary transformation (Fernando & Octavo, 1976).

This was a period when films and filmmaking were considered to have an effect in changing the world.

The Hour of the Furnace is divided into three parts, the first section of the film is based on neo-colonialism and violence while the second part is a reflection of the acts of liberation which was divided into two (chronicle of Peronism and chronicle of Resistance). According to the authors, the two chronicles provide an in-depth analysis of Peron's 10 years in power and the reconstruction of the ensuing struggles. The last part named *Violence and Liberation* is dedicated to a new generation of men being born out of the liberation war and articulates an original experimental language with its revolutionary content making a confluence of political and formal *avant-gardes* which received several criticisms. Furthermore, this film incorporates and works with a wide range of cinematic resources and techniques, absorbs and re-works various influences and also captures different perspectives on art and politics when influenced by great artists such as Bertolt Brecht (Fischer, 2009).

The first part of the film is strategized to attack the audience in a positive and friendly manner with the intent of avoiding any conflicts while the last parts proceed in a classic and reflective line through incorporation and reviewing a number of experiences with the aim of inviting the viewers to draw a conclusion and act accordingly. Further along, *The Hour of the Furnace* articulates an original experimental language with its revolutionary content thus forming a confluence of political and formal avant-gardes which received a number of adverse comments (Rist, 2014). After a successful premier, *The Hour of the Furnace* began to appear in different cinemas all over the world. It was eventually incorporated into the catalogue of major alternative distribution companies.

On the opposite side, *Tararira* is surrealistic in its approach to the thematic content as well as in the cinematic techniques used. Surrealism in this film is not only meant in the usually understood meaning of the word: bizarre or unusual. It is, instead, a residue or indicator that follows the performance of surrealism (Richardson, 2006). Since some characters, especially the lutenists, are not who other characters believe them to be, Fondane has the opportunity to create a medium that involves audience appreciation of the subterfuge. Audiences tend to build on characters' presentation by including what they already know about such people (Culpeper, 2001). This leads to their anticipation of the chaotic concert and its end by relishing the humour of the situation as if they have created it themselves. According to Fotiade (1997), Fondane's notion that society considered art worthy only if it was performed by anti-social elements or even without the actual instruments is the basis on which this film is built. Unfortunately, the decision-makers of this film did not understand the concept.

Fondane, with his yearning for freedom – freedom in his life, in his art and in society, set out with a plan to bring in humour as a medium to portray the absurdities and the social confinements of society of his times. This was too little appreciated at that time because one did not accept these concepts. In this sense, Fondane was far ahead of his time.

However, the interwar era with its uncertainties and the lawlessness in the Latin American countries served Fondane with fertile ground for exploring his ideas.

The loss of this great film is being felt now and has led to appreciation of the ways Fondane used humour and sarcasm to highlight the ills of society.

References / Список литературы

Abel, R. (1988). *French film theory and criticism: A history/anthology, 1907-1939*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Andrews, D. (2013). *Theorising Art Cinemas: Foreign, Cult, Avant-Garde and Beyond Austin*. TX: University of Texas Press.

Armstrong, J. K. (2016). The history of 'the laugh track' says much about what the makers of television thought of their audiences [BBC Culture]. Retrieved from https://www.bbc.com/culture/article/20160926-where-does-canned-laughter-come-from-and-where-did-it-go

Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter.

Avruch, K. (1998). *Culture and Conflict Resolution*. Washington DC: USIP Press.

Bakker, G. (2003). Entertainment Industrialized: The Emergence of the International Film Industry, 1890–1940. *Enterprise & Society*, 4(4), 579–585. doi: 10.1093/es/khg044

Beeny, L. (2009). *The use and effects of humour in mediation* (MA thesis). Portland State University, Portland.

Beray, P. (2006). *Benjamin Fondane, au temps du poème [Benjamin Fondane, in the time of the poem]*. Verdier.

Biancorosso, G. (2008). Sound. In P. Livingston & C. Plantinga (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (pp. 260–267). London: Routledge.

Culpeper, J. (2001). *Language and characterisation: People in plays and other texts*. London: Longman.

Duma, D. (2018). Hypothesis on Tararira, Benjamin Fondane's Lost Film. *Close Up: Film and Media Studies*, 2(1), 19–26.

Fernando, S., & Octavio, G. (1976). *Towards a third cinema, movies and methods: An anthology*. Berkeley: University of California Press.

Finkielman, J. (1970). *The Film Industry in Argentina: An Illustrated Cultural History*. London: McFarland&Company Inc.

Fondane, B. (1929). "Presentación de films puros" ["Pure film presentation".]. *Síntesis (Artes, Ciencias y Letras)*, (28). (In Spanish).

Fondane, B. (1933). Cinema 33. *Cahiers Jaunes*, 4.

Fotiade, R. (1997). Pictures of the mind: Artuad and Fondane's silent cinema. In S. Levy (Ed.), *Surrealism: Surrealist Visuality* (pp. 109–124). Edinburgh: Keele University Press.

Hanania, R. (1995). *Midnight flight: One family's experince of White Flight and the racial transformation of Chicago's South Side (an online novel)*. Chicago: Ray Hanania.

Horton, A. (1991). *Comedy/cinema/theory*. Oxford: University of California Press.

Kail, R. V., & Cavanaugh, J. C. (2019). *Human Development: A Life-Span View*. Cengage Learning.

Martin, A. (2008). *The psychology of humour*. Burlington, MA: Elsevier.

McCreaddie, M., & Wiggins, S. (2009). Reconciling the good patient persona with problematic and non-problematic humour: A grounded theory. *International Journal of Nursing Studies*, 46(8), 1079–1091. doi: 10.1016/j.ijnurstu.2009.01.008

McGee, P. (1979). *Humour, its origin and development*. San Francisco: Freeman.

McLuhan, M. (2016). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Create.

Palmer, J. (1994). *Talking humour seriously*. London: Routledge.

Partington, A. (2006). *The Linguistics of Laughter: A Corpus-Assisted Study of Laughter-Talk*. London: Routledge. doi: 10.4324/9780203966570

Richardson, M. (2006). *Surrealism and Cinema*. Oxford: Berg Publishers.

Rist, P. H. (2014). *Historical Dictionary of South American Cinema*. Plymouth: Rowman & Littlefield.

Ruggiero, G. (1999). A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day. Edited by Jan Bremmer and Herman Roodenburg (Cambridge: Polity Press, 1977. xii plus 264pp.). *Journal of Social History*, 32(3), 695–697. doi: 10.1353/jsh/32.3.695

Swart, S. (2009). "The Terrible Laughter of the Afrikaner"—Towards a Social History of Humor. *Journal of Social History*, 42(4), 889–917. doi: 10.1353/jsh/42.4.889

Turan, K. (2002). Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made. In *Sundance to Sarajevo*. Berkeley, Calif: University of California Press. doi: 10.1525/9780520930827

Zimmerman, Y. (2014). The avant-garde, education and marketing: The making of non-theatrical film cultural in interwar Switzerland. In M. Hagener (Ed.), *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe*, 1919-1945 (pp. 199–226). Oxford: Berghahn.

Slipping on Banana Skins and Falling Through Bars: "True" Comedy and the Comic Character

Jack Black

Sheffield Hallam University. Sheffield, UK. Email: j.black[at]shu.ac.uk

Abstract

From Basil Fawlty, The Little Tramp and Frank Spencer; to Jim Carey, Andy Kaufman and Rowan Atkinson… comedy characters and comic actors have proved useful lenses for exploring – and exposing – humor's cultural and political significance. Both performing as well as chastising cultural values, ideas and beliefs, the comic character gives a unique insight into latent forms of social exclusion that, in many instances, can only ever be approached through the comic form. It is in examining this comic form that this paper will consider how the 'comedy character' presents a unique, subversive significance. Drawing from Lacanian conceptions of the subject and television 'sitcom' examples, the emancipatory potential of the comedy character will be used to criticize the predominance of irony and satire in comic displays. Indeed, while funny, it will be argued that such comic examples underscore a deprivative cynicism within comedy and humor. Countering this, it will be argued that a Lacanian conception of the subject can profer a comic efficacy that not only reveals how our social orders are inherently inconsistent and open to subversive redefinition, but that these very inconsistencies are also echoed in the subject, and, in particular, the 'true comedy character'.

Keywords

Subject; Zupančič; Žižek; Lacan; Concrete Universal; Subversion; The Real; Satire; Cynicism; Irony

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

Поскользнуться на банановой кожуре и провалиться сквозь барную стойку: «настоящая» комедия и комический персонаж

Блэк Джек

Университет Шеффилд-Халлам. Шеффилд, Великобритания. Email: j.black[at]shu.ac.uk

Аннотация

От Бэзила Фолти, Маленького Бродяги и Фрэнка Спенсера к Джиму Кэри, Энди Кауфману и Роуэну Аткинсону… комедийные персонажи и комические актеры послужили увеличительными стеклами для успешного исследования и выявления культурного и политического значения юмора. Комический персонаж, изображая, а также и критикуя культурные ценности, идеи и убеждения, уникально выявляет латентные формы социального отстранения, к которым во многих случаях можно приблизиться только через комическую форму. Именно в ходе изучения этой комической формы в данной статье будет рассмотрено, каким образом «комедийный персонаж» репрезентирует уникальную, субверсивную (разрушительную) значимость. Освободительный потенциал комедийного персонажа будет применен, с опорой на концепцию субъекта Ж. Лакана и примеры телевизионных «ситкомов», для критики преобладания иронии и сатиры в явлениях комического. В самом деле, хотя такие комические примеры забавны, здесь будет доказываться, что они усиливают депривационный цинизм комедии и юмора. В противовес этому утверждается, что лакановская концепция субъекта может предложить такой комический эффект, который не только раскрывает, в какой мере наши социальные порядки по своей природе непоследовательны и открыты для революционного переопределения, но и что сами эти несоответствия также отражаются в субъекте и, в частности, в «настоящем комедийном персонаже».

Ключевые слова

субъект; Зупанчич; Жижек; Лакан; конкретно-всеобщее; субверсия; Реальное; сатира; цинизм; ирония

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Introduction

Comedy remains a useful tool for exposing the nullity and averring the absurdity in what we would otherwise consider to be the mundane triviality of a variety of day-to-day social interactions and norms. The comic character, in particular, proves indicative of a certain 'ridiculousness'. From Mr. Bean (Rowan Atkinson) to Basil Fawlty (John Cleese); from Homer Simpson (Dan Castellaneta) to Carlton Banks (Alfonso Ribeiro), the comic character epitomises the very personal flaws and social weaknesses that beleaguer the human. What is more, these faults, shortcomings and comic failures are not simply held by the comic 'character'—as merely a personal characteristic, unique to the character's biography—but can also help to expose the strange practices and inexplicable oddities that, while often taken for granted, nonetheless reveal the very social ambiguities and cultural distinctions of *being* human.

Nowhere is this more apparent than in the various comic performances of Sacha Baron Cohen. Mixing comedy with method acting, Cohen's 'Ali G', 'Borat' and 'Bruno' personas seek to dissolve the line between 'journalism' and comedy, with each character using the transgressive to lay bare the inherent contradictions of contemporary public debates (Alonso, 2016). Here, Cohen frequently engages with the 'general public' in order to induce an open acknowledgement of one's racism, homophobia or sexism.

Though Cohen's performances can be read as exposing a certain perversion in their desire to identify, expose and ridicule the hidden transgressions that undergird our social norms and 'polite' conventions, more traditional fictional forms, such as the comedy film or television sitcom ('situated comedy'), are steered by comic characters, who, in their fictional realities, help to comically perform a number of cultural tropes and social faux-pas. The previously mentioned Mr. Bean and Basil Fawlty prove notable.

These characters, however, present a significant paradox. For Alenka Zupančič, comedy's materialism—that is, its capacity to effectively render our 'human limitations and deficiencies'—is undermined by the fact that:

> Regardless of all accidents and catastrophes (physical as well as psychic the concrete universal or emotional) that befall comic characters, they always rise from the chaos perfectly intact, and relentlessly go on pursuing their goals, chasing their dreams, or simply being themselves. It seems that nothing can really get to them, which somehow contradicts the realistic view of the world that comedy is supposed to promote. (2008, pp. 28-29)

Such relentless perseverance is aptly demonstrated in the following example from Zupančič:

> a toffee-nosed baron slips on a banana peel (thus demonstrating that even he is subject to the laws of gravity), yet the next instant he is up again and walking around arrogantly, no less sure of the highness of His Highness, until the next accident that will again try to 'ground' him, and so on and so on. (Take, for example, Sir John Falstaff in Shakespeare's comedy *The Merry Wives of Winsdor*) (2008, p. 29)

Zupančič's claim helps to lay bare the importance that can be afforded to the comedy character and its capacity to expose and critique contemporary social conventions as well as contentious forms of humour, such as racist and sexist jokes (Black, 2021). To draw out this significance, we must first consider and critique the contemporary prevalence of 'false' forms of comedy, such as satire, cynicism and irony.

True and false comedy

In their critique of Cohen's performances in his *Da Ali G Show* (2000—2004), Paul Alonso highlights how:

> The 'journalistic' component of Baron Cohen's characters becomes an initial (but essential) departure to developing a more complex structural critique. Connecting Sacha Baron Cohen's satire with theories of carnival, spectacle, and infotainment offers insight into the important role that satire plays in today's public debates. (2016, p. 584).

Cohen's performances walk a line between openly avowing the very contentions he wishes to subvert and, as evident in the above quotation, openly performing these very contentions in a way that steers more towards a perverse endorsement, which enjoys the performance of the taboo just as much as it does ridiculing them. In fact, this contradiction, it is argued, has become a formative feature of comedy's postmodern condition, so that, 'Through parody, irony, and self-reflexivity, postmodernism is able to both legitimize and subvert culture (both high culture and mass culture) at the same time' (Flisfeder, 2017, pp. 73–74).

Indeed, these contradictions have underscored work that has sought to analyse the performance of racist jokes and comedy sketches (Billig, 2001; Weaver, 2011). As noted by Flisfeder (2017), in many instances the contradiction lies between the legitimization of certain forms of humour—as evident in the performance itself—and the potential subversion that can arise when one openly performs this humour (Black, 2021). This contradiction can be approached by considering whether the comic performance, and the audience's relation to this performance, requires us to 'laugh with' the performance or 'laugh at' the performance (Peters & Becker, 2010). Too often, examples of cynicism, irony and satire follow the latter and, as a result, the audience remains safely distanced from the performed comedy.

Certainly, such appraisals may seem largely positive, especially when one considers how comedy can, in the case of the comic character, render our humanness palpable, reminding us all that we are 'only human' (Critchley, 2002). However, Zupančič's claim is to defer from any such appraisal. As an example of 'false comedy',

we can attribute instances of cynicism, satire and irony to a conservatism that ultimately maintains the status quo, and, thus, emphatically fails to dilute any subversive intention. Consequently, it is in the form of 'false comedy' that 'comedy gets turned into a drab lesson meant to show us our mere humanity—to teach us that we are not perfect, that after all we are only human, that we should simply accept our weaknesses, limitations and imperfections' (Kottman, 2008, p. 4).

To help illustrate this significance, Zupančič draws upon the former U.S. President, George W. Bush, who would deliberately 'mock his own presidential self', so that while such mocking, in most instances, comically 'portray[ed] the inflexible war President as "the guy next door"' fully 'aware of his faults and imperfections' (2008, p. 33), these gestures ultimately served to distance Bush from his own (real) concreteness. That is, the distance between Bush—the self-depreciating man (concrete)—and Bush—the President of the United States, head of state, head of government and commander-in-chief of the U.S. Armed Forces (universal)—was constituted in a media strategy that benefitted Bush through his comic 'human' failings.

These false comedy gestures serve to maintain one's symbolic authority, as seen in 'the White House Correspondents' Dinner, a banquet where authority openly mocks itself' (McGowan, 2014, p. 208). The dinner is notable for offering the U.S. President a light-hearted opportunity to mock both himself, his office and the Presidential cabinet. The effect of this open mockery, however, is that it never confronts the President's symbolic authority; instead, by satirising the role, the President maintains this very position through a satirical self-distancing.

The point to be made here is that it is in examples of cynicism, satire and irony —conceived in the above instances as examples of false comedy—that there remains a distance *between* the universal and concrete. Accordingly:

> The paradigm of these [false] comedies is simply the following: the aristocrat (or king, or judge, or priest, or any other character of symbolic stature) is also a man (who snores, farts, slips, and is subject to the same physical laws as other mortals). The emphasis is, of course, precisely on 'also': the concrete and the universal coexist, the concrete being the indispensable grounding of the universal. (Zupančič, 2008, p. 30)

We can observe examples of this in Ricky Gervais and Stephen Merchant's *Extras* (2005—2007). Through the show's portrayal of 'real' celebrities, as 'surreal, bizarre, and sometimes even tyrannical' (McKenna, 2015, p. 205), Gervais and Merchant were able to position a number of well-known actors, musicians and television personalities in situations that allowed them to perform exaggerated versions of themselves. In one notable scene from series two, episode four ('Chris Martin', 2006), we watch the show's lead character, Andy Millman (Ricky Gervais), filming a charity appeal advert. After filming his short segment, Chris Martin, lead singer of the band Coldplay, enters the room to film a similar segment. Upon speaking to one of the directors it becomes clear that Martin is only interested in promoting Coldplay's new album, a greatest hits compilation. Subsequently, he asks if the backdrop

could contain an image of the new album; he suggests that perhaps Coldplay's music could accompany the advert; and, when told that neither of these suggestions would be possible, he turns to the camera and unbuttons his coat in order to reveal a picture of Coldplay's (fictional) greatest hits album printed on his t-shirt—the words 'out now' clearly visible. The scene is certainly funny, with the segment playing off the fact that, rather than genuinely wishing to help the charity's benefactors, Martin is instead using the opportunity to promote his own music.

Indeed, what becomes evident in the Martin scene is the way in which a famous celebrity performs a comic version of them*self*, in much the same way that certain politicians perform their 'comic' self. In the case of Martin, we have 'Chris Martin', the real musician, *and* 'Chris Martin', the exaggerated comic persona. The scene's comedy relies upon him representing a comic persona that maintains a clear separation between the 'real' Chris Martin and the 'fake' Chris Martin. In fact, once completed, the real Chris Martin can walk off set, safe in the knowledge that his 'satirical' performance leaves the 'real' subject intact (even Chris Martin can have a laugh at himself).

Therefore, what becomes clear in the above is the extent to which, while submitting figures of authority to ridicule, ultimately, such practices maintain their power. In false comedy 'it is the logic of domination that is allowed to operate freely, not in spite but because of efforts to undermine it' (Bonic, 2011, p. 97).

In contrast to 'false comedy' examples, Zupančič relies upon her unique adoption of the Hegelian concrete universal as a fundamental feature of 'true' comic expression. Indeed, for Zupančič, 'the comic character is defined by a particular integration of a universal in a concrete individuality' (Ladegaard, 2014, p. 116). As a result, true comedy occurs when the universal, in both its abstract and actual dimensions, is brought together in a particular concrete example that provides a short circuit (a change of places) between the universal and particular. With regard to Zupančič's example of the baron who slips on a banana peel, the comedy of this scene is not drawn from the fact that anyone—even a baron—can slip on a banana peel, but, instead, it is when the baron stands up and presumptuously continues to appear to himself as a 'baron' that true comedy is performed. It is the symbolic title, 'baron', which proves comic.[1]

Comic subjectivity

For a true comic character, there remains no *distance* between the comic actor and performed persona, but, rather, it is in the form of comedy that the comic

1 Drawing upon a popular Lacanian example, Zupančič notes: 'The point is not that an aristocrat is also an ordinary man. He is an ordinary man precisely *as an aristocrat*, at the very peak of his aristocracy. Here we should recall Lacan's famous remark that a lunatic is not some poor chap who believes that he is a king; a lunatic is a king who believes that he really is a king. Does this not hold even more for comedy? It is not some poor chap who believes himself to be a king who is comical (this is rather pathetic), but a king who believes that he really is a king' (2008, p. 32).

actor immanently embodies the comic character (Žižek, 2005). In other words, the true comic character is 'not so much involved in unveiling and disclosing the nudity or emptiness behind appearances as [it is] involved in *constructing* emptiness (or nudity)' (Zupančič, 2003, pp. 166–167). The import behind this construction is that the comic character is, in its most subversive form, not merely there to simply reveal that all our social norms and values are defunct, but that it is in the true comic character that 'The comic work takes the hero's position seriously, accepts it, and follows it to the point where it reveals its own absurdity and so destroys itself' (Roche, 2002, p. 415). Here, the inconsistencies of the universal are repeatedly performed in the comic persona (Donougho, 2016), 'expos[ing] the fundamental incongruity between men and their fantasies in all its concrete materiality' (Ladegaard, 2017, p. 183).

Accordingly, as an adjunct to Zupančič's (2008) baron example, the well-known 'Del falls through a bar' scene from the British comedy *Only Fools and Horses* (1981—2003), allows us to see how 'the ebullient, ever cheeky Derek "Del Boy" Trotter', a comic character 'always with a new joke on the tongue and a new girl on his arm' (McKenna, 2015, p. 200), avails a presumptuous authority that is analogous to the baron who believes he is a baron. In fact, much like the baron, there is not much to confirm Del's (David Jason) image, apart from his excessive attempts to belong to a symbolic order which confers such authority.

This is emphasised when we consider that the series was set during 1980s Thatcherism, and, though the social context was rarely acknowledged, 'the rise of the yuppie and the struggle of working class communities to scrimp and scrape in face of the neo-liberal onslaught' (McKenna, 2015, p. 200) was a narrative that proved salient in the show's storylines and its lead characters: Del Boy and Rodney Trotter (Nicholas Lyndhurst). It is against this context that, rather than be excluded from this world, Del seeks to be a part of it, and it is in this way that Del's comic performances work to highlight the inherent inconsistences and modes of excess of the period. In fact, McKenna notes that Del is often seen in 'red braces, gaudy gold chains and yuppie Filofax' (2015, p. 200), an amalgamation of the 1980s 'loadsa-money/yuppie' aesthetic. Moreover, Del is a character who, despite his London-working class background, desperately seeks to be viewed as an intelligent entrepreneur, adept at the art of business, widely admired by women and respected by men. Throughout the show's series he dreams up and concocts various schemes to 'make money', with the added surety of his own entrepreneurial abilities. Indeed, Del's unbridled confidence is often contrasted against his less-sure younger brother, Rodney. Notably, however, it is in the famous bar scene that we witness Del's presumptuous attitude concretely performed.

In the scene, Del stands at the end of a bar with his friend Trigger (Roger Lloyd Pack), with Del explaining to Trigger the type of 'man' that women 'go for'. In an attempt to prove his mature sophistication, and 'natural' ability to charm the opposite sex, Del seeks to attract the attention of one of the many

women who are in the bar. With one arm on the bar, Del looks out across the room and catches the eye of an attractive woman, who gives him a certain look. Taking a breath, Del lifts his arm from the bar, stands straight and says to Trigger: 'We're on a winner here, Trig. Alright, play it nice and cool son, nice and cool, you know what I mean...' Unawares to Del and Trigger, a waiter has just left the bar via the flip-up counter-top which Del had previously had his arm resting on. As he finishes speaking to Trigger, he leans back against the counter-top which is now raised. With drink in hand, Del falls through the gap in the bar. In a continuation of the scene's comic performance, Trigger, who is much taller than Del, fails to notice the fall and does a full-circle to see where Del has gone (adding to the scene's comedy, he fails to look 'down' where he would clearly see Del on the floor of the bar). While Trigger spins around, shocked at Del's sudden disappearance, Del jumps up off the floor, dishevelled and wet from his spilt drink. With a 'cool' nonchalant shrug of the shoulders, Del re-establishes his composure and leaves the bar, all the while maintaining his self-assurance.

Here, Del's symbolic identity—a confident, charming, suave 'ladies' man'—is concretely performed in his sudden comic fall. Again, much like Zupančič's (2008) baron, this example is not significant for the fact that anybody could, while attempting to impress, fall through a bar, slip down a manhole, or slide on a banana skin—examples that would all give the impression that Del is just like anybody else—but rather it is the manner in which Del quickly asserts his assumed symbolic status that proves truly comical. In this particular scene, it is Del's universal impotence which *is* comical.

What bears further significance, however, is how the comic character stands apart to other dramatic forms, such as tragedy. For example, in most tragic performances, our ability to believe the performance of the actor—their *representation* of a particular persona—is tied to the quality of the actor-subject's performance of the fictional character (think of well-known and widely lauded performances such as Robert De Niro as Travis Bickle in *Taxi Driver* [1976], or Marlon Brando as Colonel Kurtz in *Apocalypse Now* [1979]). In dramatic forms such as tragedy, what we see is:

> an organic fusion or synthesis of the actor-subject and the character precisely because the subject represents the character (and the better the representation, the more powerful will be the feeling of a fusion of these two, of the individual and the universal). (Zupančič, 2008, p. 35).

Central to Zupančič's account is that such performances are 'a fusion of ... two', with the credited actor performing the universal (the 'tragic' character). In so doing, the actor (concrete) and the universal are brought together through a fused coincidence, with the actor's performance measured by their ability to represent ('perform') the universal.[1]

1 It is this formal structure which is reflected in instances of false comedy and in those politicians who 'imitate' or represent their own comic selves (Zupančič, 2008). In the UK, one is reminded of politicians, such as the current U.K. Prime Minister, Boris Johnson, whose comic persona and various gaffes have proven a formative feature of his political persona.

Certainly, the distinction being drawn in the above example is not one in which the 'comic performance' is ignored, but that rather than simply representing a certain 'character', the comic character *is* this representation. It is on this basis that 'The comic thus appears to be inscribed into the very kernel of subjectivity' (Ruda, 2016, p. 169). In fact, 'by emphasizing the necessity of contingency and the contingency of necessity at the ground of subjectivity' (Ruda, 2016, p. 170), the comic character helps to expose the ontological inconsistency which underscores our social identities and universal notions, including the subject itself. Notably, we see this inconsistency performed when a character contingently embodies a symbolically constructed and universally defined notion (a 'King', 'priest', 'judge', 'President'): an incongruity which lays bare the 'gap' in their symbolic investment and their actual, concrete, material embodiment.

This 'gap' can help elucidate the relationship between the subject and comedy. It is in the comedy character that the inherent contradictions, antagonisms and impasses of the social order are concretely performed. In other words, the comic character is not just a representation of a particular 'fictional' persona, but a performance of the (Lacanian) divided subject—of the subject as Real. Here, Žižek details how such division reveals the 'gap' inherent to the subject, the 'same gap [which] is also exemplified by the two names of the same person':

> The pope is at the same time Karol Wojtyla and John Paul II: the first name stands for the 'real' person, while the second name designates this same person as the 'infallible' embodiment of the Institution of Church—while the poor Karol can get drunk and babble stupidities, when John Paul speaks, it is the divine spirit itself which speaks through him. (2004, p. 392)

In this example, we see how any identity and, in the case of the Pope, any position of authority, is 'displaced from itself' (Wood, 2012, p. 147). Such displacement is what ties the subject to the Real; a self-relating negativity that is not an 'imaginary distance towards symbolic identification', but 'a dimension of self-relating negativity which a priori eludes the domain of *vécu*, of lived experience' (Žižek, 2000, p. 259). Indeed, what we observe in the comic character is the very performance of a 'gap', which is transposed *in* the comic character. It is in such instances that 'we cannot say that the subject-actor represents a (comic) character for the spectator'—this would reflect the actor's performance of a character in tragedy—'but that the subject-actor appears as that gap through which the character relates to itself, "representing itself"' (Zupančič, 2008, p. 35).

Such a 'relating to itself' can be seen in various instances where comic characters 'break the fourth wall'. In fact, 'breaking the fourth wall' is not unique, with the tactic being seen in the comedy series *Fleabag* (2016—2019). In the series, the lead character, 'Fleabag' (note, we are never given a 'real' human name), frequently glances at, speaks to and acknowledges the camera ('us', the audience). Over the course of the series we learn that this camera-acknowledgment forms part of the character's own psychic estrangement as she comes to terms with the death

of her best friend and the guilt that she suffers by playing a part in her death. What is significant, however, is that it is in the performance of the comic character —'Fleabag'—that we observe the subject's self-estrangement, as reflected in a similar example from Žižek:

> Recall the immortal Lucy from *I Love Lucy* whose trademark gesture when something surprised her was to bend her neck slightly and cast a direct fixed gaze of surprise into the camera—this was not Lucille Ball, the actress, mockingly addressing the public, but an attitude of self-estrangement that was part of 'Lucy' (as a screen persona) herself. (2006, p. 106, parenthesis removed).

Notably, in the comic performance of Lucy, we do not get Lucille Ball *and* Lucy, but 'Lucy' as a 'pure difference', as that which separates herself from *herself*.

Consequently, if we follow the Lacanian contention that the subject is marked by an inherent lack, which, for Žižek (1998), is what constitutes the subject as Real, then, in the case of comedy, it is this lack/'gap' which appears through the character's concrete materiality and which reflects the subject's self-estrangement within a symbolic order that, nevertheless, serves to designate the subject's position (Zupančič, 2008). This endows comedy a level of efficacy which 'exposes the incompleteness of the social order and of the subject who exists within this order' (McGowan, 2014, p. 205).

Conclusion

The underlying purpose of this paper has been to introduce and apply Zupančič's analysis of comedy and the comic character so as to help highlight comedy's subversive potential. Central to this process is the role of the comedy character, who, in a 'true' comic performance, renders explicit the concrete universal. In doing so, the comic character can serve to avail the self-difference at the heart of the Lacanian subject; a self-difference that the comic character puts to work. For Lacan, the subject is identified 'in the interstice of the "minimal difference,"' that is, 'the minimal gap between two signifiers' (Žižek, 2004, p. 61); or, in the 'gap' between the enunciated content (what is said) and the position of enunciation (the position from which the content is said) (Black, n.d.). Importantly, this 'minimal difference' ensures that the subject never coincides with *itself* (Rothenberg, 2010).

Accordingly, it is in this way that, 'A comic character is never fully identified with his role; he always retains the ability to observe himself from outside, "making fun of himself"' (Žižek, 2006, p. 107). This observance—portrayed through subtle looks at the camera—suggests a formal significance that reveals not some innate truth, held behind and thus revealed by the comic performance; but, instead, the minimal difference that posits the subject from itself. Žižek adds:

> the comic effect proper occurs when, after the act of unveiling, we confront the ridicule and the nullity of the unveiled content: in contrast to the pathetic scene of encountering, behind the veil, the terrifying Thing, too traumatic for our gaze,

> the ultimate comical effect occurs when, after removing the mask, we confront exactly the same face as the one on the mask. This is why the Marx Brothers' 'This man looks like an idiot and acts like an idiot; but this should not deceive you—he is an idiot!' is properly comical: when, instead of a hidden terrifying secret, we encounter the same thing behind the veil as in front of it, this very lack of difference between the two elements confronts us with the 'pure' difference that separates an element from itself. (2006, p. 109)

In comparing this 'lack of difference between two elements' as constitutive of the very 'gap' which marks the subject (Sbriglia & Žižek, 2020), we can consider how it is this minimal 'pure' difference which avers the Real, or, at least, suggests a way of engaging with the Real through comedy—a way of 'looking awry' (Žižek, 1991). It is along these lines that the 'comic art' and the comic character, 'creates and uses this minimal difference in order to make palpable, or visible, a certain real that otherwise eludes our grasp' (Zupančič, 2003, p. 168). For Zupančič, 'One could go even further and state that, in the comic paradigm, the Real is nothing else but this minimal difference it has no other substance or identity' (2003, p. 168).

As a point of subversion, it is argued here that it is the comic character's performance of this minimal difference that bears a unique significance for the subject; one that echoes its position within the symbolic order. Indeed, while contemporary forms of cynicism, irony and satire seek to distance the audience (and the comic character) from the performed content—a divorcing of the universal from the concrete; exemplified by the concern that we can all make mistakes and that the character on screen is only human, just like us—it is, instead, through 'the immediate coincidence of universality with the character's/actor's singularity' that the very minimal difference in the comic character/actor posits its own self-negativity (Žižek, 2006, p. 107). Thus, comic pleasure, for both the subject and the comic character, emanates from the realisation that the universal fails; that the universal, much like Lacan's big Other, is inconsistent and that such failure is achieved, not by ridiculing the universal, but by comically performing the universal's ridiculousness through the many incongruities of its particular concrete example.

References / Список литературы

Alonso, P. (2016). Sacha Baron Cohen and Da Ali G Show: A Critique on Identity in Times of Satiric Infotainment. *The Journal of Popular Culture*, 49(3), 582–603. doi: 10.1111/jpcu.12418

Billig, M. (2001). Humour and Hatred: The Racist Jokes of the Ku Klux Klan. *Discourse & Society*, 12(3), 267–289. doi: 10.1177/0957926501012003001

Black, J. (2021). *Race, Racism and Political Correctness in Comedy – A Psychoanalytic Exploration*. Abingdon, UK: Routledge.

Black, J. (n.d.). On Reflexive Racism: Disavowal, Deferment and the Lacanian Subject. *Diacritics*. (In Print).

Bonic, N. (2011). Psychoanalysis and comedy: The (im)possibility of changing the socio- symbolic order. *S: Journal of the Jan Van Eyck Circle For Lacanian Ideology Critique*, 4, 91–108.

Critchley, S. (2002). *On Humour*. London, UK: Routledge.

Donougho, M. (2016). Hegelian Comedy. *Philosophy & Rhetoric*, 49(2), 196–220. doi: 10.5325/philrhet.49.2.0196

Flisfeder, M. (2017). *Postmodern Theory and Blade Runner*. New York, NY: Bloomsbury.

Kottman, P. A. (2008). Slipping on banana peels, tumbling into wells: Philosophy and comedy. *Diacritics*, 38(4), 3–14.

Ladegaard, J. (2014). Laughing matters: Four Marxist takes on film comedy. In E. Mazierska & L. Kristensen (Eds.), *Marx at the Movies: Revisiting History, Theory and Practice* (pp. 102–122). Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Ladegaard, J. (2017). The comedy of terrors: Ideology and comedy in Marlowe's Doctor Faustus. *Textual Practice*, 31(1), 179–195. doi: 10.1080/0950236X.2016.1188141

McGowan, T. (2014). The barriers to a critical comedy. *Crisis and Critique*, 1(3), 201–221.

McKenna, T. (2015). *Art, Literature and Culture from a Marxist Perspective*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Peters, L., & Becker, S. (2010). Racism in comedy reappraised: Back to Little England? *Comedy Studies*, 1(2), 191–200. doi: 10.1386/cost.1.2.159_1

Roche, M. W. (2002). Hegel's theory of comedy in the context of Hegelian and modern reflections on comedy. *Revue Internationale de Philosophie*, 221(3), 411–430.

Rothenberg, M. A. (2010). *The Excessive Subject: A New Theory of Social Change*. Cambridge, UK: Polity.

Ruda, F. (2016). *Abolishing Freedom: A Plea for a Contemporary Use of Fatalism*. Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press.

Sbriglia, R., & Zizek, S. (2020). Introduction: Subject Matters. In R. Sbriglia & S. Zizek (Eds.), *Subject Lessons: Hegel, Lacan, and the Future of Materialism* (pp. 3–30). Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

Weaver, S. (2011). Liquid racism and the ambiguity of Ali G. *European Journal of Cultural Studies*, 14(3), 249–264. doi: 10.1177/1367549410396004

Wood, K. (2012). *Zizek: A Reader's Guide*. Chichester, UK: Wiley-Blackwell.

Žižek, S. (1991). *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.

Zizek, S. (1998). *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Durham, NC: Duke University Press.

Žižek, S. (2004). The Structure of Domination Today: A Lacanian View. *Studies in East European Thought*, 56(4), 383–403. doi: 10.1023/B:SOVI.0000043002.02424.ca

Žižek, S. (2005). The Christian-Hegelian comedy. Retrieved 14 September 2021, from Cabinet website: https://cabinetmagazine.org/issues/17/zizek.php

Žižek, S. (2006). *The Parallax View*. Cambridge, MA: MIT Press.

Zizek, Slavoj. (2000). *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*. London, UK: Verso.

Zupančič, A. (2003). *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*. Cambridge, MA: MIT Press.

Zupančič, A. (2008). *The Odd One in: On Comedy*. Cambridge, MA: MIT Press.

The Literary Canon in the Russian Magazine and Newspaper Cartoons of the late 19th — early 20th centuries

Elena S. Sonina

Saint Petersburg State University. Saint Petersburg, Russia. Email: sonina[at]mail.ru

Abstract

An enormous amount of research has been devoted to studying the Russian classics. Nevertheless, the issue of reflecting social ideas about the writers whose works were included into the Russian literary canon has been insufficiently studied, especially with regard to satirical graphics. Caricature in the legitimate press is considered to be a popular visual art, with the image of a Russian writer demonstrating the attitude of society towards his work.

The purpose of this paper is to study the frequency of the portrayals of Russian writers in the satirical graphics of the early 20th century, which are viewed as a reflection of the established (and constantly updated) literary canon of Russia. Our objectives include identifying the images of Russian writers found in the satirical graphics, comparing the visualization techniques used to portray the authors in the caricatures of the 19th and early 20th centuries, highlighting the visual motifs used to contrast the literature of the past and the contemporary magazine issues and pointing out the persistent satirical characterizations and tropes of the images of famous writers, depending on the periodical.

On the basis of a selective scan of 25 thin magazines and two newspapers published from 1877 to 1917, more than 200 caricatures and satirical cartoons were identified, including benevolent and spiteful caricatures of Alexander Pushkin, Nikolai Gogol, Nicolai Nekrasov, Leo Tolstoy, Maxim Gorky and many others. The cartoons held the readers' interest in their literary work, forming the people's attitude towards the human qualities of the writers and highlighting their personality among the rest of their peers. The prevalence of humor or satire was directly related to the historical context, either to the works of a particular writer, the editorial policy of publications or the position of a caricaturist. The cartoons of the early 20th century reflect the social atmosphere of the Silver Age: creative, critical, nervous and overthrowing the idols of the bygone eras. The article would prove useful for literary critics, historians of journalism and visual content researchers interested in the Russian pre-revolutionary press.

Keywords

Literary Canon; Russian Empire; Silver Age; Russian Writer; Russian Pre-Revolutionary Journalism; History of Image; Visual Techniques; Caricature; Cartoon

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2021. No 3 | ISSN: 2658-7734
From Caricature to Internet Meme | https://doi.org/10.46539/gmd.v3i3.194

Литературный канон в русской газетно-журнальной карикатуре конца XIX – начала XX века

Сонина Елена Сергеевна

Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, Россия.
Email: sonina[at]mail.ru

Аннотация

Текстам русской классики посвящено огромное количество исследований. Тем не менее вопрос отражения общественных представлений о писателях, чьи произведения входили в русский литературный канон, изучен слабее, особенно это касается сатирической графики. Карикатура в легальной периодической печати является массовым визуальным искусством, и образ русского литератора, встречающийся в карикатуре, будет демонстрировать отношение социума к его творчеству.

Целью исследования стало изучение частотности изображений отечественных литераторов в сатирической графике начала XX века как отражения сформированного и дополняемого литературного канона России. Отсюда вытекают задачи: выявление изображений литераторов, встречающихся в сатирической графике; сопоставление приемов показа литераторов в карикатуре XIX и начала XX веков; вычленение визуальных мотивов противопоставления литературы прошлого и современности, кочующих сатирических образов, смысловых акцентов изображения крупных литературных имен в зависимости от периодического издания.

На основе выборочного просмотра 25 тонких иллюстрированных журналов и двух газет 1877-1917 годов было выявлено более 200 рисунков. Добродушные шаржи и злые карикатуры на А.С Пушкина, Н.В. Гоголя, Н.А. Некрасова, Л.Н. Толстого, М. Горького и мн. др. поддерживали читательский интерес к литературному творчеству, формировали отношение к человеческим качествам писателей, служили маркером выделения личности каждого изображаемого из общего литературного массива. Преобладание юмора или сатиры было напрямую связано с историческим контекстом, творчеством отдельного писателя, редакционной политикой изданий, позицией карикатуриста. Карикатуры начала XX века демонстрируют общественную атмосферу Серебряного века – творческую, переломную, нервную, свергающую кумиров ушедших эпох. Статья будет полезна для литературоведов, историков журналистики, исследователей визуального контента русской дореволюционной печати.

Ключевые слова

литературный канон; Российская империя; Серебряный век; русский писатель; русская дореволюционная журналистика; история образов; визуальные приемы; карикатура

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Введение

За последние десятилетия в России вместе с определением «классика» широко стал использоваться термин «литературный канон». В бытовом сознании литературный канон воспринимается как список лучших национальных книг, на который ориентируются представители этой культуры. Согласимся с определением И.Н. Сухих, который трактовал литературный канон как

> «перечень, список, собрание, множество текстов / авторов, считающихся образцовыми, самыми ценными, ключевыми для данной национальной литературы и / или культуры» (Сухих, 2016, с. 330).

Для данной статьи остановимся именно на «множестве авторов», т. к. карикатуры чаще всего создавались на личность, персоналию, а не на текст. Известный американский исследователь Г. Блюм, утверждая, что «без канона мы прекратим думать» (Блюм, 1995, с. 56), определял литературный канон так:

> «Канон, если смотреть на него в ракурсе отношения частного читателя или писателя к тому, что было сохранено из написанного, и позабыть о каноне как о списке рекомендованных к прочтению книг, тождественен Искусству Памяти в его литературном аспекте» (с. 28).

Текстам русской классики посвящено огромное количество исследований. Тем не менее вопрос отражения общественных представлений о писателях, чьи произведения входили в литературный канон нашей страны, изучен слабее, особенно это касается сатирической графики. Существуют исследования, посвященные образу отдельного писателя в карикатуре, но их совсем немного; лучше всего изучена подборка карикатур на И.С. Тургенева (Клевенский, 1918, сс. 185–218; Фонякова, 1958, сс. 180–207).

Русская карикатура рубежа веков посвящена не только литераторам. В сатирической графике Первой русской революции и 1917 года лидируют политические темы, в годы Русско-японский и Первой мировой войн иллюстрированные журналы переполнены насмешками над противником. Много юмористических зарисовок на темы быта, семейных неурядиц, городских развлечений и т.п. Но все же немалое место уделяется культуре и особенно писателям как носителям сакрального знания в представлении русского читающего человека. При этом сатирический рисунок начала XX столетия по сравнению с карикатурами XIX века заметно упрощается: исчезают детали, проработанность; карикатуристы чаще играют пятнами и силуэтами.

Многие периодические издания публиковали циклы шаржей на беллетристов и журналистов: «Из альбома карикатур» в «Развлечении», «История современной русской литературы» Н.В. Ремизова в «Сатириконе», «Наши писатели» и «Наши поэты» в «Стрекозе», серии литературных кари-

катур В.В. Каррика в «Лешем», «В кривом зеркале» М. Линского в «Искрах» и т.д. Выходили тематические номера иллюстрированных журналов, посвященных тому или иному литератору в связи с его юбилеем. Добродушные шаржи и едкие карикатуры на А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Н.А. Некрасова, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, М. Горького и других поддерживали читательский интерес к литературному творчеству, формировали отношение к человеческим качествам писателей, служили маркером выделения личности каждого изображаемого из общего литературного массива.

Карикатура в легальной периодической печати является массовым визуальным искусством, и образ русского литератора, встречающийся в сатирической графике, будет демонстрировать отношение редакции и художника к его творчеству. Целью исследования стало изучение частотности изображений отечественных литераторов в сатирической графике начала XX века как отражения сформированного и дополняемого литературного канона России. Отсюда вытекают задачи: выявление изображений литераторов, встречающихся в сатирической графике; сопоставление приемов показа литераторов в карикатуре XIX и начала XX веков; вычленение визуальных мотивов противопоставления литературы прошлого и современности, кочующих сатирических образов, смысловых акцентов изображения крупных литературных имен в зависимости от читательского адреса периодического издания.

Методы

Важно понять, что в случае с визуальной сатирой, посвященной литераторам,

> «речь может идти о двух типах пародийно-сатирического контекста. Первый тип обусловлен восприятием писателя в узкой литературной среде, /…/ второй тип контекста обусловлен восприятием литературной личности массовой аудиторией, которой автор не известен как человек, а представлен дистанционно» (Вахненко, 2019, с. 171).

Выбирались карикатуры, рассчитанные на публичное (массовое) знакомство с образом русского известного писателя (прозаика, поэта, литературного или художественного критика, публициста). На основе выборочного просмотра 25 тонких иллюстрированных журналов и двух газет 1877–1917 годов было выявлено более 200 карикатур и шаржей, посвященных отечественному литератору. Сатирические рисунки искались по нескольким признакам. Во-первых, по портретному сходству с литераторами выбранного периода или по пояснительным текстам в заголовках, внутри рисунков или подписи. Во-вторых, по традиционному набору символических предметов, которым художники окружали образы литераторов (арфы, лиры, гусиные перья, лавровые венки, рукописи, книги и т.д.). Кроме того, в сатирической графике писателям часто «воздвигали» памятники, изображая реально существующие или вымышленные монументы. Наконец, иной визуальный контекст карика-

туры (полемика, сцена в книжном магазине и пр.) мог подсказать ее литературную направленность. Все эти признаки могли быть представлены на рисунках вместе или по отдельности; но встречались и карикатуры без характерных визуальных отсылок к писательскому труду.

Исходя из этого опыта, можно, к сожалению, предположить, что ряд карикатур, посвященных литераторам, остался неузнанным и потому пропущенным, что не позволяет сделать утверждение о полностью репрезентативной выборке сатирических рисунков. Тем не менее, учитывая внушительное количество выявленных карикатур, можно сделать предварительные выводы о характере и частотности изображения литератора в русской сатирической графике.

Для понимания сатирических рисунков использовался контекстный метод, для включения их в текст статьи – нарративный. К обнаруженным карикатурам частично применялся метод «история образов» для вычленения повторяющихся образов и определения выраженного отношения редакций и художников к изображаемому отдельному литератору и писательскому труду в целом.

Для систематизации выявленных карикатур возьмем за основу классификацию их задач, предложенную историком искусства Б.Р. Виппером (1970, сс. 130–131). Современные определения функций карикатуры интересны – например, очень перспективного исследователя А.С. Айнутдинова (2010), но выполнены на современном материале и далеко не всегда применимы к сатирическим рисункам прошлого.

Результаты

Юмористический или сатирический образ русского писателя в дореволюционной журналистике России формировался постепенно. Первые сатирические изображения известных писателей встречаются в отечественных журналах 1840-х годов. В «Ералаше» Михаила Неваховича 1846 года дан коллективный шаржированный портрет русских литераторов и издателей (В.А. Жуковского, П.А. Вяземского, И.И. Панаева, Н.В. Кукольника, Н.И. Гнедича, Н.В. Гоголя, В.Ф. Одоевского, Ф.В. Булгарина, А.А. Краевского и др.) (Невахович, 1846, л. 24). При этом известность писателя гарантирует изображение в центре карикатуры: Гоголь спит на втором томе «Мертвых душ», возвышаясь над всеми и привлекая к себе внимание. Если писатель начинал литературный путь, то ему был уготован лишь край рисунка (как это произошло с изображением юного на ту пору Н.А. Некрасова). Писатели шествуют в Храм славы, при этом шлагбаум поднимает (т.е. не препятствует движению) цензор А.Н. Очкин, что является редчайшей в русской сатире визуальной фиксацией доброжелательного отношения к цензору.

Традиции коллективного изображения литераторов продолжаются и дальше. Отметим, например, пародию на картину И.Е. Репина «Бурлаки на

Волге» 1879 года, где знаменитые писатели в роли бурлаков с усилиями тянут огромную чернильницу, олицетворяющую русскую литературу («На мель села, голубушка!..», 1879, с. 1). Довольно часто во второй половине XIX века встречаются карикатуры, где писатели и издатели играют в оркестре или поют в хоре, состязаются за деньги подписчиков на средневековых ристалищах или цирковых аренах (Борель, 1863; Жуковский, 1864; Иевлев, 1863).

Рисунок 1. Иевлев, Н.И. (1863). Бой из-за подписчиков. Заноза, 47 (8 декабря).

Figure 1. Ievlev, N.I. (1863). Fighting over subscribers. Splinter, 47 (December 8).

При этом, как правило, литераторов изображают с портретным сходством, а во избежание недоразумений мелким шрифтом даются пояснения, кто где нарисован (на музыкальных инструментах, уздечках коней или любых других аксессуарах приписываются названия произведений или изданий, ассоциируемых с писательскими именами). Интересно, что на сатирических рисунках начала XX века коллективное изображение литераторов встречается значительно реже.

Рассмотрим карикатуры рубежа XIX–XX веков в соответствии с выполнением ими определенных задач.

«Прежде всего карикатура должна оставлять комическое впечатление» (Виппер, 1970, с. 130)

Карикатура всегда высмеивает, и сатирические рисунки на литературные темы не являются исключением. Как правило, острие насмешки направлено не на писателя, а на окружающую его действительность или людей.

В этом аспекте интересно взглянуть на повторяющиеся сатирические образы. К таким относится, например, осел, попирающий память о великом человеке. Осел как аллюзия на невежество лягает том романа И.С. Тургенева «Новь» (так художник показал критика еженедельника «Московское обозрение», осудившего последний роман писателя) («О времена, о нравы!», 1877). В ослов, копытами пинающих бюст А.С. Пушкина, превращаются представители городских дум, которые не желают тратить деньги на установку памятника поэту («Календарь “Стрекозы”. Май», 1900). Оригинальна карикатура в «Огоньке» 1913 года: после скандального цикла лекций «Пушкин и Хлебников» Д.Д. Бурлюк был изображен в виде осла, задними копытами отбрасывающего комки грязи в постамент памятника А.С. Пушкину в Москве (Животовский, 1913, с. 13). Велимир Хлебников показан в виде крохотной мартышки, сидящей на крупе у осла-Бурлюка и поднимающей ослиный хвост вверх. На заднем плане видна разъяренная толпа.

Ю.А. Молок считает, что изображение осла связано с обществом художников-модернистов «Ослиный хвост» (Молок, 2000). Но образ осла, попирающего памятник/бюст/книгу, появляется в сатирической графике задолго до основания художественной группы М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой. Периодически встречающимся образом можно считать и тень скончавшегося литератора. Как правило, на рисунке идет противопоставление неба и земли, умершего и живущих, прошлого и современности. Почивший писатель с удивлением взирает на своих последователей, которые больше озабочены собственной славой, чем памятью о великом человеке. Интересен сюжет с В.Г. Белинским. Карикатурист А.М. Хлещенко изобразил критика в разговоре с издателем «Отечественных записок» А.А. Краевским в виде скелета, но вербальная часть рисунка открывается уточнением: «Тень труженика-критика» (Хлещенко, 1860, с. 137). Снова не тень, а скелет Белинского выглядывает из раскрытого переплета «Отечественных записок», ужасаясь переходу журнала от А.А. Краевского к Н.А. Некрасову (Волков, 1868). Тени В.Г. Белинского и Д.И. Писарева страдают от юбилейной какофонии, которую в их честь устроила русская пресса (Калабановский, 1898).

Рисунок 2. Животовский, С.В. (1913). Лекция Бурлюка в Петербурге. Огонек, 45 (10 ноября), 13.

Figure 2. Zhivotovsky, S.V. (1913). Burliuk's lecture in St. Petersburg. Ogonyok, 45 (November 10), 13.

Визуализация идеологических, экономических и прочих споров тоже дается через прием с тенями. Тень А.С. Пушкина интересуется, почему памятник ему ставят в Москве, а не Петербурге, а тень организатора праздника отвечает, опираясь на строки поэта «Москва! Как много в этом звуке» («В царстве теней», 1880). Тени И.С. Тургенева и И.С. Аксакова пытаются по-своему объяснить русскому мужику, куда ведет правильный путь (так визуализирован спор западников и славянофилов) (Чемоданов, 1881). В гоголевском номере «Сатирикона» тень Н.В. Гоголя посмеивается над жандармами, которые не могут решить, «не пущать или тащить» посетителей на юбилей писателя (Ремизов, 1909, с. 1). Тень А.П. Чехова вслушивается в поминальные речи, которые прямо противоположны его вкусам (Ремизов, 1910, с. 1). М.Ю. Лермонтов и А.Н. Островский с глубокой тоской взирают с небес на режиссерско-актерские склоки у стен Александринского театра (Тэдди, 1917, с. 1).

Среди мишеней карикатуристов обязательно находятся поклонники литераторов. Например, памятник А.С. Пушкину в Москве печально смотрит на поэтов, которые жаждут взобраться на его пьедестал («Пушкинские дни», 1899). Петербургский памятник ему же включается в живое обсуждение насущных проблем, обращаясь к митингующим «О чем шумите вы, народные витии?» («В Пушкинском сквере», 1906). Нередко встречаются карикатуры, где А.С. Пушкина с постамента либо изгоняют самодовольные стихоплеты («Пров Елдырин, мастеровой человек, Пушкина с пьедестала стряхнул, сам встал и стихи сочинил», 1917, с. 16), либо стаскивают издатели, стремящиеся доказать исключительные права на него (Далькевич, 1887). Бывает, что А.С. Пушкин уходит с постамента сам, устав от поклонников новых поэтов или споря с топонимическими решениями властей («Морозная фантазия», 1899; «Орел с места – вороны на место», 1883). Много карикатур и с памятниками Н.В. Гоголю (Радаков, 1909, с. 12). При этом, как правило, в запечатленных памятниках можно усмотреть формулы пафоса Аби Варбурга: скульптуры неизменно смотрят на поклонников сверху вниз, и не только из-за величины постаментов, но и благодаря несоизмеримой духовной величине писателей. Огромный масштаб личности Л.Н. Толстого стал одним из лейтмотивов карикатур; часто художниками используются диспропорции роста: так, Лев Толстой изображен выше А.П. Чехова на одну треть, М. Горького на половину, а крохотный Л.Н. Андреев умещается на толстовской ладони («К LXXV-летнему юбилею графа Л.Н. Толстого», 1903, с. 1). Идея непротивления злу, непонятная большинству зрителей, чаще подавалась карикатуристами не в философском, а в бытовом ключе: Толстой отказывается от чая, трубит о непротивлении злу и не мешает плагиаторам резать роман «Воскресение» («Л.Н. Толстой как современный философ», 1905, с. 1; «Не противься злу», 1904, с. 16; Ремизов, 1907, с. 9). Юбилей породил немало карикатур не столько на Л.Н. Толстого, сколько на общественный ажиотаж по этому поводу. Выходит специальный номер «Сатирикона», посвященный графу (1908, № 21, 28 августа); некоторые журналы в каждом выпуске помещают карикатуры из яснополянской жизни (особенно отличился этим «Серый волк»). Общественный гиперболизированный резонанс был настолько утомителен для юбиляра, что даже появляется карикатура, где Л.Н. Толстой, оседлав коня, мчится прочь от устроителей собственного юбилея (Боб, 1908, с. 11).

Рисунок 3. Боб (1908). Конец «юбилейной кампании».
Новое время, иллюстрированное приложение, 11515 (2 апреля), 11.

Figure 3. Bob (1908). The end of the "Jubilee Campaign."
Novoe Vremya, Illustrated Supplement, 11515 (April 2), 11.

В этих и подобных карикатурах комическое впечатление часто возникает благодаря утрированным образам, неожиданным сюжетным ходам или вербальной составляющей рисунков.

«Карикатура всегда обращается против личности, факта, конкретного явления» (Виппер, 1970, с. 130)

Опираясь на свойственные людям ностальгические воспоминания, карикатуристы эксплуатируют тему противопоставления литературы «раньше и теперь». Прошлое объявляется благородным, современность – алчной. Литера-

турные представители ушедшей эпохи изображены носителями светоча правды, эпохи современной – дельцами с тугими денежными мешками и канканом (Свириденко, 1903, с. 1). Но этот пример посвящен абстрактным писателям и публицистам; можно найти случаи сатирического сравнения реально живших литераторов. Так, в полиптихе 1908 года сопоставляется отношение к женщинам у писателей галантной эпохи (Н.М. Карамзин, И.С. Тургенев) и современных творцов (М. Горький, В.Я. Брюсов) (Юнгер, 1908, с. 8). Брюсову припомнили в карикатуре эротический подтекст с козой в его стихотворении "In hac lacrimarum valle", а Горькому – увлечение босячеством; Карамзин и Тургенев же нелепы в утонченной напыщенности. Реплики всех четверых литераторов построены в виде интертекста.

Приемом, рассчитанным на смех зрителя, является столкновение представителей разных литературных эпох. В Серебряный век обращения к великим именам прошлого, как правило, связаны с актуализацией истории. Часто писатели начала XX века пытаются сравняться с мастерами XIX столетия. Именно так вышло в рисунках, изображающих Л.Н. Андреева (который старается стать «вровень» с Ф.М. Достоевским) и абстрактного литератора, сравнивающего себя с Н.А. Некрасовым («Написав "Милых призраков", я начинаю думать...», 1917; «Современный писатель», 1903, с. 6). Иногда сопоставление показано через призму восприятия в обществе литературного наследия двух писателей: И.С. Тургенев просит устроителей чествования Л.Н. Толстого не забыть и про его юбилей, на что автору «Отцов и детей» и «Дворянского гнезда» чванливо отвечают: «А вы кто будете?» («Мне хотя бы плохонькую подкомиссию...», 1908, с. 9). А в иллюстрации 1903 года встречаются шесть богатырей (аллюзия на картину В.М. Васнецова): представители старой литературы – Л.Н. Толстой, В.Г. Короленко, А.П. Чехов и новое поколение – М. Горький, Л.Н. Андреев, Скиталец («Без названия», сс. 8–9, 1903). «Старики» на конях, в богатырских кольчугах, с копьями и мечами; «молодежь» босяцкого вида, на снопах соломы, с балалайкой и бутылкой. Вербальная часть карикатуры подчеркивает уверенность старших литераторов в себе и несерьезность, поверхностность младших.

Рисунок 4. Юнгер, А. (1908). Любовь в отечественной литературе. Сатирикон, 2, 8.

Figure 4. Junger, A. (1908). Love in Domestic Literature. Satyricon, 2, 8.

Горькій.—Богатыри, братцы, ѣдутъ! Сила!.. Не стушеваться ли намъ?.. *(Всматривается).*
Андреевъ. — Чего тушеваться?.. Мы имъ не пара... Трогать насъ не станутъ...
Скиталецъ.—Вѣрно! Они по себѣ, а мы по себѣ... Тримъ-бимъ-бомъ...

Рисунки 5-1 и 5-2. Без подписи (1903а). Без названия. Шут, 41 (11 октября), 8–9.

Figures 5-1 and 5-2. Unsigned (1903a). Untitled. Jester, 41 (October 11), 8-9.

Но далеко не всегда карикатуристы вставали на путь осмеяния новой литературы. Часто встречаются визуальные отражения победы нынешних литераторов над писателями ушедших эпох. Именно так подан сюжет борьбы между антропоморфными изображениями сочинений М.П. Арцыбашева и И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого (Калабановский, 1909). Авторы изображены людьми с туловищами в виде больших томов, на корешках которых выведены фамилии или заглавия произведений. Популярный в начале XX века роман Арцыбашева «Санин» в сражении с классиками одерживает верх.

Появляется немало обличительных рисунков на тех, кто живет плодами чужого труда. Так, повернувшийся спиной и потому безликий прозектор огромным ножом кромсает тела И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского, переделывая литературные шедевры в якобы свои пьесы и водевили (Штейн, 1900).

Есть и рисунки, высмеивающие невежество российского обывателя. Например, в карикатуре 1908 года на тумбе с театральным репертуаром прохожий видит афишу спектакля «Смерть Пушкина» и печалится: «Умер-таки, бедняга /…/ А еще на прошлой неделе я его сочинения покупал» («Печальная неожиданность», 1908, с. 3).

Бывает так, что обличение в карикатуре еще надо понять. Например, трудно догадаться, что клеймит внешне спокойный рисунок: прохожий недоумевает при виде памятной доски «В этом доме 29 января 1837 года скончался Александр Сергеевич Пушкин»: «Скончался Пушкин! А живет-то кто?» («Без названия», 1907, с. 84).

Не зная контекста, можно лишь предположить, что в подписи заключена непонятная игра слов. Но ответ находится с помощью другой карикатуры: А.С. Пушкин, не слишком похожий на себя (ключевые бакенбарды тщательно прорисованы), шлет воздушный поцелуй отчаливающему на венецианской гондоле жандарму: «Прощаюсь, ангел мой, с тобою…» («Сцена на Мойке (к выселению Охранного отделения)», 1907). Отделение по охранению общественной безопасности и порядка в Санкт-Петербурге (охранное отделение) вселилось в здание на Мойке в декабре 1901 года. Но в исследовательской литературе, как правило, не указывается время выезда охранки из сакрального для русских людей места. Карикатура «Руси» 1907 года может не только подсказать эту дату, но и объяснить зрителю XXI века, что вызывало раздражение у художника начала XX столетия.

«Добренькой», слащавой карикатура быть не может. Карикатуристы постоянно подчеркивают привязанность М. Горького к босякам и алкоголю, утверждая даже, что литературные идеи писатель черпает на общественных помойках («Новейшие литературные “залежи”», 1904, с. 5). Помимо широко распространенных тем увлечения Горьким босячеством и маргинализации, художники часто останавливались на подробностях личной жизни писателя (дружба с Ф.И. Шаляпиным, сложности из-за гражданского брака, скандалы и пр.).

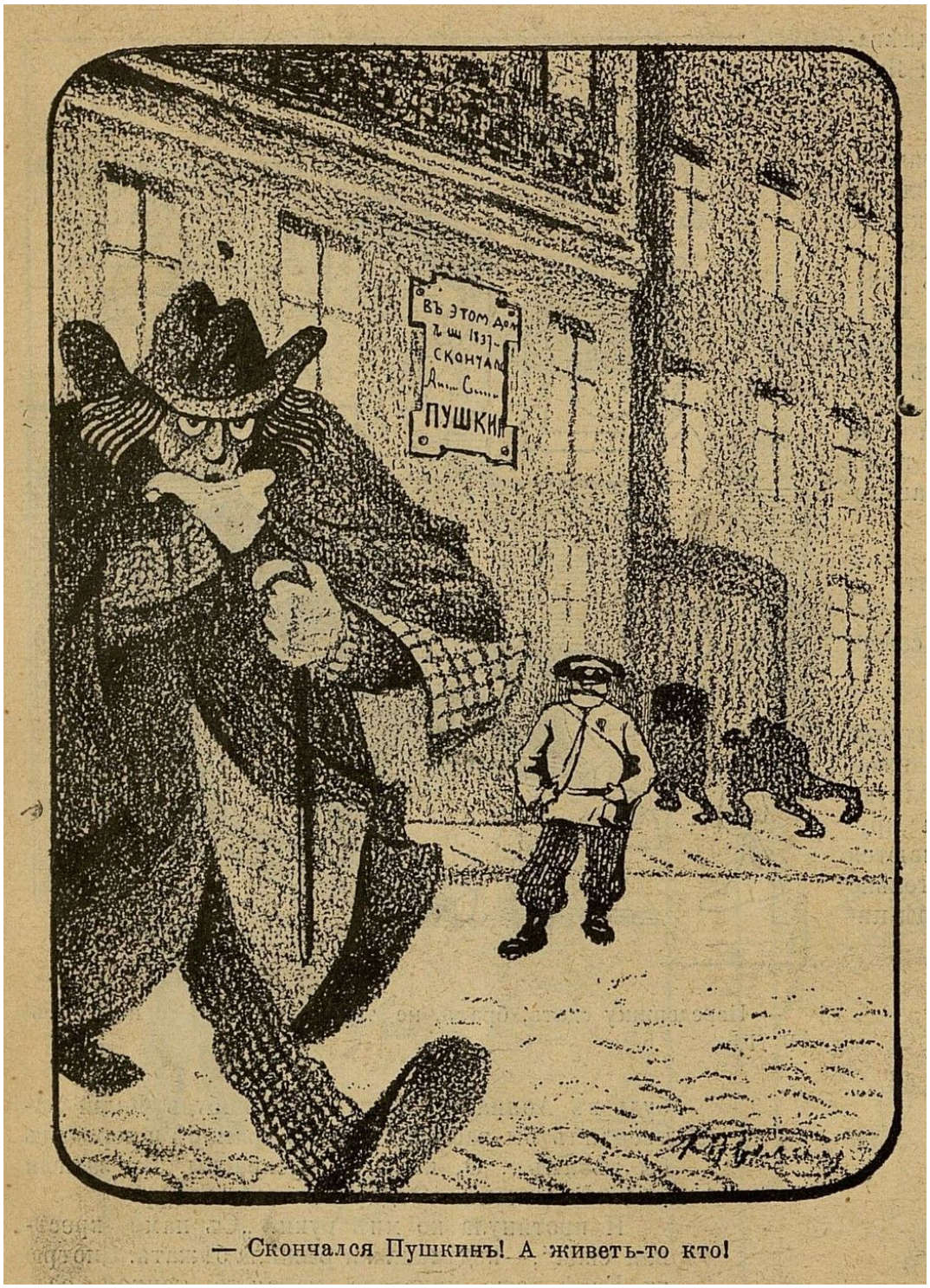

Рисунок 6. Без названия. (1907a). Серый волк, 5 (5 августа), 84.

Figure 6. Untitled. (1907a). Gray Wolf, 5 (5 August), 84.

Рисунок 7. Без подписи (1917). Мечты. Трепач, 6, 5.

Figure 7. unsigned (1917). Dreams. Trepach, 6, 5.

Кроме того, среди карикатур на Горького есть острые рисунки, связанные с его публицистической и издательской деятельностью. Сатириками всячески

перепевается тема «Новой жизни» – газеты, в 1917 г. основанной и издававшейся при его основном участии. Карикатуры 1917 года, опубликованные до прихода большевиков к власти, позволили художникам продемонстрировать изменчивые политические взгляды Горького. Участие писателя в «Новой жизни» обыгрывается по-разному: то он наездник на Аничковом мосту Петербурга, сам себе воздвигший памятник (Симаков, 1917, с. 16), то прикрывает газетным листом готового к поножовщине большевика, «защищая» его от испуганного прохожего (Лебедев, 1917, с. 1). В диптихе «Вечернего времени» Горький показан как в прошлом – оборванным писателем, боровшемся с нищетой, так и в настоящем – франтовато одетым, сидящим на мешках с деньгами, но начавшим «“Новую жизнь”, полную борьбы с капиталом» (Матюнин, 1917, с. 1). Иногда прозаика якобы обуревают сомнения в правильности выбранного пути (Рожон, 1917, с. 5). Все эти рисунки не просто фиксируют изменчивость взглядов Горького, но и довольно резко осуждают его.

«Она поучает, воспитывает, агитирует, борется» (Виппер, 1970, с. 130)

Карикатуры, посвященные писателям, не могли не затронуть тему взаимоотношений внутри литературного цеха; при этом художниками стирались временные и географические рамки между мастерами слова. Зрители сквозь сатирическую призму не только узнавали (или вспоминали) о литературной вражде-дружбе, но и получали определенный нравственный урок (детали же этого послания зависели прежде всего от установок редакций).

В карикатурах на Л.Н. Толстого очень интересен акцент, связанный с отношением великого русского писателя к великому английскому писателю – У. Шекспиру. Статья Толстого «О Шекспире и его драме» появилась в газете «Русское слово» в 1906 году, в 1907 году вышла отдельным изданием на русском и на английском языках. Она была написана в 1903 году, задумывалась как предисловие к статье Э. Кросби «Шекспир и рабочий класс». Толстой упрекал Шекспира в неоригинальности, отсутствии чувства меры, нежизненности героев и ситуаций, утверждал, что именно журналистика раздула культ драматурга. Профессор Йельского университета Г. Блум считал, что в центре западного канона находится Шекспир: «Без Шекспира нет канона» (Блюм, 1995, с. 56), а в центре русского – Лев Толстой, что для нас несколько неожиданно. Если верить Блуму, то в этих креолизованных текстах сталкиваются два центра канонов. Бунт Толстого против культа Шекспира (в виде критического разбора «Короля Лира») вызвал мощную полемику в прессе, что не могло не отразиться в карикатурах. Сатирики изображали Толстого, босой ногой попирающего рукописи Шекспира, лопатой подрывающего постамент памятника английскому драматургу и даже разбивающего бюст Шекспира во время спиритической встречи с ним («Великому Шекспиру», 1907, с. 14; «Спиритический сеанс в Ясной Поляне», 1907, с. 1; «Эх, как мозги-то мои почернели», 1907, с. 1).

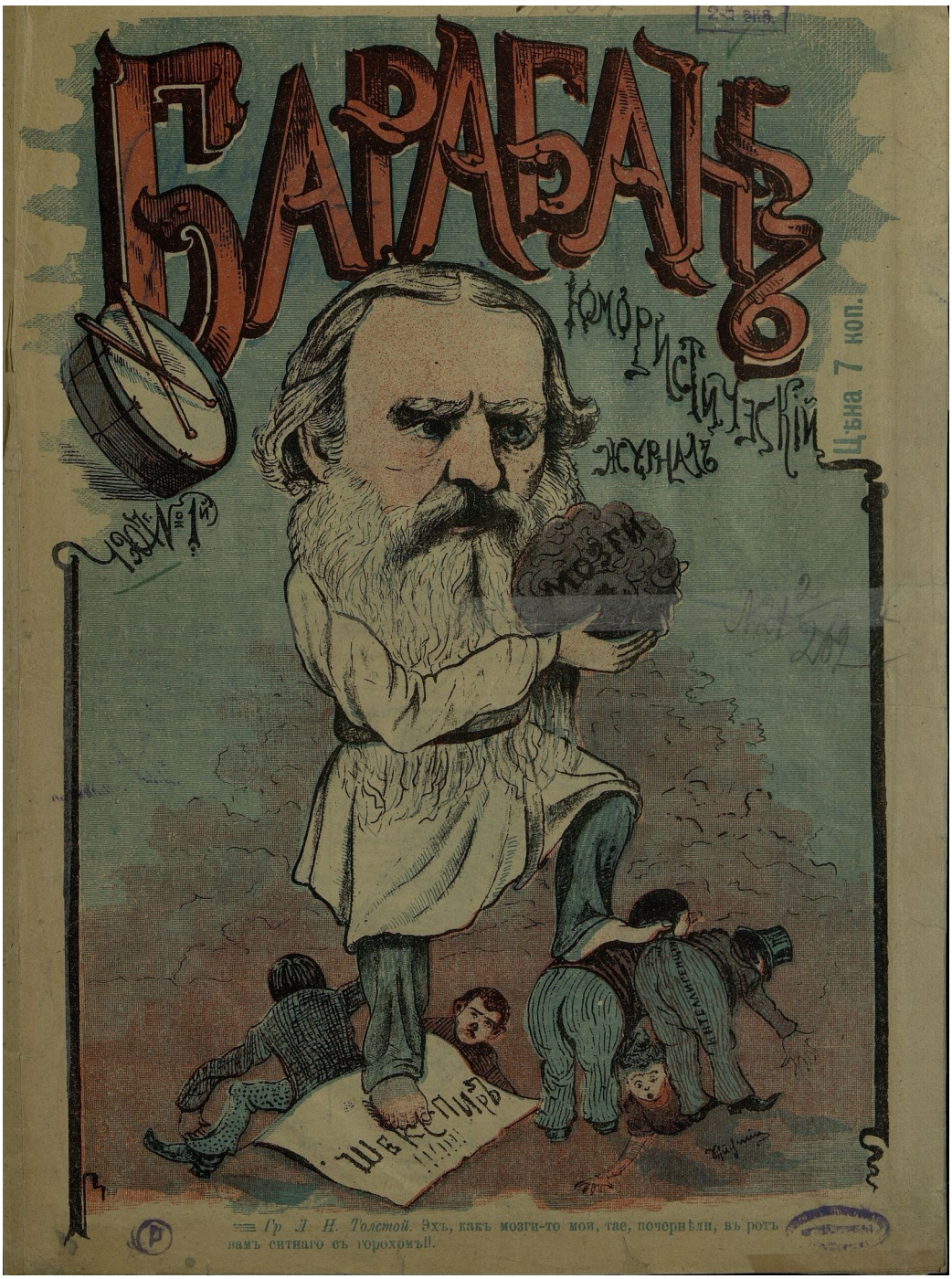

Рисунок 8. Без подписи (1907д). Эх, как мозги-то мои почернели. Барабан, 1, 1.

Figure 8. unsigned (1907d). Eh, how my brains have turned black. Drum, 1, 1.

Если неприятие Толстым Шекспира отражалось в карикатурах как соперничество равных писателей разных эпох, то литературных последователей Горького пренебрежительно называли «подмаксимовиками» или «подмаксимками». Эти слова сформировались под влиянием успеха карикатуры,

где художник Н.Н. Фидели изобразил Горького в виде гриба, а у подножия его подрастают Л. Андреев, И.А. Бунин и Скиталец (Фидели, 1903, с. 34). О влиянии Горького на Андреева и Скитальца (а также Чехова на Бунина и Е.Н. Чирикова) говорит карикатура, где две бутылки спиртного настаиваются на голове Горького и заткнуты фигурными пробками в виде Андреева и Скитальца (другие бутылки повторяют процедуру с остальными авторами) (Mersu, 1903, с. 33). Часто используются зооморфные образы птиц, лягушек и пр.: например, Горький, Андреев и Скиталец изображены петухами, забрызгивающими грязью публику («Беллетристы нового века», 1903, сс. 8–9).

Заключение

Сегодня прочесть смысл, заложенный художниками в карикатуру далекого прошлого, бывает сложно или даже невозможно. Дело не только в непонимании намеков, апеллирующих к реалиям ушедшей эпохи, но и в изменении социокультурной ситуации, зачастую навязывающей иное толкование увиденного. Это объясняется и тем, что «карикатура – сложный исторический источник, так как представляет собой срез культурной памяти народа с определенным набором культурных кодов, отражает его историческую память и коллективное бессознательное» (Алентьева, 2020, с. 9). Тем не менее обращение к сатирическому образу литераторов рубежа XIX–XX веков позволяет современному зрителю войти в герменевтический круг и увидеть писателя глазами его современников.

Журнальная карикатура, как правило, была адресована среднему (по уровню образования и чаще всего достатка) классу читательской аудитории. Иллюстрированные журналы, где в основном и помещались сатирические рисунки, редко доходили до низовой аудитории и мало пользовались вниманием у наиболее образованной части общества. Известный социолог литературы А.И. Рейтблат утверждал:

> «Уровень общей культуры и читательской подготовки представителей “промежуточного” читательского слоя обусловил характер адресованной им издательской продукции. Это был главным образом тонкий иллюстрированный еженедельник универсального характера. В отличие от толстых журналов, содержащих только печатный текст, иллюстрированные журналы сочетали текст с изображением» (Рейтблат, 2009, с. 105).

Учитывая наиболее распространенный читательский адрес иллюстрированных журналов, по колебаниям частотности появления карикатур можно увидеть возрастающую степень известности того или иного писателя. Поскольку литературный канон не может не обновляться, в списке наиболее почитаемых авторов возникают новые имена. Соответственно, появляются и сатирические рисунки, посвященные этим литературным фигурам.

Сердцем отечественного канона русский человек, скорее всего, будет считать А.С. Пушкина. Сатирическая графика рубежа веков вспоминает Пушкина чаще всех писателей прошедшей эпохи, актуализируя с его помощью

современный Серебряному веку контекст. Н.В. Гоголь встречается не так часто, как Пушкин. Если в юмористическом журнале 1860-х годов «Заноза», например, его лицо изображалось в центре заголовочного комплекса («шапки»), то в начале XX века к нему обращались реже, и чаще в виде уже либо посмертной тени, либо вариации памятника. Еще реже сатирическая и юмористическая периодика начала XX века обращается к образам М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева. По Некрасову и Тургеневу (особенно последнему) карикатур было немало при их жизни и чуть позднее; на Лермонтова и Достоевского сатирических рисунков публиковали значительно меньше. Совсем немного выявлено карикатур на А.П. Чехова. В основном они связаны с чеховской драматургией (прежде всего с пьесами «Чайка» и «Три сестры»). Иногда художники акцентируют внимание на большом количестве публикаций Чехова в толстых журналах. Например, антропоморфная «Русская мысль» умоляет писателя не оставить ее («Московская пресса», 1903, с. 1).

На рубеже веков неслыханная слава Л.Н. Толстого отражается и в лавине карикатур на него. Московский библиограф начала XX века Ю.Ю. Битовт собрал и опубликовал 32 карикатуры на писателя, «Альбом Вольфа» поместил 22 карикатуры (Битовт, 1908; Краснов & Вольф, 1903). Карандаш карикатуриста поневоле следовал за взлетом литературных репутаций; именно этим можно объяснить и огромное число сатирических рисунков начала XX века на М. Горького. «Можно смело сказать, что ни один из писателей не служил так часто сюжетом для карикатур, как Максим Горький», – утверждал в начале XX века С. Либрович (Русаков, 1903, сс. 7–8). Количество сатирических изображений Горького превышает все традиционные для русского писателя числа – в научный оборот введено более 500 карикатур на него, и это далеко не все существующие.

Среди опубликованных на рубеже XIX–XX веков карикатур с образами писателей нам почти не встретились те рисунки, что нарушали общественные запреты, хотя преодоление социальных табу – одна из задач карикатуры. Можно предположить, что это связано с цензурными ограничениями, тем более что в годы слабости или гибели цензуры сатирические рисунки выходили всегда острее. В начале XX века художники соревновались друг с другом в необычной манере изображения модернистов. Представляя модернистов, карикатуристы часто изображали нечеловеческие тонкие руки и ноги, сплетение тел, вакханалию танцев, иногда даже намекая на скотоложество. Многие эти признаки есть в коллективном шарже «Пляска безумства», где восемь литераторов выделывают невообразимые движения («Пляска безумства (шарж)», 1909, с. 15).

Рисунок 9. Без подписи (1903г). Московская пресса. Развлечение, 25, 1.

Figure 9. unsigned (1903g). Moscow Press. Entertainment, 25, 1.

Рисунок 10. Без подписи (1909). Пляска безумства (шарж). Искры, 2, 15.

Figure 10. Unsigned (1909). The Dance of Madness (caricature). Sparks, 2, 15.

На другой карикатуре извиваясь, подобно дымку костра, на фоне темного неба змеятся три прозрачные фигуры: З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковский, А.Л. Волынский («Два духа», 1899, с. 1). Есть и примеры зооморфной графики, когда С.М. Городецкий, Н.А. Клюев, А.М. Ремизов и С.А. Есенин сидят на ветке

в виде павлина, совы, орла и общипанного воробья с человеческими головами (Праведников, 1915, с. 16).

Подводя итоги, можно сказать, что в карикатурах рубежа XIX–XX веков лидируют три писательских образа: два современника той эпохи (Л.Н. Толстой, М. Горький) и один писатель прошлого (А.С. Пушкин). Воспоминания о литераторах XIX века в сатирических рисунках встречаются редко; карикатуры на модернистов чаще изображают абстрактные, а не конкретные образы (или, возможно, не узнанные нами). Частотность выявленных карикатур, связанных с образом писателя, в целом подтверждает устоявшиеся представления о списке авторов, входящих в русский литературный канон. Так и должно было быть, ведь в целом «карикатуры являются иллюстрацией существовавших в обществе настроений, предрассудков и стереотипов, без этого они не могли быть восприняты и востребованы аудиторией-реципиентом» (Журавлёва, 2008, с. 216).

Преобладание юмора или сатиры в рисунке было напрямую связано с историческим контекстом, цензурными ограничениями, творчеством отдельного писателя, редакционной политикой изданий, позицией карикатуриста. Читатели судили про знаменитых писателей не только по их произведениям, но и по доступным деталям литературного быта, частью которого стала и карикатура. Сатирический рисунок, следуя своей основной функции, гиперболизирует отдельные черты, порой весьма примитивно толкуя сложные литературные и общественные вопросы. Попытки художников и редакций подстроиться под вкусы читательской аудитории или под упрощенные способы провести рисунок через цензурный контроль приводили к отдаленному формированию некоторых литературных мифов вокруг той или иной фигуры крупного автора. Редко, но все же встречались и содержательные, глубокие рисунки, показывающие не только портретное сходство с героем карикатур, но и отражение сущности писательского мировоззрения (хотя это и не является задачей карикатуры).

Традиции обращения сатирической графики к литературным темам живы и доныне. Но современная действительность не вынуждает российского читателя искать в печатном слове выхода своим думам, как это было до революции, поэтому и карикатуры с образами писателей появляются все реже.

Список литературы

Айнутдинов, А. С. (2010). *Карикатура как тип изображения комической интенции в современных российских печатных СМИ* (Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата наук). Уральский государственный университет, Екатеринбург.

Алентьева, Т. В. (2020). *Разящее оружие смеха. Американская политическая карикатура XIX века (1800–1877)*. Санкт-Петербург: Алетейя.

Без названия (1903). *Шут*, 41, 8–9.

Без названия (1907). *Серый волк*, 5, 84.

Беллетристы нового века (1903). *Шут*, 14, 8–9.

Битовт, Ю. (1908). *Граф Л.Н. Толстой в карикатурах и анекдотах*. Москва: М.В. Балдин и Ко.

Блюм, Г. (1995). *Западный канон. Книги и школа всех времен*. Москва: Новое литературное обозрение.

Боб (1908). Конец «юбилейной кампании». *Новое время, иллюстрированное приложение*, 11515, 11.

Борель, П. Ф. (1863). Концерт в С-дурном тоне (приложение). *Заноза*, (9).

В Пушкинском сквере (1906). *Свободный смех*, 14.

В царстве теней (1880). *Шут*, 21, 1.

Вахненко, Е. Е. (2019). Литературная личность А.М. Ремизова в карикатурах, шаржах, пародиях современников (1906–1916). *Филологический класс*, (4). doi: 10.26170/FK19-04-22

Великому Шекспиру (1907). *Накануне*, 2, 24.

Виппер, Б. Р. (1970). *Статьи об искусстве*. Москва: Искусство.

Волков, А. М. (1868). Новый год в журналистике. *Искра*, (1).

Далькевич, М. М. (1887). Обе стороны, разом: Он наш, наш, тащите его! *Осколки*, 5.

Два духа (1899). *Развлечение*, 8, 1.

Животовский, С. В. (1913). Лекция Бурлюка в Петербурге. *Огонек*, 45, 13.

Жуковский, Р. (1864). Промышленно-литературное акробатство. *Заноза*.

Журавлёва, В. И. (2008). Визуализация образа России в США в период первого кризиса в двусторонних отношениях. В *Оче-видная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия. Сборник статей* (сс. 214–246). Челябинск: «Каменный пояс».

Иевлев, Н. И. (1863). Бой из-за подписчиков. *Заноза*, 47.

К LXXV-летнему юбилею графа Л.Н. Толстого. (1903). *Стрекоза*, 35, 1.

Калабановский, Н. Т. (1909). Всероссийская борьба. *Оса*, 11.

Калабановский, Н. Т. (1898). В царстве теней. *Стрекоза*, 36.

Календарь «Стрекозы». Май. (1900). *Стрекоза*, 2.

Клевенский, М. М. (1918). И.С. Тургенев в карикатурах и пародиях (с рисунками). *Голос минувшего*, (1–3), 185–218.

Краснов, П. Н. & Вольф, Л. М. (1903). *Граф Лев Толстой, Великий писатель Земли Русской, в портретах, гравюрах, живописи, скульптуре, карикатурах и т.д.* Санкт-Петербург: Товарищество М.О. Вольфа.

Лебедев, А. (1917). Иди под мою защиту. *Стрекоза*, 31, 1.

Л.Н. Толстой как современный философ (1905). *Стрекоза*, 37.

Матюнин, П. П. (1917). Tempora mutantur. *Вечернее время*, 1.

Мне хотя бы плохонькую подкомиссию... (1908). *Сатирикон*, 20, 9.

Молок, Ю. А. (2000). *Пушкин в 1937 году*. Москва: Новое литературное обозрение.

Морозная фантазия (1899). *Будильник*, 6.

Московская пресса (1903). *Развлечение*, 25, 1.

На мель села, голубушка!.. (1879). *Шут*, (3), 1.

Написав «Милых призраков», я начинаю думать... (1917). *Всемирный юмор*, 12.

Не противься злу. (1904). *Шут*, 46, 16.

Невахович, М. Л. (1846). Шествие в храм Славы. *Ералаш*, 1, 24.

Новейшие литературные «залежи». (1904). *Будильник*, 9, 5.

О времена, о нравы! (1877). *Развлечение*, 8.

Орел с места – вороны на место. (1883). *Русский сатирический листок*, 15.

Печальная неожиданность. (1908). *Сатирикон*, 20, 3.

Пляска безумства (шарж). (1909). *Искры*, 2, 15.

Праведников, Е. И. (1915). Краса. *Рудин*, 1, 16.

Пров Елдырин, мастеровой человек, Пушкина с пьедестала стряхнул, сам встал и стихи сочинил. (1917). *Трепач*, 13, 16.

Пушкинские дни (1899). *Будильник*, 18.

Радаков, А. (1909). О скульпторе, который всех слушался. *Сатирикон*, 24, 12.

Рейтблат, А. (2009). *От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы*. Москва: Новое Литературное Обозрение.

Ремизов, Н. В. (1907). Яснополянский непротивленец. *Стрекоза*, 40, 9.

Ремизов, Н. В. (1909). Затруднительное положение. *Сатирикон*, 12, 1.

Ремизов, Н. В. (1910). Чеховские дни. *Сатирикон*, 4, 1.

Рожон (1917). Горький на мели. *Пугач*, 15, 5.

Русаков, В. (1903). *М. Горький в карикатурах и анекдотах*. Санкт-Петербург: Товарищество М.О. Вольфа.

Свириденко, М. А. (1903). К 200-летию периодической печати. *Развлечение*, 1, 1.

Симаков, И. В. (1917). Новые ужасы большевизма. *Бич*, 36, 16.

Современный писатель (1903). *Развлечение*, 1, 6.

Спиритический сеанс в Ясной Поляне (1907). *Русь*, 1, 1.

Сухих, И. Н. (2016). Русский литературный канон XX века: Формирование и функции. *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*, 17(3), 329–336.

Сцена на Мойке (к выселению Охранного отделения) (1907). *Русь*, 34.

Тэдди (1917). Автономия в Александринке и скорбные тени. *Бинокль*, 1, 1.

Фидели, Н. И. (1903). Подмаксимовики. *Искры*, 5, 34.

Фонякова, Н. Н. (1958). Шаржи и карикатуры на И.С. Тургенева. В *Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома. Том IV. И.С. Тургенев* (сс. 180–207). Москва; Ленинград: АН СССР.

Хлещенко, А. М. (1860). *Очерки замечательных литературных деятелей по секрету для публики с натуры. Тетрадь II*. Санкт-Петербург: Литография А.Е. Мюнстера.

Чемоданов, М. М. (1881). Без названия. *Гусли*.

Штейн, К. (1900). На злобу дня. *Наше время*, 5.

Эх, как мозги-то мои почернели (1907). *Барабан*, 1, 1.

Юнгер, А. (1908). Любовь в отечественной литературе. *Сатирикон*, 2, 8.

Mersu (1903). Современный читатель. *Наше время*, (5), 33.

References

A sorrowful surprise (1908). *Satyricon*, 20, 3. (In Russian).

Alas, my brain blacked out (1907). *The Drum*,, 1, 1. (In Russian).

Alentyeva, T. V. (2020). *The striking blade of laughter. American political cartoons in the 19th century (1800-1877)*. St. Petersburg: Alteya. (In Russian).

An eagle's domain gets populated by crows if he leaves (1883). *Russian Satirical Paper*, 15. (In Russian).

Aynutdinov, A. S. (2010). *Caricature as a form of expression of comic intentions in modern Russian printed media* (PhD thesis abstract). Ural State University, Yekaterinburg. (In Russian).

Bitovt, Yu. (1908). *Count Leo Tolstoy in cartoons and jokes*. Moscow: M.V. Baldin and Co. (In Russian).

Bloom, H. (1995). *The Western canon: The books and school of the ages*. Moscow: New Literary Review. (In Russian).

Bob (1908). End of the “anniversary campaign”. *New Age*, *Illustrated Supplement*, 11515, 11. (In Russian).

Borel, P. F. (1863). Concert in C-bad tone (Supplement). *Thorn*, (9). (In Russian).

Chemodanov, M. M. (1881). Untitled. *The Psaltery*. (In Russian).

Dalkevich, M. M. (1887).Both sides at once: He's ours, pull him in! *Shards*, 5. (In Russian).

Dancing mania (cartoon) (1909). *Sparks*, 2, 15. (In Russian).

Don't fight evil (1904). *Jester*, 46, 16. (In Russian).

Dragonfly's calendar. May. (1900). *Dragonfly*, 2. (In Russian).

Fiction writers of the new age (1903). *Jester*, 14, 8–9. (In Russian).

Fideli, N. I. (1903). Looking up to Gorky. *Sparks*, 5, 34. (In Russian).

Fonyakova, N. N. (1958). Cartoons and caricatures of Ivan Turgenev. In *Description of manuscripts and visual materials stored by the Pushkin house. Book 4, Ivan Turgenev* (pp. 180–207). Moscow; Leningrad: USSR Academy of Sciences. (In Russian).

For the 75th anniversary of count Leo Tolstoy (1903). *Dragonfly*, 35, 1. (In Russian).

Frosty fantasy. (1899). *The Alarm Clock*, 6. (In Russian).

Having written "Sweet ghosts" I cannot help but think... (1917). *Worldwide Humor*, 12. (In Russian).

I'd beg for as little as a subcommission... (1908). *Satyricon*, 20, 9. (In Russian).

Ievlev, N. I. (1863). Battle over subscribers. *Thorn*, 47. (In Russian).

In the Pushkin garden (1906). *Free Laughter*, 14. (In Russian).

In the realm of shadows (1880). *Jester*, *21*, 1. (In Russian).

Kalabanovsky, N. T. (1898). In the realm of shadows. *Dragonfly*, 36. (In Russian).

Kalabanovsky, N. T. (1909). All-Russian struggle. *Wasp*, *11*. (In Russian).

Khleschenko, A. M. (1860). *Sketches of notable authors secretly drawn from nature. Book II*. St. Petersburg: A.E. Munster's Lithography . (In Russian).

Klevensky, M. M. (1918). Ivan Turgenev in caricatures and parodies (illustrated). *Voice of the Past*, (1-3), 185–218. (In Russian).

Krasnov, P. N., & Wolf, L. M. (1903). Count Leo Tolstoy - the great Russian author in portraits, etchings, paintings, sculputres, caricatures etc. St. Petersburg: M.O. Wolf's company. (In Russian).

Lebedev, A. (1917). Come under my protection. *Dragonfly*, *31*, 1. (In Russian).

Leo Tolstoy as a modern philosopher (1905). *Dragonfly*, 37. (In Russian).

Matyunin, P. P. (1917). Tempora mutantur. *Evening Times*, 1. (In Russian).

Mersu. (1903). Modern reader. *Modern Age*, (5), 33. (In Russian).

Modern author (1903). *Leisure*, 1, 6. (In Russian).

Molok, Yu. A. (2000). *Pushkin in 1937*. Moscow: New Literary Review. (In Russian).

Moscow press (1903). *Leisure*, 25, 1. (In Russian).

Nevakhovich, M. L. (1846). Procession to the temple of Glory. *Yeralash*, 1, 24. (In Russian).

Newest literary “deposits” (1904). *The Alarm Clock*, 9, 5. (In Russian).

Oh how times have changed! (1877). *Leisure*, 8. (In Russian).

Pravednikov, E. I. (1915). Beauty. *Rudin*, 1, 16. (In Russian).

Prov Eldyrin the master craftsman unseated Pushkin from his throne, sat on it himself and composed a verse (1917). *The Blabbermouth*, 13, 16. (In Russian).

Pushkin days (1899). *The Alarm Clock*, 18. (In Russian).

Radakov, A. (1909). Of the sculptor who listened to everyone. *Satyricon*, 24, 12. (In Russian).

Ran aground, darling!.. (1879). *Jester*, (3), 1. (In Russian).

Reitblat, A. I. (2009). *From Bova to Balmont and other works on historical sociology of Russian literature*. Moscow: New Literary Review. (In Russian).

Remizov, N. V. (1907). The non-resister of Yasnaya Polyana. *Dragonfly*, 40, 9. (In Russian).

Remizov, N. V. (1909). A most perplexing state. *Satyricon*, 12, 1. (In Russian).

Remizov, N. V. (1910). Chekhov days. *Satyricon*, 4, 1. (In Russian).

Rozhon. (1917). Gorky is broke. *The Popgun*, 15, 5. (In Russian).

Rusakov, V. (1903). *Maxim Gorky in cartoons and jokes*. St.Petersburg: M.O. Wolf company. (In Russian).

Scene on Moika (for the eviction of the Political police department). (1907). *Rus'*, 34. (In Russian).

Simakov, I. V. (1917). New horrors of Bolshevism. *Scourge*, 36, 16. (In Russian).

Spirit session in Yasnaya Polyana (1907). *Rus’*, 1, 1. (In Russian).

Stein, K. (1900). Topical. *Modern Age*, 5. (In Russian).

Sukhikh, I. N. (2016). Russian literary canon of the 20th century: shaping and functions. *Journal of Russian Christian academy of humanities*, 17(3), 329–336. (In Russian).

Sviridenko, M. A. (1903). For the 200th anniversary of periodic press. *Leisure*, 1, 1. (In Russian).

Teddy (1917). Autonomy of the Alexandrinsky theater and the grim shadows. *The Binoculars*, 1, 1. (In Russian).

To the great Shakespeare (1907). *On the Eve*, 2, 24. (In Russian).

Two spirits (1899). *Leisure*, 8, 1. (In Russian).

Untitled. (1903). *Jester*, 41, 8–9.

Untitled. (1907). *Grey Wolf*, 5, 84. (In Russian).

Vakhnenko, E. E. (2019). Alexander Remizov's literary personality in caricatures, cartoons and parodies created by his contemporaries (1906-1916). *Philological Class*, (4). doi: 10.26170/FK19-04-22 (In Russian).

Vipper, B. R. (1970). *Articles about art*. Moscow: Art. (In Russian).

Volkov, A. M. (1868). New year in journalism. *Spark*, (1). (In Russian).

Yunger, A. (1908). Love for the national literature. *Satyricon*, 2, 8. (In Russian).

Zhivotovsky, S. V. (1913). Burliuk's lecture in St.Petersburg. *The Light*, 45, 13. (In Russian).

Zhukovsky, R. (1864). Literary-Industrial acrobatics. *Thorn*. (In Russian).

Zhuravleva, V. I. (2008). Picturing the image of Russia from the US during the first crisis in the countries' bilateral relations. In *Evi-dent history. Problems of Russian visual history in the 20th century. Digest of articles* (pp. 214–246). Chelyabinsk: Stone Belt. (In Russian).

The Caricatures of Pavel. E. Shcherbov in the Satirical Magazine "The Jester"

Aleksandra G. Zhuravleva

Historical and Memorial Museum-Estate of P.E. Shcherbov. Gatchina, Russia.
Email: zuccolinaz[at]gmail.com

Abstract

Pavel. E. Shcherbov's caricatures were first brought to the public's attention in the satirical magazine "The Jester" in which he had published them for several years. The cartoons of this period led P.E. Shcherbov to serious success, while their chosen theme - the artistic environment of St. Petersburg at the turn of the century - brought him fame. The research is aimed at studying the artist's collaboration with this magazine through the cartoons themselves as well as his relationship with the magazine's editorial board. It records the assessments, memories and reactions of the contemporaries about Shcherbov's cartoons published in "The Jester". The study found that the reactions were opposite at times, from sharply negative to rave reviews. A subsequent analysis of the influence of the cartoonist's works on the art world is carried out. Within this article Shcherbov's caricatures that were published in the magazine "The Jester" and other themes that the artist used are identified. As a result of the research, a close cooperation between Shcherbov and the magazine "The Jester" is revealed as well as the conclusion that the cartoonist contributed to the rise of the satirical publications, whilst his works generated great public interest, having influenced further decisions and actions of his contemporaries, is made.

Keywords

P.E. Shcherbov; Caricature; Magazine "The Jester"; Satirical Magazines of the Turn of the 19th - 20th centuries; Art World of St. Petersburg; "The World of Art"; S.P. Diaghilev; A.I. Kuindzhi; "Literary" Caricature

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

Карикатуры П.Е. Щербова в сатирическом журнале «Шут»

Журавлева Александра Геннадьевна

Историко-мемориальный музей-усадьба П.Е. Щербова. Гатчина, Россия.
Email: zuccolinaz[at]gmail.com

Аннотация

П.Е. Щербов впервые представил свои работы вниманию зрителей в журнале «Шут» и печатался в нем несколько лет. Рисунки этого периода привели Щербова к серьезному успеху, а выбранная тематика карикатур – художественная атмосфера Петербурга рубежа веков – принесла ему известность. Исследование направлено на изучение сотрудничества художника с данным журналом; рассматриваются отношения между редакцией и карикатуристом. Фиксируются оценки, воспоминания современников о карикатурах Щербова, опубликованных в «Шуте». Делается вывод о тесном сотрудничестве между Щербовым и этим журналом. Отмечается, что карикатурист внес вклад в подъем популярности сатирического издания. Обозначены другие темы, которые использовал Щербов. Найдены отзывы о художнике, порой полярные, от резко негативных до восторженно-положительных. Выявлены карикатуры на Щербова, опубликованные в «Шуте». Доказано, что работы Щербова вызывали широкий резонанс в обществе, влияли на образ мысли деятелей искусства и поступки современников.

Ключевые слова

П.Е. Щербов; карикатура; журнал «Шут»; сатирические издания рубежа XIX–XX веков; художественный мир Петербурга; «Мир искусства»; С.П. Дягилев; А.И. Куинджи; «литературная» карикатура

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Введение

Карикатурист Павел Егорович Щербов (1866–1938) дебютировал в сатирическом журнале «Шут» и печатался в нем первые десять лет своей карьеры. Творчество художника этого периода представляет интерес и для изучающих особенности художественной среды рубежа веков, и для интересующихся историей сатирической журнальной графики.

Работы Щербова в «Шуте» представляют собой важную веху. Во-первых, они подняли художественный уровень карикатуры: с самого начала рисунки Щербова одни из самых первых создавались в цвете – с учетом новых возможностей типографского дела. Во-вторых, его работы отразили борьбу художественных направлений рубежа XIX–XX веков. Отметим, что у Щербова есть карикатуры и на другие темы, но именно сатирическое описание художественного мира сделало его известным. Эти работы опубликованы в журнале «Шут», соответственно, важными аспектами изучения творческого пути Щербова являются анализ взаимоотношений с издательством журнала и читателями, а также рассмотрение самих карикатур, необходимое для понимания причин, обусловивших резонанс у современников.

Несмотря на перечисленные выше факты, отношения Щербова и «Шута» до настоящего момента не становилось предметом научного изучения. В обзорных трудах по графике Г.Ю. Стернина (1964) и А.А. Сидорова (1969) коротко упоминаются некоторые карикатуры художника. Монография А.Н. Савинова (1969) посвящена творчеству Щербова в историческом контексте.

Цели нашего исследования – определение характера взаимоотношений Щербова с журналом «Шут»; введение в научный оборот новых знаний; анализ реакции общественности, а также оценка влияния карикатур Щербова на художественный мир.

Нами ставятся задачи проследить работу Щербова в журнале «Шут»; выявить особенности отношений Щербова с редакцией; сделать предположение о причине выбора этого издания для публикации своих карикатур (на страницах других журналов, например, «Лукоморье», «Столица и усадьба», работы появились лишь после прекращения сотрудничества с «Шутом»).

Материалом исследования послужили сами карикатуры, воспоминания современников, архивные источники, новостные периодические издания этого периода и предметы из музейного фонда Российской Федерации.

Взаимоотношения П.Е. Щербова и редакции «Шута»

Журнал «Шут» начал выпускать в 1879 г. художник Дмитрий Александрович Есипов. Отметим, что опыта в литературном или издательском деле у него не было, но были небольшое наследство и желание заниматься этим делом. В своих воспоминаниях писатель Петр Петрович Гнедич приводит цитату Есипова о принятии решения:

> «Живопись к черту! Без меня много. А вот настоящего, карикатурного журнала нет. Чтоб сатира пеной била. Чтоб все эти “Искры” прежние за пояс заткнуть» (Гнедич, 2000, с. 93).

Изначально журнал не произвел фурор, к нему отнеслись скептически, хотя он получился самобытным. «Шут» имел довольно большой формат и черно-белые иллюстрации, на смену которым быстро пришла раскраска, *«иллюминование»*[1], как ее называл Есипов. Цветные карикатуры увеличили розничную продажу, через полгода существования журнала количество подписчиков возросло до 400, и к концу первого года издания «Шута» ждал успех. Впоследствии эта победа привела к перепродаже журнала, в итоге в 1890 г. издание купил Роман Романович Голике. Владелец задается целью поднять уровень художественного материала, и тогда же в нем появляются рисунки карикатуриста Щербова.

У журнала была хорошая типолитография, которая славилась своими работами до революции. В 1902 г. Голике объединяет усилия с владельцем фотоцинкографии Артуром Ивановичем Вильборгом, создается «Товарищество Р. Голике и А. Вильборг». Качество типографии было достаточно важным моментом для Щербова, в своих акварелях он часами выводил необходимые цвета: серые, блекло-оливковые, коричневатые и другие оттенки, неожиданно точно передающие серость обывательских будней. Карикатуры Павла Егоровича не были раскрашенными, оригиналы создавались изначально в цвете. Несмотря на новшества в печатном деле, Щербову приходилось сражаться с цинкографией, которая нивелировала оттенки краски. Учитывая передовые технологии «Товарищества Р. Голике и А. Вильборга», вероятнее всего, именно этот факт определил выбор журнала.

В «Шуте» Щербов печатался под псевдонимном «Old Judge». Как отмечает писатель В.Ф. Боцяновский, этот псевдоним не маска, а определенного рода лозунг, поза (*Машинописная копия черновика книги Боцяновского В.Ф. о Щербове*, с. 6). Павел Егорович считал себя «Старым судьей», который, будучи непредвзятым сторонним наблюдателем, дает оценки личностям, событиям и образу жизни. Псевдоним «Old Judge» фактически стал определенной маркой, которая привлекала к «Шуту» аудиторию. Важно отметить, что с этим журналом сотрудничало до 60 художников, но только имя Павла Егоровича указывалось в рекламе. По мнению доктора искусствоведения Григория Юрьевича Стернина, огромным вкладом журнала «Шут» в сатирическую графику конца XIX века являлись именно карикатуры Щербова (Стернин, 1964, с. 224).

Работы Щербова опубликовали не сразу. Отказались печатать карикатуру с художниками Архипом Ивановичем Куинджи и Иваном Ивановичем Шишкиным, наблюдающими за перемещением картин из Академии наук в Академию художеств. Сюжет был острым: художники-передвижники из учреждения, где они не раз экспонировались и устраивали выставки, пере-

1 от лат. illumino – освещать, делать ярким, украшать. Иллюминование, или иллюминирование – процесс раскраски миниатюр и орнамента в средневековых рукописных книгах.

носили свои картины во враждебную к ним до недавних пор организацию. Реакция общественности на эти события была полярной: кто-то поддерживал, считая, что этот шаг приведет их к успеху, критик Владимир Васильевич Стасов, напротив, считал, что свободные художники превращаются во «всепокорнейших академистов» (Савинов, 1969, сс. 28–29). Сам Щербов объяснял отказ журнала печатать карикатуру остротой затронутой проблемы и известностью изображённых лиц: «На своих не пускали» (Савинов, 1969, с. 28).

Интенсивный период сотрудничества с «Шутом» у Щербова приходится на 1896–1903 гг., позже он печатался там значительно реже. Можно предположить, что существует связь между деятельностью Голике, который являлся редактором журнала с 1891 по 1906 г. (до № 26 включительно), и Щербовым, который фактически прекратил свое сотрудничество с журналом после 1906 г. Стоит отметить, что отношения между Голике и Щербовым не закончились в 1906 г.: в Российском государственном архиве литературы и искусства сохранилось несколько писем и открыток от «Товарищества Р. Голике и А. Вильборг» к Щербову за 1906–1908 гг., в том числе за подписью «Р.Р. Голике». Среди них необходимо отдельно выделить короткое наиболее личное извещение, направленное «Его высокородию Павлу Егоровичу Щербову», о состоявшемся 26 декабря 1908 г. бракосочетании Маргариты Романовны и Романа Романовича Голике (РГАЛИ (n.d.). Ф. 925, оп. 1, д. 29). Все остальные письма в основном выполнены на фирменном бланке Товарищества и являются приглашениями к участию в выставках и просьбами заехать в редакцию. В том же архиве сохранилась и телеграмма жены, Анастасии Давыдовны Щербовой, датированной апрелем 1907 г., где она сообщает мужу, что ему нужно зайти в редакцию (РГАЛИ (n.d.). Ф. 925, оп. 1, д. 100). Проанализировать личные взаимоотношения по данной переписке затруднительно, но однозначно можно подтвердить, что Щербов продолжил сотрудничество с Товариществом и Голике.

Сохранилось воспоминание художника Петра Дмитриевича Бучкина о посещениях типографии журнала карикатуристом:

> «Когда приходил Щербов в типографию, там поднимался хохот. Все сбегались смотреть его карикатуры, которые он приносил для печати. При этом Щербов уморительно рассказывал забавные истории из жизни художников» (Бучкин, 1962, с. 156).

На отношения Павла Егоровича и редакции журнала «Шут» немного проливают свет несколько карикатур. В первом январском номере «Шута» за 1899 г. вышла карикатура «А кто еще не подписался на журнал?» (Щербов, 1899а, сс. 8–9). На заднем плане контора редакции журнала «Шут», расположенная в Санкт-Петербурге на Большой Морской улице, 26, на здании табличка с рекламой и ценой журнала. На переднем плане смеющиеся Силиванович и Стасов, оба держат журнал «Шут», смеются прохожие, лошадь и даже собака. Карикатура представляет собой хороший образец дореволюционной рекламы. Неизвестно, был ли это заказ редакции или Щербов, находя-

щийся на тот момент на Кавказе с семьей, прислал лист по собственной инициативе. Вне зависимости от того, что двигало художником, необходимо подчеркнуть факт подобного сотрудничества.

В некоторой степени ситуацию может разъяснить карикатура, опубликованная в 1901 г. в № 42 журнала «Шут» (Щербов, 1901b, с. 12). Это был портрет-шарж неназванного поэта с подписью Old Judge. Под карикатурой размещался текст от редакции, где сообщалось, что они «упросили сотрудника-портретиста» увековечить автора. Данное обстоятельство говорит о том, что Щербов все-таки рисовал по просьбе редакции. Учитывая своенравный характер Павла Егоровича, можно предположить, что для такой просьбы в большей степени требовались не деньги, а хорошие личные взаимоотношения.

В № 3 за 1902 г. вышла карикатура «Юбилейное заседание редакции Шута», посвященная 25-летию журнала (Щербов, 1902a, сс. 8–9). Нельзя назвать данную работу едкой сатирой или оценкой «Шута», скорее это бытовая сценка: Щербов знакомит читателей с редакцией журнала, слева с усами, вероятно, Голике, справа за столом – Александр Андреевич Чикин, присутствуют Владимир Александрович Мазуркевич, Мечислав Михайлович Далькевич и другие. Изображение можно расценить как дружескую шутку, хотя в паттерне рисунка стен видно стилизованных жуков-клопов.

Стоит заметить, что в какой-то степени благодаря Щербову «Шут» получил в распоряжение и других достойных художников, которые стали также печататься в издании. Они не жаловали сам журнал, но высоко ценили карикатуриста, правда, в основном речь идет о друзьях художника – Чикине, Далькевиче и других (Савинов, 1969, с. 35). Данное обстоятельство отражено в № 34 за 1897 г., где опубликована карикатура с подписью «Специальные корреспонденты нашей редакции на Кронштадтском рейде» (Щербов, 1897, с. 17).

В небольшой лодочке с надписью «Шутъ» плывет сам Щербов, Чикин и, вероятно, композитор Василий Васильевич Андреев, на мачте развеваются русский и французский триколоры. Показаны признаки торжества по случаю прибытия французского президента Феликса Фора во главе французской эскадры. На заднем плане хорошо различим украшенный флажками бронированный крейсер типа «Диана» с тремя трубами. В центре карикатуры едва заметны последствия разыгравшейся трагедии: эскадренный броненосец «Гангут» затонул на Транзундском рейде в том же году, возвращаясь с учений. На карикатуре броненосец уже скрыт водой, видно лишь его единственную трубу и две головы моряков. Данная работа считается слабой, так как портретное сходство выглядит неубедительным (что не характерно для Щербова), стиль художника невыразителен (Савинов, 1969, с. 54). Вероятно, это связано с сюжетом, выходящим за рамки его тематики, и спешкой. Вышесказанное наводит на предположение, что карикатура «Кронштадтский рейд» также создана по просьбе редакции журнала.

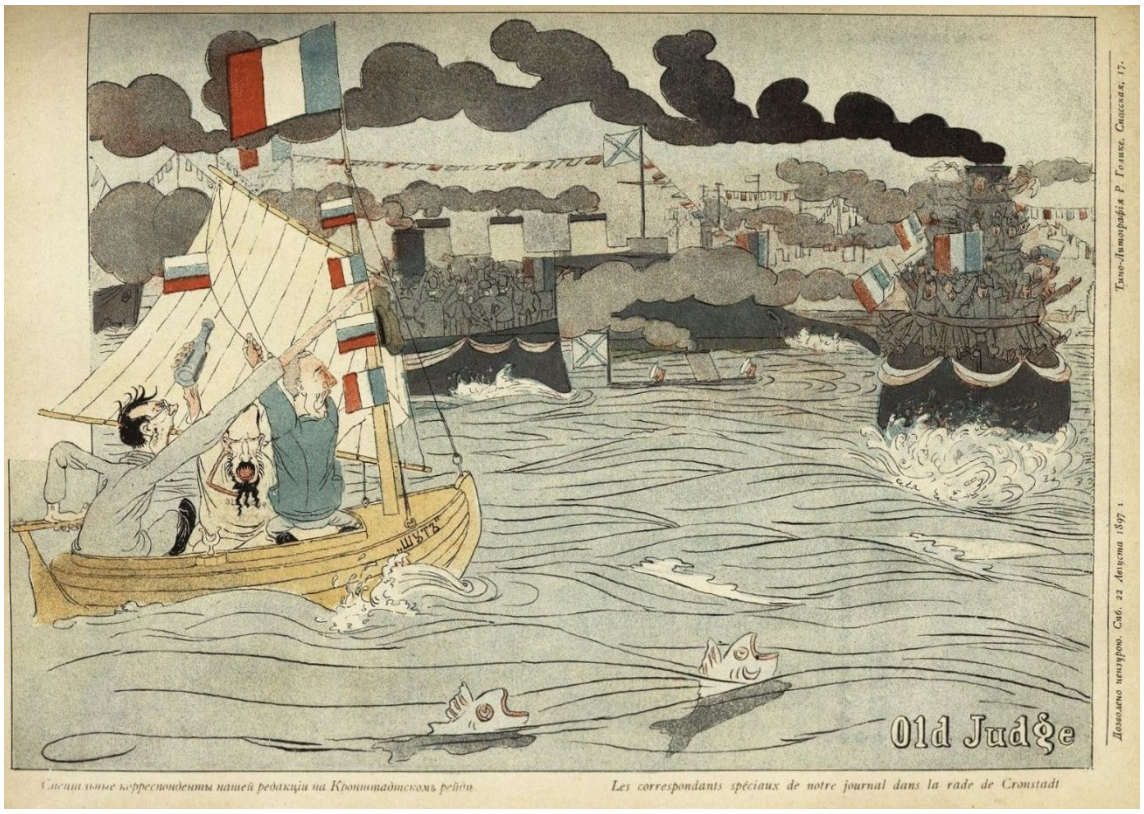

Рисунок 1. Кронштадтский рейд (1897, «Шут» № 4)

Figure 1. Kronstadt raid (1897, “Jester” No. 4)

Очевидно, что между редакцией журнала «Шут» и карикатуристом Щербовым сложилось дружественное взаимовыгодное сотрудничество, основанное не только на финансовой составляющей, но и на общности интересов.

Первые карикатуры П.Е. Щербова

Первым рисунком Щербова, напечатанным в журнале «Шут», стал «Бал академистов в 1996 году (по Мартыну Задек)». Карикатура изображает ежегодный бал академистов в зале Дворянского собрания в Петербурге и сопровождается подписью:

> «В зале довольно свободно, танцующие свободные художники в восторге. Устаревшие “живые” картины заменены “туманными”. Ждут обычного художественного шествия. Общее веселие достигает апогея при торжественном шествии публики к выходу» (Щербов, 1896а, сс. 4–5).

Здесь происходит отсылка к символистам, которые стремились направить свои взоры в глубь вещей, отбрасывая внешнюю оболочку мира и пытаясь найти ответы на вечные вопросы. Эти обстоятельства и некоторая незавершенность форм делали их картины таинственными, «туманными» для обывателей, а определенные художественные круги считали их и вовсе «декадентскими».

Название самой работы отсылает к соннику Мартына Задеки, который был популярен в то время. Барная стойка на карикатуре оформлена в виде книг, названия которых подчеркивают падение ценности содержания, упаднические настроения и рефлексию – «Любовь цвета Indigo с крапинками», «Изумрудная лихорадка. Изд. 17-ое», «Зелёная неблагодарность. Том II 1/2».

Рисунок 2. Бал академистов в 1996 году (по Мартыну Задек) (1896, «Шут» № 6)

Figure 2: The Academic Ball in 1996 (by Martyn Zadek) (1896, “Jester” No. 6)

В центре карикатуры самозабвенно танцует, наступая дамам на платья, близкий друг Щербова художник-пейзажист Сергей Иванович Васильковский. На балконах скучают несколько друзей Щербова по Академии: слева курит художник Николай Иванович Кобылин, справа выпивает художник Александр Орлов. У входа беседуют признанные мастера живописи Архип Иванович Куинджи и Иван Константинович Айвазовский. Куинджи изображен в довольно странном для него наряде: в тулупе с метлой, на груди приколот жетон – типичная одежда дворника, намек на его занятия по перепродаже домов. Карикатура подписана псевдонимом Old Judge, без указания реальной фамилии автора.

«Бал академистов» стал началом долгого сотрудничества Щербова с журналом «Шут». Через месяц в № 9 была напечатана карикатура «Триумф панорамы на Передвижной выставке 1896 г.» (Щербов, 1896с, сс. 4–5):

Рисунок 3. Триумф панорамы на Передвижной выставке 1896 г. (1896, «Шут» № 9)

Figure 3. Triumph of the Panorama at the 1896 Traveling Exhibition. (1896, "Jester" No. 9)

Щербов выразил свое отношение к произведениям, представленным на XXIV Передвижной выставке «Товарищества передвижных художественных выставок». Центральным сюжетом стало впечатление, производимое на публику картиной А.Н. Шильдера «Храм огнепоклонников в Сураханах близ Баку» (совр. местонахождение – ФГБУК «Государственный музей истории религии»), которая на карикатуре в прямом смысле горела. Эта картина была написана художником по заказу Эммануила Нобеля для «Товарищества нефтяного производства братьев Нобель», сокращенно «Бр. Нобель» (Дрон, 2013, сс. 60–64). Щербов отметил эту деталь, изобразив рядом с картиной и самого Шильдера с надписью на штанине «Бр. Нобель», показывающей, чьи интересы были представлены в работе (в первоначальном эскизе надпись красовалась прямо на ягодице Шильдера (Щербов, 1896b)). К «Храму огнепоклонников» отсылает и подпись к карикатуре: «Привет новому направлению в искусстве! Адмиралтейская качай!» (Щербов, 1896c, сс. 4–5). Именно «Храм» следовало понимать под новым искусством, для передвижников это было в новинку – рекламировать промышленную фирму. Вторая же часть подписи отсылает к Адмиралтейской пожарной части, в чьей зоне ответственности находилось здание Общества поощрения художников, где проходила выставка. В отсут-

ствие пожарных, тушить картину спешит живописец Николай Никонорович Дубовской.

Удивленными показываются и другие художники, в том числе Виктор Михайлович Васнецов (нарисован с блокнотом), Константин Константинович Первухин (снимает шляпу), и, конечно, учитель Шильдера – Шишкин (на коне). Щербов достаточно четко передал крайнее изумление присутствующих. Шишкин, изображенный на коне с кистью, сравнивается с богатырем Ильей Муромцем, отправляется на борьбу с «новым искусством»; не случайно на коне закреплен медальон с текстом «Rerberg. 27. S. Petersburg. Москва». Художник Федор Иванович Рерберг представлял на академической выставке, прошедшей ранее, солидного размера картину «Илья Муромец и нахвальщик». Николай Константинович Рерих дал этой картине довольно низкую оценку, посчитав, что Рербергу чужд дух и стиль русских былин (Рерих, 1897, сс. 2–3). Можно сделать вывод, что аллюзии на это полотно в карикатуре свидетельствуют о согласии Щербова с рериховской критикой. Пораженный копьем Шишкина-богатыря нахвальщик лежит перед картиной «Храм».

На заднем плане развешаны иные экспонаты выставки с номерами по каталогу: «Углекопы – Смена» (82) и «Голова Шахтера» (83) Н.А. Касаткина, «Тилигульский лиман» (91) Н.Д. Кузнецова, «Под благовест» (157) М.В. Нестерова и другие работы (*Каталог XXIV-й Передвижной выставки «Товарищества передвижных художественных выставок»*, 1896).

Стоит отметить, что об этой карикатуре Михаил Васильевич Нестеров писал своему другу Александру Андреевичу Турыгину: «Недавно была презабавная карикатура в “Шуте” на Передвижную выставку и на мою картину в частности, я очень много смеялся – много юмору и таланту, говорят, это дело рук Первухина» (Нестеров, 1988, с. 141). На момент публикации Нестеров не знал, кто скрывается под псевдонимом “Old Judge”, как, по всей вероятности, и остальной художественный мир.

Щербов с первых же карикатур без стеснения и опаски подверг сатире признанных мэтров изобразительного искусства, сосредоточившись на передвижниках и декадентах, что должно было спровоцировать эмоциональный ответ художественного сообщества. Об определенном уровне ответной реакции на эти две карикатуры судить затруднительно, так как известны только впечатления Нестерова.

Обе рассмотренные карикатуры являются креолизованным текстом, так как вербальный компонент системы дополняет и поясняет иконический (Воронина, 2009, сс. 14–18).

Влияние карикатур П.Е. Щербова на художественный мир

Щербов не стремился активно вмешиваться в художественные споры, но фиксировал в сатирической форме свое мнение. Можно привести два ярких примера влияния его работ. Первый касается отношений между Марией Клав-

диевной Тенишевой и журналом «Мир искусства». Княгиня Тенишева спонсировала издание, материально поддерживала творческую деятельность Александра Николаевича Бенуа, Сергея Павловича Дягилева, Леона Самойловича Бакста и других выдающихся фигур Серебряного века. Это стало сюжетом для ряда карикатур на нее, выполненных Щербовым.

Рисунок 4. Salzburg (от нашего специального корреспондента) (1898, «Шут» № 7)

Figure 4. Salzburg (from our special correspondent) (1898, “Jester” No. 7)

В журнале «Шут» № 7 за 1898 г. был напечатан рисунок «Salzburg (от нашего специального корреспондента)» (Щербов, 1898, сс. 5–6). Это едкая сатира на выставку русских и финляндских художников, открытую в январе того же года Дягилевым, на совместный дебют группы «Мира искусств». Название и подпись к карикатуре является игрой слов: Зальцбург в переводе с немецкого «соляной городок», а в части Петербурга «Соляной городок», в музее барона Штиглица, и проходила выставка. Подпись гласит «Брось, бабка, торговаться; сказано: одеяло – в рубель... Ведь я его не на свалке выгреб, а в больнице у Фрея выудил!» (Щербов, 1898а, сс. 5–6). Сочетание «в рубель» отсылает к фамилии художника Врубеля. Интересен момент предвосхищения Щербовым будущей судьбы представителя русского модерна. Лечебница А.Я. Фрея специализировалась на душевнобольных пациентах, и, собственно, в ней закончил свои дни Врубель. Но на момент публикации карикатуры у Михаила Александровича еще даже не проявились первые признаки болезни.

Возможно, все проще: Щербов оценил творчество Врубеля настолько низко, что окрестил его сумасшедшим, а лечебницу А.Я. Фрея выбрал как ближайшую к Академии Художеств (она располагалась на 5-й линии Васильевского острова, совр. Городская наркологическая больница, 5-я линия ВО, 58-60, Санкт-Петербург).

Обратимся к сюжету и персонажам. На карикатуре изображена свалка, на которой пройдоха Дягилев продает грязной бабе неприглядную зеленую тряпку. В роли покупательницы выступает та самая княгиня Мария Клавдиевна, а тряпкой представляется панно Врубеля «Утро» (совр. местонахождение – ФГБУК «Государственный Русский музей»), которое она действительно приобрела на этой выставке. Художественный мир был возмущен этой покупкой, хотя Врубель выставил панно для публики по совету Ильи Ефимовича Репина (Домитеева, 2014, сс. 332–333). На карикатуре присутствуют отсылки и к другим работам с выставки. В качестве подсказок Щербов проставлял на своих рисунках номера экспонатов из каталогов. Под №96 скрывается работа финского художника Аксели Галлен-Каллелы «Мать Лемминкяйнена», которую подвергнул уничтожающей критике в своей статье Стасов (Стасов, 1898). Под № 103 еще одна картина Галлен-Каллелы – «Дятел», она достаточно часто повторяется в карикатурах Щербова. Здесь же «на свалке» находят место работы Серова, Валгрена, Бломстеда, Бенуа и Бакста.

Через год тема получает развитие в карикатурах «Идиллия» и «Радость безмерная». Первая была напечатана весной 1899 г. в журнале «Шут» № 13 (Щербов, 1899b, сс. 8–9). «Идиллия» произвела ошеломляющий эффект, приведем цитату Стасова из письма к Щербову:

> «А я так надеялся увидеть Вас, обнять 12 раз и сказать Вам, как я восхищен Вашей карикатурой: “Корова, которую доят разные прохвосты”. Это прелесть, это чудо, это верх остроумия и едкости, и глубины, и дельности, и чего только хотите. Я считаю, что Вы ничего лучше и важнее не сделали. Этакая карикатура в 1 000 раз важнее всяких статей декадентов» (Савинов, 1969, с. 72).

Отметим, существовавшее противостояние Стасова и Дягилева, на страницах изданий они подвергали друг друга нападкам, не стесняясь в выражениях. Эта борьба, с одной стороны, вытекает из кардинально разных художественных взглядов, с другой – лежит в сфере профессиональных компетенций. Долгое время Стасов-критик не знал серьезной конкуренции, данное обстоятельство объясняет его теплое отношение к «Идиллии».

Рисунок 5. Идиллия (1899, «Шут» № 13)

Figure 5. Idyll (1899, “Jester” No. 13)

В центре изображена корова, которую доят «прохвосты». В роли коровы выступает Тенишева – очень невежливое и унизительное сравнение. Дягилев доит княгиню для журнала «Мир Искусства», о чем свидетельствуют силуэты рыбок (символа журнала) на стульчике и горшке. За Дягилевым стоит с кружкой в ожидании своей очереди Дмитрий Владимирович Философов, заведующий литературной частью журнала. Правее расположился вышивающий на пяльцах Нестеров (намёк на Елену Андриановну Прахову, которая выполнила вышивки по нескольким работам этого художника). На карикатуре присутствуют: Бакст в традиционной роли петуха, Репин, подносящий лавры корове, вдалеке Савва Мамонтов в образе мамонта. Любопытная деталь: на заднем плане слева можно увидеть группу людей в финской одежде и дятла Галлен-Каллелы. Так обозначается графическая связь с русско-финляндской выставкой 1898 г. и карикатурой «Salzburg (от нашего специального корреспондента)». Нестерова задела эта карикатура, он пишет своему другу Турыгину:

> «Сегодня получил номер “Шута” и вознегодовал. Неблагодарная скотина – Щербов; <…> Маленький человечек с пяльцами в детском “наивном” платьице – увы! “твой друг”. Не пощадили ни чина, ни звания» (Нестеров, 1988, с. 174).

Меньше чем через год, в 1900-м, «Шут» печатает карикатуру «Радость безмерная» (Щербов, 1900, сс. 8–9), которая является смысловым продолжением «Идиллии». Основой сатиры послужила публикация в «Ниве» статьи

Репина «По адресу мира искусства», где живописец достаточно остро раскритиковал «Мир искусства» и отрекся от журнала (Репин, 1899). Поэтому на карикатуре у Репина в кармане чернильница, которая разбрызгалась аж до юбки Дягилева. А издатель, в свою очередь, плюет в художника, что знаменует ответ Дягилева в № 10 журнала «Мир искусства» за 1899 г. (Дягилев, 1899). Горячее одобрение решения Репина содержится в статье Стасова «Чудо чудное» в «Новостях и биржевой газете» (Стасов, 1899). На рисунке Щербова Стасов радостно раскрывает объятья Репину, ушедшему из декадентского лагеря.

В «Радости безмерной» действие происходит там же, где и в «Идиллии», большинство персонажей в тех же образах: Нестеров продолжает вышивать, с краю видно петушиный хвост Бакста, Философов допивает молоко, полученное от Тенишевой. Сама же значительно похудевшая княгиня уходит вдаль. Как и Мамонтов, который на тот момент был вовлечен в судебные разбирательства и оказался на грани банкротства. Финны движутся «за край» карикатуры, дятел Галлен-Каллелы продолжает сидеть на столбе.

Рисунок 6. Радость безмерная (1900, «Шут» № 4)

Figure 6. Joy Unbounded (1900, “Jester” No. 4)

Тенишева была оскорблена такими карикатурами и в своих мемуарах писала:

> «Но “Мир искусства” в то же время был принят столь враждебно, что даже и это мое приобретение обрушило на меня целый ряд неприятностей. Отразилось все

> это в ряде самых неприличных карикатур Щербова, работавшего в “Стрекозе”. Он, говорят, искал меня везде, чтобы нарисовать с натуры, но так как видеть меня ему не удалось, то он изображал меня всегда со спины или аллегорически» (Тенишева, 1991, с. 166).

Карикатуры Щербова в журнале «Шут», изображающие княгиню Тенишеву, повлияли на ее решение прекратить субсидировать журнал «Мир искусства» (Бенуа, 1928, с. 48).

Эти работы задели и Дягилева. Гравер Иван Николаевич Павлов отмечал: «Щербовские карикатуры приводили Дягилева в бешенство, но ничего поделать с ним он не мог, боясь еще более резкой сатиры» (Павлов, 1940, с. 143). Павлов поделился в воспоминаниях историей о попытке Дягилева переманить на сторону «Мира Искусства» Щербова, предложив заплатить ему вперед солидный гонорар за сотрудничество. Щербов после этого напечатал в «Шуте» карикатуру «Новая Минерва» (Павлов, 1940, с. 143), где Дягилев в балетной пачке и шлеме Минервы со стилизованными рыбками «Мира искусств» садится на купол Академии Художеств, а деятели Академии художеств Г.Г. Мясоедов, В.Н. Беклемишев и Г.Р. Залеман замерли в немом изумлении. Как и все работы карикатуриста, «Новая Минерва» многослойная: в ней отражен и пожар в Академии Художеств с утратой статуи Минервы в 1900 г., и избрание нового вице-президента (всех волновало, будет ли это представитель передвижничества или нового искусства), и отношение к Дягилеву. Интересно, что Щербов говорил Якову Дмитриевичу Минченкову, что сам не против занять должность президента:

> «В Академии казенных дров много, так я подал прошение на президента. Запрягу тогда в повозку пару каменных сфинксов, чтоб они даром не лежали перед Академией, и буду катать жену по набережной» (Минченков, 1980, с. 243),

– подобную формулировку скорее можно принять за шутку, чем за реальные намерения.

Карикатуры Павла Егоровича передавали характерные детали, едко высмеивали дурные привычки. Обычно Щербов наблюдал какое-то время за будущими персонажами, делал наброски в небольших альбомчиках, а уже после, дома, создавал полноценные рисунки.

Например, на карикатуре «Хозяева и гости акварельных пятниц» (Щербов, 1899с, сс. 8–9), вышедшей в «Шуте» в 1899 г., Щербов изобразил Куинджи, тянущегося за папиросой в чужой карман. Эту привычку в своих воспоминаниях отметил Минченков: «[Куинджи] приходил, твердо садился и протягивал руку за папиросой, так как своих папирос никогда не имел» (Минченков, 1980, с. 270). После этой карикатуры Архип Иванович «завел свой портсигар и усиленно угощал других» (*Машинописная копия черновика книги Боцяновского В.Ф. о Щербове*, с. 18).

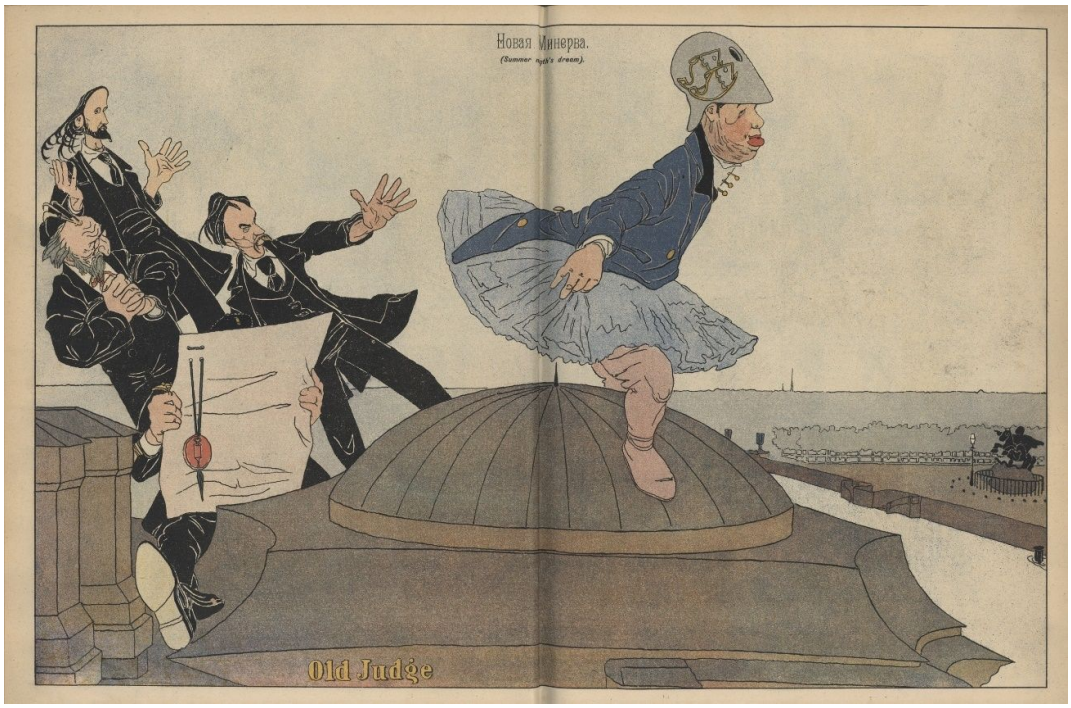

Рисунок 7. Новая Минерва (1901, «Шут» № 2)

Figure 7: The New Minerva (1901, "Jester" No. 2)

Куинджи часто становился персонажем карикатур Щербова и, по словам Минченкова, боялся острого карандаша Павла Егоровича (Минченков, 1980, с. 278).

Рисунок 8. Хозяева и гости акварельных пятниц (1899, «Шут» № 10)

Figure 8: Hosts and Guests of Watercolor Fridays (1899, "Jester" No. 10)

Карикатуры Щербова на страницах журнала «Шут» находили отзыв в обществе, отношение к его работам было полярным, определялось убеждениями читателей и конкретной темой. Положительные оценки чаще всего высказывал Стасов, его убеждения близки щербовским, и карикатурист ни разу не нарисовал Стасова в остросатирическом виде; все изображения критика на работах Щербова можно отнести к жанру шаржа. Положительные оценки высказывались, например, Репиным (РГАЛИ (n.d.). Ф. 925, оп. 1, д. 70, л. 2, 14), хотя он сам был персонажем карикатур, и не всегда в лестном свете. Вариативность в отношении к конкретным работам присутствует у Нестерова, он находился, с одной стороны, в дружеских отношениях с Щербовым, с другой – не каждая карикатура была для художника приятна. В любом случае – рисунки Щербова действительно влияли на поступки людей, как на мелкие привычки, так и на серьезные решения.

Другие карикатуры П.Е. Щербова

В журнале «Шут» печаталась и «литературная» карикатура, в которой объектом выступали не люди или явления, а произведения художественной словесности. Незначительное количество таких карикатур у Щербова свидетельствует о том, что данная тематика его не увлекала.

Рисунок 9. Хуторок (1901, «Шут», № 52)

Figure 9. Khutorok (1901, “Jester”, No. 52)

Одним из примеров подобных работ является цикл карикатур «Хуторок», вышедший в первых шести номерах «Шута» за 1901 г. (Щербов, 1901a). Карикатурист основывался на одноименном стихотворении А.В. Кольцова, в котором разыгрываются драматические события – расправа над вдовой и ее гостями, купцом и рыбаком. Моральный облик героев стихотворения, как и сами события, сильно диссонируют с взятым ритмом произведения. Карикатурные иллюстрации «Хуторка» усиливают этот контраст, более четко прорисовывают финал, который в балладе не описан явно. Акварели «Хуторка» стоит воспринимать не как иллюстрации, а как сатирическое воплощение фабулы стихотворения. В роли рыбака художник изобразил своего близкого друга Стефана Никодимовича Силивановича.

Отметим, что для Щербова это второй масштабный цикл карикатур, помещенный в «Шуте», первым в 1897 г. были «Сады». Там наличествовал общий объединяющий мотив, в то время как «Хуторок» является одной цельной историей, где каждый следующий рисунок продолжал тему предыдущего. Фактически он является комиксом из 22 изображений.

Александр Яковлевич Головин вспоминал, что «Щербову отлично удавались сатирические рисунки на темы народных песен» (Головин, 1940, с. 59). Здесь можно отметить карикатуру «Не будите молоду…» из № 5 журнала «Шут» за 1898 г. (Щербов, 1898b, сс. 8–9). В роли двух пастухов выступали друзья Щербова – Кобылин и Силиванович. Щербов применил изобретательный прием изображения овец, сливающихся в одну линию, который был повторен в нескольких других карикатурах.

В начале XX века Щербов обратился к бытовым темам, реже стали публиковаться работы, посвященные художественным объединениям. Пошлость, нелепость окружающего мира волновали карикатуриста. Появились работы о дачном отдыхе и развлечениях, зачастую сюжеты брались из реальной жизни, но прототипы персонажей оставались для большинства инкогнито.

Стоит отметить, что и сам Щербов несколько раз становился героем карикатур «Шута». Обратимся к выпуску № 13 за 1902 г. В этом номере печатается карикатура Щербова «Охотники», на изображении, спрятавшись за деревом, заведующий хозяйством Императорской охоты Николай Иванович Кутепов вырывает зубы зайцам, чтобы обезопасить развлечение сановитых особ (императорская охота проходила в Гатчине, где жил Павел Егорович). Интересно, что в этом же номере публикуется карикатура А.Н. Степанова о выставке «Мир искусства», на которой нарисован Щербов, ему предлагают сесть «не в свои сани», и он соглашается (Степанов, 1902). Под мышкой Щербов держит рисунок с убегающим зайцем, напоминающий его же собственную карикатуру «Охотники», напечатанную в том же номере.

Рисунок 10. Выставка «Мир искусства» (1902, «Шут», № 13)

Figure 10. The World of Art Exhibition (1902, "Jester", No. 13)

В следующем году в № 6 встречается отсылка к работам Щербова на XXIII выставке картин общества русских акварелистов. Пять аккуратных прямоугольников с ценой 150 рублей и шутливой подписью на тему одинаковой цены за каждую работу (XXIII *Выставка картин общества русских акварелистов*, 1903). Через месяц в мартовском № 11 появляется карикатура к V выставке картин журнала «Мир искусства», где упомянут Щербов. И уже четыре прямоугольника с номерами по каталогу 294–297 – «Щербовъ. На этот раз безцѣнный» (V *Выставка картин журнала Мир искусства*, 1903).

Выводы

Изученные материалы позволяют сделать вывод, что Павел Егорович Щербов был прочно связан с журналом «Шут». Именно в этом издании началась его карьера, опубликованы его самые известные работы, оригиналы которых на данный момент входят в Музейный фонд Российской Федерации. Карикатурист способствовал поднятию художественного уровня материалов журнала, популяризации издания. Однозначно выявить причину выбора «Шута» не удалось, вероятнее всего, из-за высокого технологического уровня

типографии, который помогал художнику максимально близко и качественно передать цвета оригиналов в печати.

Количество оставленных отзывов на карикатуры Щербова периода журнала «Шут» в воспоминаниях и письмах современников, периодических изданиях подтверждает высокий уровень ответной реакции, положительной и отрицательной, а также рефлексии. При том, что речь идет о признанных деятелях русского искусства, таких как В.В. Стасов, А.Н. Бенуа, М.В. Нестеров, М.К. Тенишева и др. Работы Щербова, помимо художественной, имеют историческую ценность; так как они фиксируют явления своего времени: культурную жизнь Петербурга, прежде всего – борьбу художественных направлений рубежа веков. Эта тематика привела карикатуриста к известности.

Список литературы

Бучкин, П. Д. (1962). *О том, что в памяти: Записки художника*. Ленинград: Художник РСФСР.

Воронина, О. А. (2009). Карикатура как вид креолизованного текста. *Вестник Центра Международного Образования Московского Государственного Университета. Филология. Культурология. Педагогика. Методика*, (2), 14–18.

Гнедич, П. П. (2000). *Книга жизни: Воспоминания*, 1855–1918. Москва: Аграф.

Головин, А. Я. (1940). *Встречи и впечатления: Воспоминания художника*. Ленинград-Москва: Искусство.

Домитеева, В. М. (2014). *Врубель*. Москва: Молодая Гвардия.

Дрон, Д. А. (2013). Картина А. Н. Шильдера «Храм огнепоклонников в Сураханах близ Баку» из собрания ГМИР Опыт атрибуции. *Труды Государственного музея истории религии*, (13), 60–64.

Дягилев, С. (1899). Письмо по адресу И. Репина. *Мир искусства*, (10), 4.

Каталог XXIV-й Передвижной выставки «Товарищества передвижных художественных выставок». (1896). Харьков: Типография Ю.А. Счасни.

Машинописная копия черновика книги Боцяновского В.Ф. о Щербове (б. д.). Фондовые предметы Гатчинского филиала ГБУК ЛО «Музейное агентство» Историко-мемориального музея-усадьбы П.Е. Щербова, ГКМ КП-10915 III-4432.

Минченков, Я. Д. (1980). *Воспоминания о передвижниках* (Р. В. Микунис, Ред.). Ленинград: Художник РСФСР.

Нестеров, М. В. (1988). *Письма: Избранное* (А. А. Русакова, Ред.). Ленинград: Искусство.

Павлов, И. Н. (1940). *Жизнь русского гравера* (М. П. Сокольникова, Ред.). Москва: Искусство.

РГАЛИ. (б. д.-a). *Ф. 925. Оп.1. Д. 29.*

РГАЛИ. (б. д.-b). *Ф. 925. Оп.1. Д. 70.*

РГАЛИ. (б. д.-c). *Ф. 925. Оп.1. Д. 100.*

Репин, И. Е. (1899). По адресу «Мира искусства». *Нива*, 10 (15), 298.

Рерих, Н. К. (1897). Очерки русского художества в 1896 году. *Мировые отголоски*, (13), 2–3.

Савинов, А. Н. (1969). *Павел Егорович Щербов*. Ленинград: Художник РСФСР.

Сидоров, А. А. (1969). *Русская графика начала XX века: Очерки истории и теории*. Москва: Искусство.

Стасов, В. В. (1898). Выставки. *Новости и биржевая газета*, с. 27.

Стасов, В. В. (1899). Чудо чудное. *Новости и биржевая газета*, с. 135.

Степанов, А. Н. (1902). Выставка «Мир искусства». *Шут*, (13), 12.

Стернин, Г. Ю. (1964). *Очерки русской сатирической графики*. Москва: Искусство.

Тенишева, М. К. (1991). *Впечатления моей жизни* (Н. И. Пономарева, Ред.). Ленинград: Искусство.

Щербов, П. Е. (1896b). *Акварель «Художественная выставка»*. Фондовые предметы Гатчинского филиала ГБУК ЛО «Музейное агентство» Историко-мемориального музея-усадьбы П.Е. Щербова, ГКМ КП-816 IV-19.

Щербов, П. Е. (1896a). Бал академистов в 1996 году (по Мартыну Задек). *Шут*, (6), 4–5.

Щербов, П. Е. (1896c). Триумф панорамы на Передвижной выставке 1896 г. *Шут*, (9), 4–5.

Щербов, П. Е. (1897). Специальные корреспонденты нашей редакции на Кронштадтском рейде. *Шут*, (34), 16.

Щербов, П. Е. (1898b). Не будите молоду... *Шут*, (5), 8–9.

Щербов, П. Е. (1898a). Salzburg. (От нашего специального корреспондента). *Шут*, (7), 5–6.

Щербов, П. Е. (1899a). А кто еще не подписался на журнал? *Шут*, (1), 8–9.

Щербов, П. Е. (1899b). Идиллия. *Шут*, (13), 8–9.

Щербов, П. Е. (1899c). Хозяева и гости акварельных пятниц. *Шут*, (10), 8–9.

Щербов, П. Е. (1900). Радость безмерная. *Шут*, (4), 8–9.

Щербов, П. Е. (1901b). Портрет. *Шут*, (42), 12.

Щербов, П. Е. (1901a). Хуторок. *Шут*, 1–6.

Щербов, П. Е. (1902b). Охотники. *Шут*, (13), 8–9.

Щербов, П. Е. (1902a). Юбилейное заседание редакции Шута. *Шут*, (3), 8–9.

V Выставка картин журнала Мир искусства. (1903). *Шут*, (11), 7.

XXIII Выставка картин общества русских акварелистов. (1903). *Шут*, (6), 7.

References

Buchkin, P. D. (1962). *What is in memory*. Leningrad: Artist of the RSFSR. (In Russian).

Voronina, O. A. (2009). Caricature as a kind of creolized text. *Bulletin of the Center for International Education of Moscow State University. Philology. Culturology. Pedagogy. Methods*, (2), 14–18. (In Russian).

Gnedich, P. P. (2000). *The book of life. Memoirs* 1855–1918. Moscow: Agraf. (In Russian).

Golovin, A.Y. (1940). *Meetings and impressions. Memories of an artist*. Leningrad-Moscow: Art. (In Russian).

Domiteeva, V. M. (2014). *Vrubel*. Moscow: Young Guard. (In Russian).

Dron, D. A. (2013). Painting by A. N. Schilder "The Temple of Fire Worshipers in Surakhani near Baku" from the collection of the State Museum of the History of Religion Attribution experience. *Proceedings of the State Museum of the History of Religion*, (13), 60–64. (In Russian).

Diaghilev, S. P. (1899). Letter to I. Repin. *World of Art*, (10), 4. (In Russian).

Catalog of the 24th Traveling Exhibition «Association of Traveling Art Exhibitions». (1896). Kharkov: Printing house of Y.A. Schasni. (In Russian).

Typewritten copy of the draft of the book by V. F. Botsyanovsky about Shcherbov. (n. d.). Stock items of the Gatchina branch of the State Budgetary Institution of Culture "Museum Agency" of the Historical and Memorial Museum-Estate of P.E. Shcherbova, GCM KP-10915 III-4432. (In Russian).

Minchenkov, Y. D. (1980). *Memories of the Itinerants* (R. V. Mikunis, Ed.). Leningrad: Artist of the RSFSR. (In Russian).

Nesterov, M. V. (1988). *Letters: Favorites* (A. A. Rusakova, Ed.). Leningrad: Art. (In Russian).

Pavlov, I. N. (1940). *The life of a Russian engraver* (M. P. Sokolnikova, Ed.). Moscow: Art. (In Russian).

Russian State Archives of Literature and Art. (n. d.-a). *F. 925. In.1. C. 29.* (In Russian).

Russian State Archives of Literature and Art. (n. d.-b). *F. 925. In.1. C. 70.* (In Russian).

Russian State Archives of Literature and Art. (n. d.-c). *F. 925. In.1. C. 100.* (In Russian).

Repin, I. E. (1899). To the address of the art world. *Niva*, 10(15), 298. (In Russian).

Roerich, N. K. (1897). Essays on Russian Art in 1896. *World Echoes*, (13), 2–3. (In Russian).

Savinov, A. N. (1969). *Pavel Egorovich Shcherbov*. Leningrad: Artist of the RSFSR. (In Russian).

Sidorov, A. A. (1969). *Russian graphics of the beginning of the XX century: Essays on history and theory*. Moscow: Art. (In Russian).

Stasov, V .V. (1898). Exhibitions. *News and exchange newspaper*, p. 27. (In Russian).

Stasov, V .V. (1899). Wonderful miracle. *News and stock newspaper*, p. 135. (In Russian).

Stepanov, A. N. (1902). The exhibition "The World of Art". *The Jester*, (13), 12. (In Russian).

Sternin, G. Y. (1964). *Essays on Russian satirical graphics*. Moscow: Art. (In Russian).

Tenisheva, M. K. (1991). *Impressions of my life* (N. I. Ponomareva, Ed.). Leningrad: Art. (In Russian).

Shcherbov, P. E. (1896b). *Watercolor "Art Exhibition"*. Stock items of the Gatchina branch of the State Budgetary Institution of Culture "Museum Agency" of the Historical and Memorial Museum-Estate of P.Ye. Shcherbova, GCM KP-816 IV-19. (In Russian).

Shcherbov, P. E. (1896a). Ball of Academists in 1996 (after Martin Zadek). *The Jester*, (6), 4–5. (In Russian).

Shcherbov, P. E. (1896c). Triumph of the panorama at the Traveling Exhibition of 1896. *The Jester*, (9), 4–5. (In Russian).

Shcherbov, P. E. (1897). Special correspondents of our editorial office at the Kronstadt roadstead. *The Jester*, (34), 16. (In Russian).

Shcherbov, P. E. (1898b). Don't wake up young... *The Jester*, (5), 8–9. (In Russian).

Shcherbov, P. E. (1898a). Salzburg. (From our special correspondent). *The Jester*, (7), 5–6. (In Russian).

Shcherbov, P. E. (1899a). Who hasn't subscribed to the magazine yet? *The Jester*, (1), 8–9. (In Russian).

Shcherbov, P. E. (1899b). Idyll. *The Jester*, (13), 8–9. (In Russian).

Shcherbov, P. E. (1899c). Hosts and guests of watercolor Fridays. *The Jester*, (10), 8–9. (In Russian).

Shcherbov, P. E. (1900). The joy is immeasurable. *The Jester*, (4), 8–9. (In Russian).

Shcherbov, P. E. (1901b). Portrait. *The Jester*, (42), 12. (In Russian).

Shcherbov, P. E. (1901a). Khutorok. *The Jester*, 1–6. (In Russian).

Shcherbov, P. E. (1902b). Hunters. *The Jester*, (13), 8–9. (In Russian).

Shcherbov, P. E. (1902a). Jubilee meeting of the Jester's editorial board. *The Jester*, (3), 8–9. (In Russian).

V Exhibition of paintings of the World of Art magazine. (1903). *The Jester*, (11), 7. (In Russian).

XXIII Exhibition of paintings by the Society of Russian Watercolorists. (1903). *The Jester*, (6), 7. (In Russian).

“Crouching Tiger, Hidden Dragon”: the Representation of the Far East Countries in the Russian Caricatures of 1890-1905

Anna I. Rezvukhina

Biography Research Center “AITIA”. Kaliningrad, Russia. Email: anya.rezvuhina[at]gmail.com

Abstract

This article is devoted to the zoomorphic images of China and Japan in the caricatures published in the Russian periodical press from 1890 to 1905. The aim of the study is to analyze the mechanisms of building images of the Other by creating a comic effect, as a strategy for overcoming cultural aphasia. The study focuses on the caricature technique of zoomorphism, or giving the Other an animalistic form. Within the framework of the article, we examined the possibilities of caricature as a means of political communication and analyzed its tools for expressing the changing political situation, including opportunities for the actual transformation of the image. In addition, the reception of zoomorphism as a shift in the natural/innate domain in the gradation from “prey”, “noble animal” to “beast” was examined. According to the results of the study, the image of China as a dragon and the images of Japan as a dog or monkey as well as the symbolism of the yellow color and exotization as a method of alienation are of most interest. Furthermore, the issues of the imperial discourse of the Russian Empire, which was formed, among others, under the influence of the colonial discourse of the leading European powers of that time, the problem of orientalism as well as the question of self-identification of Russia within the framework of the “East-West” opposition, were discussed. The article is intended for everyone who is interested in the history of the development of political caricature in Russia and those who study the theoretical and practical issues of creation of the image of the Other.

Keywords

Image of the Other; the Other; Imagology; Imagema; Representation; Deconstruction; Orientalism; Caricature; China; Japan

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

«Крадущийся тигр, затаившийся дракон»: репрезентация стран Дальнего Востока в российских карикатурах 1890–1905 гг.

Резвухина Анна Ильинична

Центр биографических исследований «AITIA». Калининград, Россия.
Email: anya.rezvuhina[at]gmail.com

Аннотация

Данная статья посвящена рассмотрению зооморфных образов Китая и Японии в карикатурах, публикуемых в российской периодической печати с 1890 по 1905 год. В качестве материала исследования были использованы сатирические иллюстрированные журналы «Шут», «Будильник», «Осколки», «Стрекоза». Целью исследования является выявление механизмов выстраивания образов Другого посредством создания комического эффекта как стратегии преодоления культурной афазии. Изучается карикатурный прием зооморфизма, или же придания Другому анималистической формы. В рамках статьи мы рассмотрели возможности карикатуры как средства политической коммуникации и разобрали инструменты, которые используются для выражения меняющейся политической ситуации, в том числе художественные возможности актуальной трансформации образа. Подробно проанализировали прием зооморфизма как смещения в область природного / врожденного в градации от «добычи», «благородного зверя» до «чудовища». По итогам исследования, наибольший интерес представляют образ Китая в качестве дракона и образы Японии в качестве собаки или обезьяны, а также символика желтого цвета и экзотизация как метод отчуждения. Затронута тема великодержавного дискурса Российской империи, который формировался в том числе под влиянием колониального дискурса ведущих европейских держав того времени, проблема ориентализма, а также вопрос самоопределения России в рамках противопоставления «Восток – Запад». Статья предназначена для всех, кто интересуется историей развития политической карикатуры в России, и тех, кто исследует теоретические и практические вопросы построения образа Другого.

Ключевые слова

образ Другого; Другой; имагология; имагема; репрезентация; деконструкция; ориентализм; карикатура; Китай; Япония

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Карикатура и карта мира

Человеку свойственно «давать имена» явлениям мира, визуализировать и вербализировать их, создавая определения и образы, соотносимые с оригиналом. Так происходит включение нового и неизвестного в уже сложившуюся картину мира, ее расширение. С помощью представлений люди осваивают и присваивает себе явления окружающей действительности, делают их понятными и «близкими», преодолевая разрыв между собой как познающими субъектами и ими как познаваемыми объектами. В том числе подобному освоению и приближению подлежит пространство как географическая единица, имеющая свои границы и характеристики.

На рубеже XIX и XX веков продолжалось расширение карты колониальных владений и зависимых от европейских держав территорий, равно как и расширение карты Российской империи, с целью включения в них Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония). Дальневосточный регион оказался в центре внимания международной политики и стал ареной борьбы за сферы влияния для США, Российской империи и европейских держав, а также Японии, которая конкурировала с Россией, Великобританией, США и Германией за территории Маньчжурии. Стремительно возрастала интенсивность экономических, политических, культурных контактов. Разрозненных, субъективно окрашенных и недоступных для широкой публики экспедиционных дневников и заметок путешественников, которые исследовали Дальний Восток и лишь очерчивали эту «слепую зону» (Благодер, Минц, 2011, с. 117), было недостаточно для формирования массового представления о регионе. Возник запрос на восполнение данного пробела в общем имперском знании. Маркировать и вписать регион Дальнего Востока – буквально «нанести его на карту мира», включить в визуальную культуру Российской империи – предстояло медиа.

Под понятием медиа в указанный хронологический период имеется в виду пресса, периодические печатные издания, а именно – пришедшие на смену «толстым» журналам периодические газеты и журналы. Они стали ведущими медиа за счет своей относительной дешевизны, компактности, скорости печати и издания номеров, а также благодаря формату еженедельных и ежедневных выпусков, которые обеспечивали быструю реакцию на социальные, политические и культурные события. Помимо текстовых заметок и статей, над которыми работали журналисты, писатели и критики, в журналах могли размещаться визуальные сообщения – иллюстрации и карикатуры, созданием которых занимались профессиональные художники. Необходимо отметить, что периодика в конце XIX – начале XX века начала обретать масштаб средства именно массовой информации, то есть предназначалась для широкого круга читателей. Основную аудиторию представляли дворяне, а также образованное городское население: разночинцы, мещане, купечество. Большая часть населения Российской империи оставалась безграмотной (крестьяне).

Увеличение аудитории газет и журналов коррелировало с ускорением урбанизации и ростом грамотности городского населения. Урбанизация была связана с ростом числа предприятий и увеличением численности городского населения за счет миграции бывших крестьян после отмены крепостного права; на повышение грамотности населения были направлены такие меры правительства, как открытие училищ, школ и библиотек для крестьян, книжное просвещение. Новый читатель был в первую очередь горожанином. Это задавало спрос на так называемую «малую» или «бульварную» прессу, которая должна была не только информировать, но и развлекать (рубрики городских сенсаций, анонсы культурных мероприятий, реклама). Карикатура также была инструментом для объединения развлекательного и информационного компонентов в периодике, благодаря чему формат сатирических иллюстрированных изданий к концу XIX века стал одним из наиболее востребованных.

Так как в фокусе данного исследования находится «российский взгляд» на Дальний Восток в карикатурах, аналитическая работа была сосредоточена на выпусках периодических изданий, выходивших на территории Российской империи с 1890 по 1905 год. Именно газеты и журналы выступили в роли площадок для выработки общедоступных, узнаваемых, понятных образов стран мало изученного пограничного рубежа. Это связано, с одной стороны, с тем, что описание дальневосточного региона вышло за рамки узкого круга специалистов: институтов – министерств, академий и университетов, а также отдельных людей – ученых, исследователей, путешественников, торговцев, офицеров, инженеров, писателей и других. Когда знание о Китае и Японии стало темой общественной дискуссии, власть монополизировала конструирование их образов, так как их содержание стало политическим (Фролов, 2016, с. 19). Перед государством стояла задача сформировать лояльное общественное мнение относительно российской политики на Дальнем Востоке, например, вмешательства России в Боксерское (Ихэтуаньское) восстание и раздел сфер влияния в Китае или ведения Русско-японской войны (Воробьева, 2007, с. 159), для чего необходимо было для начала объяснить и показать читателю, что такое Дальний Восток, что представляют из себя Китай и Япония.

С другой стороны, пресса охватывала большую часть информационного поля Российской империи, «газета на тот момент была самым доступным и относительно достоверным источником информации», а «ставший широко применяемым телеграф ускорил процесс обмена информацией» (Минин, 2019, с. 13). Скорость передачи новостей, их доступность, а также кредит доверия аудитории к печатным изданиям способствовали выдвижению газет и журналов в качестве основного канала культурного освоения и включения в общественную картину мира дальневосточного региона. Хотя каждое издательство имело собственную издательскую политику, которая определялась ожиданиями и, в первую очередь, политическими предпочтениями целевой аудитории, освещение темы Китая и Японии шло в рамках общего великодер-

жавного дискурса Российской империи, который формировался в том числе под влиянием колониального дискурса ведущих европейских держав того времени, что очевидно также из частых заимствований вербальных и визуальных образов из сатирических журналов европейских метрополий и США. Необходимо отметить, что цензура газет и журналов «двух столиц», Москвы и Петербурга, была строже и жёстче, чем цензура «местной» периодики, издаваемой на российском Дальнем Востоке и в Сибири, которая допускала более свободный подход к конструированию образов Китая и Японии, создавая (насколько это было возможно в идеологических рамках того времени) альтернативу столичному повествованию о «Востоке», во многом за счет его меньшей экзотизации, чему способствовала географическая близость регионов, большее количество прямых экономических и культурных контактов.

Одним из эффективных инструментов «приближения» образа Дальнего Востока, который активно использовался в печатных медиа, стала карикатура. Сатирическое изображение было способно предоставить сжатое, ёмкое и доступное описание конкретной страны или целого региона, его населения и культурных особенностей, не выходя за рамки визуального ряда. Более того, использование не только текстовых, но и визуальных описаний расширяло охват аудитории медиа – «при низком уровне грамотности населения в России вплоть до начала XX в. визуальные образы не могли не занимать доминирующего положения в культурной коммуникации» (Щербакова, 2011, с. 479); карикатура удовлетворяла запрос публики, в особенности городской, скорее на развлекательные, нежели на аналитические материалы. Немаловажно также то, что карикатура откликалась на актуальные политические и общественные события, одновременно с тем опираясь на массив укоренившихся стереотипов, ассоциаций, визуальных ходов.

Ключевым моментом, на котором основана действенность карикатуры как способа построения образов неизвестного Другого, является то, что посредством юмора и соподчиненных ему средств художественной выразительности она хорошо выполняет функцию точной разметки на категории «свой / чужой». Происходит не только отражение географических и культурных реалий при помощи деталей образа, но и фиксация политических предпочтений: доселе неизвестные и потому нейтрально воспринимаемые страны получают четкое обозначение союзников или соперников, а действия собственной страны по отношению к тем или другим – легитимность. При выстраивании карикатурного образа различия между своей и чужой культурой либо сглаживаются, и тогда акцент идет на поиск схожих черт, либо, что происходит чаще, эти различия подчеркиваются и преувеличиваются, в том числе для достижения комического эффекта. То, что человек воспринимает как более понятное, близкое, родственное, похожее на него, имеет положительный смысловой заряд; чем дальше оно удалено от «своего», понимаемого как норма (Сенявский, Сенявская, 2006, с. 57), тем больше отторжение и неприятие, и потому имеет негативный заряд. Благодаря такой эмотивности

карикатура является предельно простым и однозначным, хоть и насыщенным смыслами сообщением, ускоряет ориентирование в потоке информации.

Категории «Свой / Чужой» крайне важны в процессе освоения новых явлений, в том числе Другого (в качестве которого, например, выступает пространство с населяющими его народами) как неизвестного субъекта, так как эти категории задают модусы узнавания и принятия или узнавания и отвержения. В обоих случаях в Другом выискиваются знакомые и понятные черты, признаки сходства или чуждости, опасности, в зависимости от преобладания и признания за Другим скорее положительных (близких) или скорее отрицательных (чуждых) характеристик определяется его роль и место в соответствующей картине мира. Визуальные образы карикатуры, отражая стереотипы, в то же время фиксируют подобную культурную карту предпочтений и неприязни.

Представление о пространстве часто визуализировалось с помощью антропоморфных и зооморфных образов. Антропоморфные образы стран аллегоричны: местности могли изображаться в виде античных богинь с характерной узнаваемой атрибутикой государственных символов, вроде красного фригийского колпака Марианны-Франции, либо в виде собирательного образа Матери/Девы (Родины) также с яркими деталями, отсылающими к той или иной национальности, например, через традиционный крестьянский костюм или элементы повседневного быта. Такие устоявшиеся образы были у США и России, а также стран Европы. Антропоморфность, она же человекоподобность, уравнивала фигуры между собой, даже если изображался конфликт – это был конфликт разумных и равных друг другу по статусу фигур.

Иначе дело обстоит с зооморфными образами: «зверинец» всегда предполагает иерархию. Если за антропоморфными существами имплицитно закрепляется возможность свободы выбора, способность к свободному мышлению и действию, то зооморфные фигуры связаны с укорененными в культуре представлениями о том или ином животном, за которым закреплены определенные – изначально человеческие – качества (например, трусливый заяц, хитрая лиса, верный пес). За счет смещения в животный мир эти качества трансформируются из приобретенных, каковыми являются у человека, во врожденные и неизменные. Выбор животного как основы карикатурного образа никогда не случаен: по сути, это животное-метафора, которое заключает в себе некое основное качество, избираемое как соответствующее народному характеру того или иного региона, раскрывающее его суть. Для закрепления связки «пространство – зооморфная фигура» для карикатуры выбирается животное, являющееся геральдическим символом или характерным представителем местной фауны.

Есть благородные и нечистые животные, полезные и вредные, примитивные и «почти разумные», есть хищники и их добыча. Так или иначе, иерархия в царстве животных, рассматриваемом с точки зрения человека, присутствует всегда. Таким образом, если Другой представлен зооморфно, ему

автоматически приписывается определенный набор врожденных качеств и соответствующее место в геополитической пищевой цепочке.

Крайняя степень отчуждения Другого достигается в образе врага, полностью дегуманизированном, в котором отсутствуют человеческие черты (Сенявский, Сенявская, 2006, с. 63). Враг максимально далек от нормы, установленной «своей» культурой, с ним невозможно найти точки соприкосновения и схожие черты. В карикатуре эта крайняя точка отвержения воплощается в образе зверя/чудовища. Животное не уравнено в статусе с человеком, но его можно понять, приручить, спугнуть, в то время как чудовище агрессивно, враждебно, опасно, жестоко, неразумно, оно воплощает принцип насилия и аморальности, с ним невозможно договориться. Зооморфная фигура чудовища несет в себе черты максимальной чуждости; это нечто ненасытно хищное, фантастическое, экзотическое, принципиально инаковое. Если Другой предстает в облике чудовища, «то к нему неприменима человеческая мораль, нормы поведения, заповеди» (Дятлов, 2014, с. 31), он отныне «агрессор, варвар, садист, преступник, убийца» (Воробьева, 2018, с. 166), по отношению к которому санкционируется ответное насилие и агрессия. Применительно к чудовищу действенны лишь две тактики: укрощение и истребление, что на уровне общественного мнения узаконивает эксплуатацию, презрение, унижение, жестокость по отношению к врагу.

Так как колониальное соперничество на Дальнем Востоке к концу XIX века продолжало эскалировать, российской власти была необходима легитимизация собственных военных действий и участия в вооруженных конфликтах на данной территории, результатом чему стал небывалый по своей интенсивности процесс конструирования образов дальневосточных стран для первичного освоения и размещения в собственной картине мира, и постоянной их трансформации, вплоть до низведения до образа врага/чудовища, в связи с изменениями во внешнеполитических отношениях между странами.

Следующая часть исследования посвящена непосредственно рассмотрению зооморфных образов Китая и Японии в карикатурах, публикуемых в российской периодической печати с 1890 по 1905 год. Материалом для исследования послужили номера наиболее популярных сатирических иллюстрированных журналов за рассматриваемый период – «Шут» (издавался в Санкт-Петербурге с 1871 по 1878 год под названием «Маляр», затем под названием «Шут» с 1879 по 1914 год), «Будильник» (издавался в Санкт-Петербурге с 1865 по 1871 год, затем в Москве с 1873 по 1917 год), «Осколки» (издавался в Санкт-Петербурге с 1881 по 1916 год), «Стрекоза» (издавался в Санкт-Петербурге с 1875 по 1908 год, после перерыва с 1915 по 1918 год).

В качестве вспомогательного материала в исследовании используется анализ текстовых образов Китая и Японии на страницах газет и журналов, издававшихся как в Петербурге – «Летопись войны с Японией» (В.В. Фролов) и Москве – «Русские ведомости» (Т.М. Кудрявцева), так и «местных» изданий Сибири и Дальнего Востока, издававшихся в Томске – «Сибирская жизнь»

(Э.А. Воробьева), «Сибирский вестник» (Н.А. Минин), в Иркутске – «Восточное обозрение» (Е.В. Севостьянова), во Владивостоке – «Дальний Восток» (Э.А. Воробьева).

Китайский дракон

Китай и Япония до определенной степени сохраняли для России статус terra incognita даже при возросшей интенсивности контактов и культурного обмена: в диковинку были местные обычаи, язык, одежда, прически и в целом внешний облик населения. Именно в связи с изначальным отсутствием у читателя какого-либо цельного представления о китайском и японском народах многие карикатуристы при построении образа этих стран использовали наиболее очевидный и простой ход – конструировали усредненный образ-стереотип «типичного представителя» Китая или Японии, за основу которого были выбраны китайский чиновник и японская гейша / японский солдат (подчеркнем, что эти образы «типичного» китайца или японки не соответствовали реальной репрезентации различных слоев населения Китая и Японии), при этом преувеличивались и всячески подчеркивались экзотичные для русского читателя черты и детали, в том числе гипертрофировалась внешность жителей Дальнего Востока. За счет подобной гиперболизации достигался желательный комический эффект, который можно было усилить, поместив экзотичную фигуру иностранца в ситуацию столкновения с русскими или европейскими реалиями.

Для Китая, например, таким антропоморфным образом в карикатурах стал чиновник с длинной косицей, одетый в непривычные для европейцев долгополые сложные одеяния, благодаря чему достигалась определенная феминность, ассоциативно связанная со слабостью, трусостью, глупостью, и, вместе с тем, с хитростью, двуличием, коварством. Необходимо отметить, что даже в антропоморфном образе активно используется прием частичного зооморфизма, когда человеческий облик деформируется, лицам намеренно придаются звероподобные черты, вместо ногтей изображаются длинные острые когти и т.д. Подобное изображение Другого, который за счет гипертрофированности отличий похож скорее на чёрта из славянского фольклора, нежели на человека, может служить в качестве переходной стадии к формированию собственно зооморфного образа.

Внимание к необычным, экзотическим, почти фантастическим для России элементам китайской культуры во многом предопределило выбор животного-первоосновы для конструирования зооморфорной фигуры этой страны. Наиболее частотным, превалирующим образом Китая в карикатурах периодической печати 1890–1905 гг. является дракон, весьма почитаемое фантастическое существо китайской космогонии (рис. 1).

Рис. 1. «Пред китайским “драконом”», 1900

Fig. 1. " Facing the Chinese 'dragon,'" 1900.

Дракон (лун) играет чрезвычайно значимую роль в символическом пласте китайской культуры, которая «всегда самоопределялась как “культура дракона”» (Кобзев, Рифтин, 2006). В связи с этим может сложиться превратное впечатление, что при конструировании карикатурного образа Китая произошло прямое заимствование сложившегося автостереотипа. На самом деле в этом случае задействован куда менее очевидный ход, ставший возможным исключительно благодаря принципиальному различию европейской и китайской символики: заимствование внешней формы автостереотипа с присвоением диаметрально противоположного смыслового содержания.

В Китае дракон входит в состав четырех божественных и священных существ, наравне с единорогом (цилинь), фениксом и черепахой; он ассоциируется с красотой, мощью, процветанием, развитием, счастьем и удачей (Кобзев & Рифтин, 2006), с ним связаны представления о святости, мудрости, доброте, величии и благородстве, он также выступает в качестве символа государства и императорской власти. Китайский дракон – это, однозначно и без исключений, доброе и благородное существо.

Дракон в европейском понимании является прямой противоположностью вышеописанному существу и потому имеет совершенно иной ассоциативный ряд. Европейское, а вместе с ним и российское представление о таком фантастическом животном, как дракон, основывается на общей христианской традиции. В христианстве дракон, наряду со змеем, является одним из воплощений дьявола, источника всего зла и страданий на земле. Поэтому для христианских стран дракон – самое страшное из мифических чудовищ, воплощенный символ свирепости, жестокости, злобы, алчности, опасности, греховности; победа над драконом относится к традиционной героической символике. Благодаря подобной разнице восприятия, даже при прямом заимствовании внешнего облика китайского священного зверя-покровителя и без использования дополнительных приемов для снижения символического образа до комического, удалось создать полноценное изображение Другого как Чужого, со всеми сопутствующими негативными коннотациями, которые должны были подчеркнуть его инаковость и чуждость.

Дальнейшее развитие этого зооморфного образа шло за счет добавления комических элементов в исходный вариант. Это касалось, прежде всего, неадекватного отображения силы и мощи дракона. При достаточно детальном отображении внешнего вида могучего хищного чудовища, в том числе огнедышащей пасти, острых когтей и зубов, в большинстве случаев дракон изображается относительно небольшим, соразмерным человеческим фигурам или меньше их. Даже если дракон по размерам превосходит людей или изображен агрессивным, атакующим, угрожающим, другие персонажи на карикатуре, будь то антропоморфные фигуры или зооморфные, не выражают испуга или страха. Чаще всего дракон показан пассивным; спящим, побежденным, связанным, его загоняют в клетку, надевают намордник, сажают на цепь. При этом следует отметить, что эмоция, к которой апеллирует такое изображение, это не только торжество и злорадство, подпитанное чувством превосходства, но и жалость. Если на части карикатур дракон изображен гротескно уродливым или максимально приближенным к архетипичным образам из средневековых бестиариев, и сообщение карикатуры однозначно, то на других карикатурах он показан слабым и униженным, вызывающим скорее жалость, нежели презрение, так как в его взгляде, позе и внешнем виде акцентируется не столько звериное качество, сколько сходство с человеком, а у других персонажей, а именно – США и европейских стран – подчеркивается излишняя грубость и жестокость по отношению к уже побежденному существу.

Эти акценты и апелляция к жалости читателя, конечно, не случайны: во время борьбы за сферы влияния на Дальнем Востоке со странами Европы и США отношение к Китаю было своего рода лакмусовой бумажкой, указывающей на «проевропейскую или противоевропейскую» позицию (Лукин, 2007, сс. 65–66).

Отношение к Китаю в интеллектуальных и даже властных кругах, задававших тон газетам, не было однозначным. Для проевропейски настроенных людей Китай представлял собой одряхлевшую, слабую деспотическую империю в упадке, служащую негативным примером для России и мира, в то время как для сторонников идеи особого пути России китайская цивилизация была положительным примером глубокой, богатой и при этом отличающейся от европейского образца культуры (Лукин, 2006, с. 22). Первый путь предполагал присоединение к общеевропейскому взгляду на Восток, утвердившемуся с конца XVIII века: в противовес Западу как единоличному носителю мирового прогресса и образцу вершинного развития в областях духовности, искусства, науки, техники, политики и экономики, Восток нарекался отсталым, косным, бесплодным, слабым и бесполезным (Лукин, 2006, с. 23), а его достижения культуры, история и традиции обесценивались, игнорировались или предвзято описывались «взглядом колонизатора», то есть как нечто примитивное, недоразвитое, неправильное. Из такой позиции проистекало, что восточным культурам следовало сделать «европейскую прививку», чем обосновывалась необходимость колониальных захватов. В противном случае пассивная громада воспринималась как препятствие, угроза для достигнутых западной цивилизацией высот.

Враждебность и принципиальная чуждость европейской цивилизации, которая виделась в Китае и Азии в целом странам Запада, легла в основу еще одного устоявшегося изображения Китая: в качестве спящего или пробуждающегося дракона. С одной стороны, этот образ олицетворял вялую, пассивную, неподвижную громаду, тот самый косный и застывший в своем развитии антипод активной Европе, находящейся всегда в движении на пути прогресса. С другой стороны, спящий или нет, дракон остается драконом; он воплотил в себе страх перед таящимся внутри китайской цивилизации потенциалом и силой, перед ее необъятностью, громадностью, многолюдностью. И здесь, конечно, можно заметить побуждение к действию через визуальный ряд – нужно что-то сделать до того, как дракон проснется, обезопасить себя, подчинить его или заковать в цепи.

Второй путь развивался в рамках имперской идеологии «восточничества», поддерживаемой в том числе приближенным к императору Николаю II князем Э.Э. Ухтомским: согласно этой идеологии, Россия «по своим культурно-историческим особенностям была ближе восточным странам, чем к западным, и именно в Азии было ее будущее» (Суворов, 2015, с. 148). Особенно подмечались сходства между российским самодержавием и правлением императора в Китае, местным культом монарха и консерватизмом, патриархальность.

За счет того, что «до середины XIX века Россия была единственной европейской державой, которую Китай признавал равной себе, подписывая с ней договоры и посылая дипломатические миссии» (Титаренко, 2014, с. 98), государственными деятелями и прессой активно культивировался миф о русско-китайской «вековой дружбе», исторической близости культур, добрососедских отношениях. Молодая Российская империя с этой позиции мыслилась в роли покровителя Китая, который еще не стал европейской колонией и не подпал под западное влияние, в роли «защитника Китая, выступающего на стороне мира и справедливости и не ищущим выгод для себя лично» (Старовойтова, 2019, с. 37), который мог бы установить свое покровительство мирным путем.

Обе позиции предполагали участие в колониальном подчинении китайских территорий, но по-разному очерчивали характер российской миссии на Востоке. Наравне с Европой, «русские политические и общественные деятели видели себя и Россию, в целом, некой силой, которая способна “цивилизовать косный и застывший Китай”» (Старовойтова, 2019, с. 36), присоединяясь к видению китайской культуры как нуждающейся в помощи со стороны, что способствовало легитимации активного вмешательства в жизнь китайских провинций. Но при этом столкновение с геополитическими интересами США, Японии и Европы на Дальнем Востоке вызывало у общественного мнения осуждение их жесткой колониальной политики, в противовес которой была сформулирована идея о «великодушной помощи» России, которая могла бы оградить Китай от западного влияния под своим протекторатом, установленным мирным путем за счет дипломатии.

Идея мирного влияния на Дальнем Востоке и колебания в системе «Запад – Восток» были пресечены участием России в вооруженном подавлении Боксерского (Ихэтуаньского) восстания, сильно ухудшившем отношения с Китаем. Россия присоединилась к общеевропейской колониальной агрессии и жесткому укрощению «китайского дракона».

Двуликая Япония

Как и в случае Китая, Япония воспринималась неоднозначно. Даже сильнее, нежели китайская, японская культура рассматривалась через призму своей причудливости и инаковости, под влиянием флёра диковинности, необычности и экзотичности этой страны и ее реалий. Представление о традиционной «живописной Японии» российская публика переняла у Европы вместе с модой на японизм в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, литературе (Любимова, 2020, с. 155): Япония была страной изысканных и утонченных гейш, размеренных чайных церемоний, прекрасных расписных вееров, доблестных самураев, нежно-розовой сакуры, мелодичных хокку; страной – лаковой шкатулкой, полной изящных вещиц, страной-сказкой, застывшей в тихом и волшебном безвременье, о которой грезила мчавшаяся на всех парах прогресса Европа.

Но вместе с тем «живописная Япония» была вписана в общее повествование о Востоке как о диком, отсталом, варварском, закостенелом, недоразвитом, что утверждало, в свою очередь, миссию западных стран как несущих свет просвещения и цивилизации на Дальний Восток. Так, в России Япония представлялась двуликой: ей любовались и восторгались в модусе живописной страны-диковинки, и ее же высмеивали, уничижали и обличали в модусе невежественной восточной страны-варвара. Негативный модус усиливался тем, что Япония активно проявляла себя на геополитической арене Дальнего Востока и участвовала в разделении сфер влияния, что не вписывалось в сконструированный в рамках колониального дискурса образ Азии как «спящей угрозы». Эти противоречивые образы Японии сосуществовали в российском общественном сознании; текущие события определяли, какой из модусов становился ведущим в тот или иной момент (Кисеева, 2014, с. 217).

Антроморфным изображением «живописной Японии» как страны-диковинки стала гейша. Эта фигура идеально согласовывалась с представлением о далекой стране-фантазии: хрупкая, изящная, утонченная женщина с «неземной» внешностью, в которой азиатские черты лица подчеркивались при помощи особого макияжа, с необычной и богато украшенной прической, в роскошном расписном кимоно, умеющая развлекать гостей интеллектуальной беседой, пением, танцем и игрой на музыкальных инструментах. Это максимально феминный (и, как было указано ранее – поэтому слабый, неопасный, хоть и коварный, соблазнительный) образ с эротическим подтекстом, ведь гейша – не жена и не часть семьи, а лишь экзотическое развлечение. Эмоциональный заряд влечения, желания приближал чуждое и экзотичное зрителю, придавал ему положительные черты.

По мере модернизации и милитаризации Японии посредством заимствования западных технических достижений и военных моделей, акцент на феминности в отношении этой страны постепенно снижается. Фигура гейши вытесняется образом военного с гиперболизированными, вплоть до уродливого, азиатскими чертами лица, одетого в европеизированную военную форму. В нем подчеркнута агрессия, алчность, бездумное повторение движений и действий европейцев – так происходит смещение антроморфных образов в область звериного и их замещение зооморфным, так как японский военный по своему внешнему виду в карикатурах начинает все более походить на обезьяну, а по поведению – на собаку, разучивающую новые трюки.

Формирование зооморфного образа Японии как Врага / Чужого было в рассматриваемый период особенно актуально для России ввиду обостряющегося конфликта между странами за зоны влияния на Дальнем Востоке, кульминацией которого стала Русско-японская война 1904–1905 годов. Так как восприятие Японии в целом было изменчивым и неустойчивым, крайне противоречивым, выборка карикатур представляет собой множество сосуществующих и быстро сменяющих друг друга зооморфных обликов.

Интересным способом это сосуществование неустоявшихся образов иллюстрирует карикатура, на которой Япония изображена сразу в трех формах, как акула, омар и макака. Европа активно конструировала свои образы для Японии: «собака, райская птица, пчела, борец сумо» (Глазунова, 2013, сс. 50–51). Отметим также, что в европейских (особенно английских, журнал “Punch”) карикатурах зооморфные образы России и Японии зачастую представлены агрессивными и дикими в одинаковой степени, что указывает на попытки исключить Россию из общеевропейского дискурса ввиду конфликта геополитических интересов.

Островное географическое положение и противостояние с Россией на море стало основанием для стратегии конструирования образа Японии как морского гада или рептилии: в карикатурах встречаются изображения морской жабы, акулы, осьминога, змеи. Их посредством акцентируются, помимо очевидной связи с водой, морем, такие характеристики, как прожорливость и непомерный аппетит, хладнокровие, скользкость (физическое качество переходит в личностное), хитрость. Чужеродность усиливается за счет выбора экзотических видов змей, лягушек и т.д. Осьминог, в качестве которого также часто изображалась другая морская держава – Великобритания, прочно ассоциировался с жадностью и захватническими интенциями (так как у него восемь щупалец, а у обычного человека – только две руки), что усиливало представление о Японии как о «стране, стремящейся не просто к победе в конкретной войне, а к господству в Азии и чуть ли не в мире» (Воробьева, 2007, сс. 159–160).

Чтобы подобный образ мировой угрозы выглядел скорее не устрашающе, а смешно, в карикатурах с изображением Японии (не только в виде спрута, но и в других зооморфных и даже антропоморфных образах) обыгрывается сюжет несоразмерности. Политические интересы и устремления Японии не соответствуют ее размерам. Другие страны, в том числе Россия и Китай, предстают значительно превосходящими ее по размерам, иногда элемент неравенства дополнительно усиливается за счет того, что иные фигуры представлены антроморфно, а Япония – в виде животного, насекомого, даже целого роя, стаи маленьких, но досаждающих, вредных существ, таких как комары или крысы. Тем не менее, Япония никогда не показана бессильной или пассивной; даже в самой уничижительно-малой форме она атакует и ведет себя агрессивно. Это отлично иллюстрирует выражение «желтокожие пруссаки» (Кудрявцева, 2011, с. 40) по отношению к японцам, которое одновременно апеллирует к виду тараканов и к наиболее милитаризированному государству Европы, известному своей военной мощью: Пруссии.

Несоразмерность и неравенство сторон усиливалось за счет сравнения физических данных представителей европейских стран и японцев, которые были ниже ростом, выглядели более хилыми в плане телосложения. Интересно, что японцы знали об этом «природном аргументе», который западными странами использовался для утверждения превосходства европейской цивилизации над Востоком (лозунг можно сформулировать так: «Европа изна-

чально сильнее не только духовно, но и физически»). Поэтому «в картинах стиля нисикиэ, часто служивших пропагандистским целям, японцы <…> старались показать себя равными русским, доказать свою цивилизованность в глазах европейских держав» (Нахо, 2004, с. 108). В японских медиа использовался и аналогичный европейским карикатурам ход: фигуры японцев сознательно рисовались крупнее, в то время как в русских карикатурах они намеренно уменьшались.

После множества проб и трансформаций карикатура смогла создать два максимально емких, содержательных, легко читаемых образа Японии, которые впоследствии стали наиболее частотными – собаки и обезьяны. Оба они основаны на изначально положительном образе «“Японии-ученицы”, жадно впитывающей основы европейской цивилизации» и ее наставнице-России (Тарасенко В., Тарасенко Т., 2014, с. 86), сформированных в 1880-е годы и отброшенных вместе с идеей установления мирного доминирования на Дальнем Востоке.

Желание Японии приобщиться к достижениям европейской культуры поначалу поощрялось и снискало однозначное одобрение со стороны Европы и США, так как подтверждало тезис о едином пути прогресса, на переднем рубеже которого находился Запад, и от которого якобы далеко отстал Восток. Снисходительность и поощрение, однако, быстро обернулась упреками в черной неблагодарности, когда Япония стала использовать приобретенные знания против самих европейских держав (что, по иронии, действительно сблизило ее в поведенческом плане с цивилизованным западным миром).

Отличной метафорой подобного неблагодарного поведения стала собака, «кусающая руку, которая ее кормит». Образ маленькой, беспородной собачонки, почти щенка, озлобленной, суетливой, прислуживающей за подачки, послушной и покорной только из-под палки, – воплощал представление о зависимости Японии от Европы, так как именно та учит ее разным трюкам, отдает команды. Вновь используется комический эффект преуменьшения, так как собака-Япония всегда изображается нелепой и преувеличенно небольшой в сравнении с антропоморфными и зооморфными персонажами других стран: к примеру, рядом с одним из традиционных образов Великобритании, крупным бульдогом, она действительно кажется щенком. С этим карикатурным образом связан сюжет нападения собаки на собственных хозяев, который обличает одновременно Японию и Европу.

Представление о зависимом, несамостоятельном, подражающем поведении, а также об обманутом доверии присутствует также в зооморфном образе Японии как обезьяны. Как было указано ранее, он во многом был создан посредством дегуманизации антроморфных образов Японии, частичной деконструкции человеческого облика с включением зооморфных черт, поэтому иногда сложно сказать, изображен ли на карикатуре человек с излишне гиперболизированными, почти анималистичными чертами, или нарисована обезьяна, но в человеческой одежде и с человеческим поведением.

Этот образ наиболее уничижителен, так как сообщает идею о неполноценности японцев как неких «низших существ», промежуточного звена между человеком и приматами.

В более нейтральном ключе, карикатурная обезьяна воплощает в себе незрелость, по своему поведению она похожа на злого ребенка. Японцев действительно часто сравнивали с детьми, которые повторяют за более умными взрослыми: «как дети, они зачастую ленивы, непослушны, малообразованны, боятся всего нового, но любопытны; как всем детям, им необходимо воспитание и твердая рука взрослых» (Тарасенко & Тарасенко, 2014, с. 85). Обезьяна легко сочетается с таким образом, она подвижна, умна, легко обучается и приспосабливается, но при этом она пакостит и вредничает, может быть лживой, жестокой, коварной, подлой (рис. 2).

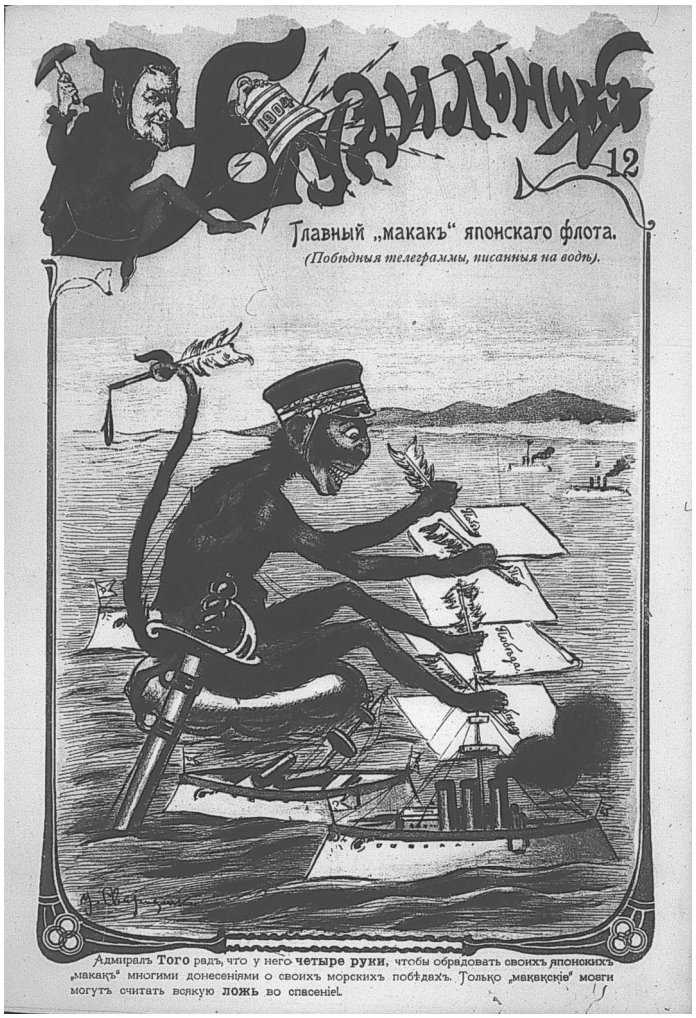

Рис. 2. «Главный “макак” японского флота. Победные телеграммы, писаные на воде», 1904

Figure 2. "Main "Macaca" of the Japanese Navy. Victory Telegrams Written on the Water," 1904

Можно выдвинуть предположение, что образ Японии-обезьяны – это своего рода химера. Этот получеловек сочетает в себе неразумное, вредное животное, низшее существо, которое, однако, обладает чертами, сближающими его с теми, кто стоит на более высоком уровне развития, стремится им во всем подражать, «обезьянничает». Химерность, двойственность образа подчеркивается сочетанием безобразных, искаженных звериной гримасой обезьяньих морд и европейской одежды, осуществлением обезьянами деятельности, обычно свойственной людям. Химера-Япония – это весьма продуктивный карикатурный образ, призванный отразить парадоксальность Японии как невообразимого сочетания полярностей «азиатского» / «традиционного» и «европейского» / «прогрессивного». Образ химеры, обезьяны обозначал противоестественность такого сочетания; формулировал представление о хитром, коварном, фантастическом чудовище, которое способно замаскироваться под «своих».

Цвет: белый, жёлтый, красный

Возросшие в XIX веке возможности полиграфии, в том числе развитие технологии печати, позволили использовать в карикатуре следующее важное визуальное средство: цвет. Пусть набор цветов все еще был довольно ограничен, стало возможным создание более «объемных» карикатурных образов. Отсутствие в палитре большого спектра оттенков и необходимость использовать преимущественно чистые цвета привели к выработке некоторых устойчивых сочетаний определенного цвета и значения; характерными для карикатурного образа становились не только детали, но и тона. Паттерны «цвет – значение» опирались на традиционную для той или иной страны символику цвета, а избираемые карикатуристами сочетания и контраст добавляли изображаемому сюжету динамику. С выходом за пределы полярности монохромной картины мира, где черный и белый были либо сугубо функциональными, либо носили строго противоположные друг другу значения, смысловая нагрузка на цветовую плоскость увеличилась.

При рассмотрении образов Китая и Японии, выстроенных в рамках карикатурных изображений, по частотности на передний план, бесспорно, выходит желтый. Что примечательно, привязка к цвету в этом случае осуществлялась не только при помощи визуальных, но и за счет вербальных средств: за азиатским регионом со второй половины XIX века прочно закрепился ярлык «желтой опасности».

Обозначение «желтая опасность» или «желтая угроза» не возникло стихийно. Как очевидно из самой формы словосочетания (опасность/угроза – для кого или чего? кому или чему угрожают?), этот ярлык был присвоен извне и не являлся частью самоопределения: он был закреплен за Азией европейскими странами.

В первую очередь, конечно, маркер «желтый» отсылает к различиям во внешности представителей европеоидной и монголоидной рас, а именно к различию в оттенке кожи. Хоть концепция расовых отличий достигла своего апогея позднее в нацистской идеологии, уже в рассматриваемый период с 1890 по 1905 год она использовалась как способ «экзотизации», а вместе с тем – как способ смещения в категорию Чужого дальневосточных народов посредством самой их телесности (цвет кожи, разрез глаз, рост, телосложение и т.п.), превращая тело в некий показатель цивилизованности или же варварства (Гузей, 2013, с. 172). Чуждость на уровне телесности, которая воспринималась как нечто предопределенное природой и неизменное, указывала на коренное, непреодолимое различие между Европой и Азией. «Желтый» вобрал в себя и маркировал другие негативные характеристики внешности народов Дальнего Востока: низкорослость, слабость, женоподобность (противовесом к утвердившемуся положительному образу «белого» человека-европейца или американца, которым приписывались такие характеристики, как высокий рост, крепкое телосложение, сила).

В России понятие «желтые» использовалось как нейтральное обозначение народов Восточной Азии и в обыденной речи просторечия, образованных слоев общества, и в документах, публицистике, научных исследованиях (Дятлов, 2014, с. 24). Это понятие содержательно было довольно размытым и имело широкий диапазон использования, к «желтым» народам могли причислять исключительно китайское население, а могли и весь «желтый Восток», то есть Китай, Корею, Японию, Тибет, Монголию, Маньчжурию, Индокитай. Более того, «неопределенность концепта “желтый” осложнялась не только довольно широкой трактовкой самого термина, но и отсутствием четкого понимания расовой принадлежности народов Российской империи» (Гузей, 2013, с. 169), в которой даже многие дворянские рода гордились своим древним происхождение от татарских князей.

Т.е. изначально сигнификат «желтые народности» в российском информационном пространстве носило сугубо инструментальный характер для собирательного обозначения народов Азии. «Желтый» приобретал свою негативную окраску постепенно, с усилением массового беспокойства по поводу «желтой угрозы».

Идея цивилизационного врага, синдром «желтой угрозы», также были характерны прежде всего для Европы, и оказались переняты Российской империей впоследствии. Данное явление возникло в середине XIX века и подпитывалось представлениями о «затаившейся угрозе», исходящей от Китая и Японии, которые потенциально могли нарастить экономическую и военную мощь и вступить в прямую конфронтацию с европейским и североамериканским миром. В качестве первых шагов «тихого захвата» иногда обозначался факт того, что китайские и корейские временные рабочие и переселенцы занимали рабочие места на территории России и США в ходе трудовой иммиграции (Коновалова, 2011, сс. 74–75). Закрепление идеи «желтой опасности» и всплеск

ксенофобии в отношении китайцев в России произошли уже после Боксерского (Ихэтуаньского) восстания в пограничном Китае (Гузей, 2011, с. 82) и определения правительством основного вектора на экономическую экспансию для закрепления зон влияния.

Демонизацией желтого цвета окончательно устанавливалось представление о принципиальной несовместимости «белого» и «желтого» миров; усиливались расовые предрассудки, происходила дегуманизация противника. Властвующая элита решила для себя данный вопрос в пользу принадлежности Российской империи к культуре «белой Европы» и необходимости разделить роль защитницы христианской цивилизации перед лицом восточного варварства наравне с другими западными державами. Однако позиция самого Запада в оценке места России на мировой карте была неоднозначна: Европа «представляла ее или элементом “желтой опасности”, или же плацдармом на ее пути к Европе» (Кисеева, 2014, с. 219).

Другой цветовой парадокс заключается в том, что желтый цвет в самом Китае является цветом императора, это цвет богатства и счастья: «Никто, кроме императора, не имел права носить одеяния желтого цвета. Поэтому все, что окружало Сына Неба, было исключительно желтого цвета: одежда, мебель, архитектурные сооружения и предметы интерьера» (Королева, Валеев, 2017, с. 111). В некоторых трактовках желтый цвет олицетворяет центр мира, то есть, саму Поднебесную. Как и в случае с образом дракона, столь активно используемом в карикатурах на тему «желтой угрозы», произошло прямое заимствование значимого для китайской культуры символа с придачей ему совершенно противоположных, негативных значений. Так Запад притворился, что говорит на языке Востока, совершенно его при этом не понимая, а лишь имитируя.

Завершая часть исследования, посвященную цвету в карикатурах, которые представляют образы Китая и Японии, хотелось бы остановиться на одном курьезном «цветовом» моменте. Как было обозначено ранее, Россия оказалась в сложном положении при необходимости выбора принадлежности между белой и желтой расой. Если Европа видела Российскую империю скорее в желтом спектре, а Азия, наоборот, в белом, то у Японии было в запасе еще одно неочевидное решение этого вопроса: среди японских образов России как Другого можно обнаружить привязку к красному цвету.

Так, в XVIII–XIX веках, задолго до событий Русско-японской войны, русских в Японии стали называть «акаэдзо» – «красные северные люди (варвары)», причем соотнесение с красным цветом («ака») произошло, по различным версиям, из-за розовощекости русских людей, наличия красного цвета в их обмундировании или лисьего меха как элемента одежды (Нахо, 2004, с. 114; Тарасенко, 2014, сс. 88–89). Вслед за произошедшим в 1806-1807 годах так называемом «инциденте Хвостова»[1] с атаками российских

1 Также известен как Инцидент Резанова-Давыдова-Хвостова в России и как Российское вторжение годов Бунка в Японии – эпизоды военных инцидентов с самовольными атаками российских кораблей под командованием Николая Хвостова и Гавриила Давыдова на японские промыслы и селения на Сахалине

военных на японские поселения после неудачных торговых переговоров, через ассоциативный ряд красного цвета «русский» стал дополнительным значением к японскому слову «акаони», которое обозначало демона-великана с красной кожей и острыми клыками, когтями и рогами из японской мифологии: «это демон, приносящий такие болезни, как оспа, скарлатина или корь, а также демон, похищающий детей» (Тарасенко, 2014, сс. 88–89).

Этот момент вновь подчеркивает несовпадение культурных кодов; красный цвет, в русской культурной традиции считавшийся благоприятным и воплощающим символы красоты, радости, жизни, власти, света, во взгляде со стороны, из другой традиции, обернулся цветом демоническим, несчастливым, агрессивным.

Азия глазами Европы

Подводя итоги проведенного исследования, хотелось бы отметить, что при рассмотрении политической карикатуры как инструмента первичного освоения культурного пространства становится очевидным, что конструируемый карикатурный образ указывает не только на представления об описываемом объекте, но и на самопредставление. При новом моделировании карты мира отчетливо очерчивается «мы»-перспектива, в которой Другой конструируется по формулам «от обратного» или «по схожести»: «“Свое” есть точка отсчета для восприятия чужого, “матрица” для сопоставления, мерило и критерий для оценки. Соотнесение, сопоставление, сравнение своего и чужого – основной механизм формирования образа иного» (Сенявский & Сенявская, 2006, с. 59). Исходной точкой для описания стран Дальнего Востока всегда выступает Россия, шире – Россия в контексте европейской цивилизации.

«Свои» необязательно должны быть отражены в карикатуре напрямую, в виде какого-либо антропоморфного или зооморфного образа. Статус Другого или Чужого (врага) сам по себе является отражением «своего» в кривом зеркале, через призму отрицания и отчуждения определенных черт как несвойственных «нам», но свойственных Другому, или через подмечание общих черт. Иногда в этом отражении может присутствовать собственный автостереотип Другого, его представление о себе, если в карикатуре он показан методом деконструирования исходного символа, но опять же – мы видим его глазами иной культуры.

Что касается отображения Азии и Европы в карикатурах, ключевым представляется их принципиальная противопоставленность, выражающаяся в таких оппозициях, как: сильное / слабое, мужское / женское, светлое / темное, белое / желтое, положительное / отрицательное, чистое / грязное, разумное / глупое, активное / пассивное, правильное / неправильное и т.д.

и Итурупе в 1806–1807 годах после провала переговоров по установлению торговых связей между Российской империей и сёгунатом Эдо.

Использование этих оппозиций становилось одним из основных способов разграничения мира. Из-за эффекта диковинки, чрезвычайной экзотичности, возводимой в абсолют, Европа видела и отмечала в Азии скорее отличия, нежели искала общие с собой черты, что привело к представлению о коренных различиях, конфликтующих ценностях и идеалах, принципиальной несовместимости между ними. Экзотизация, хоть и полная восторга поначалу, послужила «механизмом отстранения и остранения», исключения и даже дегуманизации (Дятлов, 2014, с. 26). Это, в свою очередь, привело к нивелированию образа Другого до врага, чудовища, Чужого, который подлежит осмеянию, уничижению и уничтожению, так как, исходя из «мы»-перспективы, под культурой-нормой, «правильной» культурой понималась только лишь западная культура.

В такой парадигме мыслили не только США и европейские державы, но и Российская империя; впоследствии даже Китай и Япония начали отчасти оценивать себя и других через призму понятий о «азиатскости» и «европейскости», соответствия заданной западным миром норме. Поиск самоидентификации велся в пределах этих категорий, между Востоком и Западом, несмотря на то, что уже в рассмотренных нами карикатурных образах Китая и Японии прослеживается неоднородность самого понятия «Восток», очевидна «дихотомия двух образов Востока – прогрессивной, динамично европеизировавшейся Японии и застывшего, упрямого в своем консерватизме Китая» (Севостьянова, 2019, с. 66), которые сами по себе свидетельствовали о несводимости этих стран к какому-либо единому образу «Востока» и невозможности «упаковать» многообразие китайской и японской культур в усеченные, стереотипные представления, которые лишь свидетельствовали о глубоком непонимании внутренних процессов, происходивших в Китае и Японии в указанный период, а также нечитаемости для условного «Запада» их культурного кода.

Эти образы Китая и Японии как Чужих были релевантны исключительно для Европы, США и Российской империи как некие собирательные типы противостоящей им «неполноценной» и чуждой цивилизации, угрожавшей, реально или мнимо, их мировому статусу первенства среди держав. Восток был сконструирован и изображен через призму колониального и имперского дискурсов; скорее чем реалии китайской или японской культур, рассмотренные нами карикатуры отражают самопредставление Европы, США и России и их геополитические амбиции, выраженные через фигуру Другого. Обращение в XXI веке к образам Азии, которые возникли на стыке XIX и XX веков, актуально с той точки зрения, что хоть за более чем сто лет Китай и Япония стали ведущими экономиками мира, высокотехнологичными и развитыми странами, чьи обновленные образы скорее связаны с положительными коннотациями, в них все еще преломляются рудиментарные элементы прежнего дискурса, в том числе принципиальная инаковость и экзотичность (основанная теперь не на «старинности и традиционности», а на «футуристичности»

Азии), которые продолжают препятствовать адекватному восприятию этих стран, культивируя разграничение «Запад – Восток».

Благодарности

Данная статья является частью исследования “The Russian Imagological Bestiary: the Zoomorphic Image of the Enemy (the Other) at the Turn of the Century, 1890–1905”, проводимого совместно с Сергеем Александровичем Троицким, к. филос. н., и Алёной Ильиничной Резвухиной, магистром философии.

Список литературы

Благодер, Ю. Г. & Минц, С. С. (2011). Образ Китая в сознании российского образованного общества XVII начала XX в. *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России*, (3), 110–126.

Воробьева, Э. А. (2007). Образ Японии и японцев в прессе Дальнего Востока и Западной Сибири в годы Русско-японской войны: Сравнительный анализ. *Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология*, 6 (1), 159–163.

Воробьева, Э. А. (2018). «Прекрасная страна Япония, прекрасная страна Россия»: Формирование и восприятие образа врага. *Идеи и идеалы*, 1 (1), 164–182. doi: 10.17212/2075-0862-2018-1.1-164-182

Главный «макак» японского флота. Победные телеграммы, писаные на воде. (1904). *Будильник (Сатирический журнал с каррикатурами)*, 40 (12), 1.

Глазунова, Г. Б. (2013). Русско-японские отношения в начале XX века на страницах журнала «Панч»: Сатира и реальность. *Грамота*, (11–2), 50–52.

Гузей, Я. С. (2011). Боксерское восстание и синдром «желтой опасности»: Антикитайские настроения на российском Дальнем Востоке (1898–1902 гг.). *Известия Алтайского Государственного Университета*, (4–2), 82–86.

Гузей, Я. С. (2013). Категория «Желтые» в контексте расового дискурса в российской империи в конце XIX – начале XX в. *Известия Иркутского государственного университета, серия: Политология. Религиоведение*, (2–2), 67–178.

Дятлов, В. И. (2014). Экзотизация и «Образ врага»: Синдром «Желтой опасности» в дореволюционной России. *Идеи и идеалы*, 1 (2), 23–41.

Кисеева, Е. О. (2014). Образ Японии в российском общественном сознании (1875–1917). *Китай: история и современность: материалы VII международной научно-практической конференции*, 217–225. Екатеринбург: Издательство Уральского университета.

Кобзев, А. И. & Рифтин, Б. Л. (2006). Лун. Извлечено от Синология.Ру website: https://www.synologia.ru/a/%D0%9B%D1%83%D0%BD

Коновалова, О. С. (2011). Формирование термина «Желтая экспансия» относительно образа Китая в средствах массовой информации. *Вестник Российского университета дружбы народов, серия: Литературоведение, журналистика*, (3), 74–81.

Королева, А. С. & Валеев, Р. М. (2017). Интерпретация образа дракона в системе декоративно-прикладного искусства и быта Китая. *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*, (2), 108–113.

Кудрявцева, Т. М. (2011). Образ Японии в газете «Русские ведомости» (1895–1902 гг.). *Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология*, (6), 37–48.

Лукин, А. В. (2006). *Эволюция образа Китая в России и российско-китайские отношения (XVIII-XX вв.)* (Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук). Москва.

Лукин, А. В. (2007). *Медведь наблюдает за драконом. Образ Китая в России в XVII–XXI веках*. Москва: Восток-Запад.

Любимова, Н. С. (2020). Образ Японии в России – старые элементы в новом оформлении. *Вестник антропологии*, (3), 153–167. doi: 10.33876/2311-0546/2020-51-3/153-167

Минин, Н. А. (2019). Образ врага на страницах «Сибирского вестника» в период русско-японской войны. *Материалы 57-й Международной научной студенческой конференции*, 13–14. Новосибирск: Новосибирский национальный исследовательский государственный университет.

Нахо, И. (2004). Взаимные образы русских и японцев (по фольклорным материалам). *Вестник Евразии*, (1), 95–121.

Пред китайским «драконом». (1900). *Будильник (Сатирический журнал с каррикатурами)*, 36 (27), 1.

Севостьянова, Е. В. (2019). «Дряхлый Восток заставил говорить о себе...»: Китай и Япония на страницах газеты «Восточное обозрение» в последней четверти XIX в. *Российско-Китайские Исследования*, 3 (3), 62–75. doi: 10.17150/2587-7445.2019.3(3)

Сенявский, А. С. & Сенявская, Е. С. (2006). Историческая имагология и проблема формирования «Образа врага» (на материалах российской истории XX в.). *Вестник РУДН: История России*, (2), 54–72.

Старовойтова, Е. О. (2019). Влияние китайско-японской войны 1894–1895 гг. на формирование образа Китая в России. *Modern Oriental Studies*, 1 (3), 29–39.

Суворов, В. В. (2015). Образ Китая в культурно-исторической и геополитической концепции «Восточничества». *Симбирский научный вестник*, (1), 148–150.

Тарасенко, Т. В. & Тарасенко, В. Е. (2014). Визуализация образа русского и японца на плакате и карикатурах времен русско-японской войны. *PR и реклама: традиции и инновации*, (14-1), 83–92.

Титаренко, А. С. (2014). «Русско-китайская дружба» и особое отношение китайцев к русским: Стереотипы восприятия второй половины XIX – начала XX вв. *Россия и Восток: культурные связи в прошлом и настоящем: материалы Международной научной конференции (IX Колосницынские чтения)*, 98–103. Екатеринбург.

Фролов, В. В. (2016). Образ врага на страницах журнала «Летопись войны с Японией». *Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки*, (4), 19–22.

Щербакова, Е. И. (2011). Визуальная история: Освоение нового пространства. В Г. А. Бордюгов (Ред.), *Исторические исследования в России – III: Пятнадцать лет спустя* (сс. 473–488). Москва: АИРО XXI.

References

Blagoder, Y. H. & Mints, S. S. (2011). Image of China in Consciousness of Russian Educated Society of the 17th – Early 20th Centuries. *Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: History of Russia*, (3), 110–126. (In Russian).

Chief "Macaque" of the Japanese Navy. Triumphant Telegrams, That Limn On the Water. (1904). *Budilnik (Satiricheskij zhurnal s karrikaturami)*, 40 (12), 1. (In Russian).

Dyatlov, V. I. (2014). Exotization and "the Enemy Image": the Syndrome of "Yellow Peril" in Pre-Revolutionary Russia. *Ideas and Ideals*, 1 (2), 23–41. (In Russian).

Frolov, V. V. (2016). The Image of the Enemy in the "Chronicle of the War with Japan" Journal. *Bulletin of Pskov State University. Series: Social and Humanitarian Sciences*, (4), 19–22. (In Russian).

Glazunova, G. B. (2013). Russian-Japanese Relations at the Beginning of the 20th Century in Magazine "Punch»: Satire and Reality. *Gramota*, (11–2), 50–52. (In Russian).

Guzei, Ya. S. (2011). The Boxer Rebellion and the "Yellow Peril": the Anti-Chinese Moods on the Russian Far East (1898–1902). *The Proceedings of the Altai State University*, (4-2), 82–86. (In Russian).

Guzei, Ya. S. (2013). The Category of "Yellow" within the Context of Racial Discourse in Russian Empire at the End of the 19th – the Beginning of the 20th Centuries. *The Proceedings of the Irkutsk State University, Series: Political Science. Religious Studies*, (2–2), 67–178. (In Russian).

In Front of the Chinese "Dragon". (1900). *Budilnik (Satiricheskij zhurnal s karrikaturami)*, 36 (27), 1. (In Russian).

Kiseeva, E. O. (2014). The Image of Japan in the Russian Public Consciousness (1875-1917). *China: History and Modernity: materials of the 7th International Scientific and Practical Conference*, 217–225. Екатеринбург: Издательство Уральского университета. (In Russian).

Kobzev, A. I. & Riftin, B. L. (2006). Lun. Retrieved from Sinologia.ru website: https://www.synologia.ru/a/%D0%9B%D1%83%D0%BD (In Russian).

Konovalova, O. S. (2011). Formation of the Term "Yellow Peril" on the Image of China in the Media. *Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: Literary studies, journalism*, (3), 74–81. (In Russian).

Koroleva, A. S. & Valeev R. M. (2017). The Interpretation of the Image of the Dragon in the System of Chinese Arts and Crafts and Mode of Life. *Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts*, (2), 108–113. (In Russian).

Kudrjavceva, T. M. (2011). The Image of Japan in the Newspaper "Russian Vedomosti" (1895–1902). *Bulletin of the Russian State University of Humanities. Series: Literary Studies. Linguistics. Culturology*, (6), 37–48. (In Russian).

Lukin, A. V. (2006). *The Evolution of the Image of China in Russia and Russian-Chinese Relations (18- 20th Centuries)* (Author's abstract of Doct. dissertation). Moscow. (In Russian).

Lukin, A. V. (2007). *The Bear is Watching the Dragon. The Image of China in Russia in the 17-21th centuries*. Moscow: East-West. (In Russian).

Lyubimova, N. S. (2020). The Image of Japan in Russia – Old Elements in a New Arrangement. *The Anthropology Bulletin*, (3), 153–167. doi: 10.33876/2311-0546/2020-51-3/153-167 (In Russian).

Minin, N. A. (2019). The Image of the Enemy on the Pages of the "Siberian Vestnik" during the Russian-Japanese War. *Materials of the 57th International Scientific Student Conference*, 13–14. Novosibirsk: Novosibirsk National Research State University. (In Russian).

Naho, I. (2004). Mutual Images of Russians and Japanese (Based on Folklore Materials). *Eurasia Review*, (1), 95–121. (In Russian).

Senyavsky, A. S. & Senyavskaya, E. S. (2006). The Historical Imagology and the Problem of Building of "The Enemy's Image" (on the Materials of Russian History of the 20th Century). *Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: History of Russia*, (2), 54–72. (In Russian).

Sevostyanova, E. V. (2019). "The Shriveled Orient Made All Talk about Itself…": China and Japan in Columns of the Newspaper "Vostochnoye Obozreniye" in the Last Quarter of 19th Century. *Russian-Chinese Studies*, 3(3), 62–75. doi: 10.17150/2587-7445.2019.3(3).62-75 (In Russian).

Sherbakova, E. I. (2011). Visual History: Exploration of New Spaces. In G. A. Bordyugov (Ed.), *Historical Studies in Russia - III: Fifteen Years Later* (pp. 473–488). Moscow: AIRO XXI. (In Russian).

Starovoitova, E. O. (2019). Influence of the Sino-Japanese War (1894-1895) on the Image of China in Russia. *Modern Oriental Studies*, 1 (3), 29–39. (In Russian).

Suvorov, V. V. (2015). Image of China in the Cultural, Historical and Geopolitical Concept of "Eastern ism". *Simbirsk Scientific Review*, (1), 148–150. (In Russian).

Tarasenko, T. V. & Tarasenko, V. E. (2014). Building the Image of Russian and Japanese on Posters and Caricatures during Russian-Japanese War. *PR and Advertising: Traditions and Innovations*, (14–1), 83–92. (In Russian).

Titarenko, A. S. (2014). «"Russian-Chinese Friendship" and the Special Attitude of the Chinese to the Russians: Stereotypes of Perception of the Second Half of the 19th – early20th Centuries. *Russia and the East: Cultural Ties in the Past and Present: Materials of the International Scientific Conference* (*IX Kolosnitsyn Readings*), 98–103. Yekaterinburg. (In Russian).

Vorobyeva, E. A. (2007). The Image of Japan and the Japanese in the Far East and Western Siberia Press During the Russian-Japanese War: a Comparative Analysis. *Vestnik of Novosibirsk State University. Series: History, Philology*, 6 (1), 159–163. (In Russian).

Vorobyeva, E. A. (2018). "The Beauteous Country, Japan; the Beauteous Country, Russia": the Paradoxes of the Formation and Perception of the Enemy "Pattern Image". *Ideas and Ideals*, 1(1), 164–182. doi: 10.17212/2075-0862-2018-1.1-164-182 (In Russian).

Russia and Other Significant Others in Latvian Caricatures

Lidia S. Zhirnova

Moscow State Institute of International Relations. Moscow, Russia.
Email: l.zhirnova[at]inno.mgimo.ru

Abstract

After the collapse of the Soviet Union Latvia faced the need to redefine its national identity in a new international environment. Its elite took a clear Euro-Atlantic course, and the image of Latvia in the public space has been largely defined in contrast to the image of Russia ever since. One of the ways to understand how Latvia sees itself and Russia is analyzing political cartoons. The purpose of the study is to bring out the attributes of Russia as a significant Other in caricatures in national newspapers and analyze how they correspond to the characteristics of Latvia, thus defining the outlines of the mental border between the two. The analysis shows two main sets of ideas associated with Russia in Latvian cartoons: one is power, threat and aggression, and the other is propaganda and lies. Although the genre of caricature is meant to be disrespectful, the comparison with cartoons featuring the EU shows that the cartoonists are much more hostile towards Russia. Latvia has succeeded in distancing itself from Russia mentally and uses its image as an antagonist Other, however the cartoons show lack of national pride and doubt that the country has become a rightful member of the Western world.

Keywords

National Identity; Cartoons; Caricature; Latvia; Russia; European Union; Other; Stereotypes; Mental Border; Constructivism

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

Россия и другие значимые Другие в латышских карикатурах

Жирнова Лидия Сергеевна

Московский государственный институт международных отношений. Москва, Россия.
Email: l.zhirnova[at]inno.mgimo.ru

Аннотация

После распада Советского Союза Латвия встала перед необходимостью заново определить свою национально-государственную идентичность в новой международной обстановке. Ее элита взяла четкий евроатлантический курс, и с тех пор образ Латвии в публичном пространстве зачастую формируется через противопоставление России. Один из способов определить, как Латвия видит себя и Россию, – это проанализировать политические карикатуры. Цель исследования – выделить атрибуты России как значимого Другого в карикатурах общенациональных изданий и проанализировать, как они соотносятся с характеристиками Латвии, тем самым очертив ментальную границу между двумя странами. Анализ показывает два главных набора идей, которые ассоциируются с Россией в латышских карикатурах: во-первых, это сила, угроза и агрессия, во-вторых, это ложь и пропаганда. Хотя жанр карикатуры неотъемлемо связан с идеей неуважения, сравнение с карикатурами, изображающими ЕС, показывает, что их авторы намного более враждебны к России. Латвия смогла ментально дистанцироваться от России и использует ее образ как образ антагонистического Другого. Однако карикатуры демонстрируют недостаток национальной гордости и сомнение в том, что Латвия действительно стала полноправным членом западного мира.

Ключевые слова

национальная идентичность; шарж; карикатуры; Латвия; Россия; Европейский Союз; Другой; стереотипы; ментальная граница; конструктивизм

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Introduction

The collapse of the Soviet Union in 1991 created not only new state borders, but also the need for the former Soviet republics to redefine their national identity in a new international environment. Latvia was one of the states faced with this challenge. Its new elite set a clear Euro-Atlantic course, and the formation of national identity was based on comparing Latvia to other geopolitical entities. Central to these attempts to redefine Latvia was the need to distance itself from Russia and emphasize the differences between the two countries. In case of Latvia these attempts were complicated by close historical, cultural and economic ties with Russia as well as a large Russian-speaking minority.

It took around 26 years to agree upon, demarcate and delimit the physical border between Latvia and Russia – final documents on this matter were signed only in October 2017 (Latvia and Russia sign final documents..., 2017). The mental border as well as Latvian identity are defined and redefined up to the present day; Russia remains one of the main significant Others for Latvia and the distancing from it goes on.

One of the ways to capture and study this process is analyzing newspaper cartoons. Caricatures thrive on national stereotypes and strengthen them. They help to understand cognitive metaphors related to various objects. Their advantages as a means of transferring attitudes and views are fast distribution and comprehensibility, sometimes even to those who do not know the language of the author. However, it is usually difficult to perceive the intentions of the author completely without certain linguistic and logical presuppositions and knowledge of political context (Dugalich, 2020, p.481).

Latvia especially fits this study as it runs a long-standing tradition of printed caricatures on topical issues. This kind of materials appears in Latvian newspapers every day. This research focuses on the cartoons of four Latvian national newspapers: *Latvijas Avīze*, *Neatkarīgā Rīta Avīze*, *Diena* and *Dienas Bizness*. The caricatures were gathered over two months of 2016: March and May.

The aim of the study is to bring out the attributes of Russia as a significant Other in caricatures and analyze how they correspond to those of Latvia, thus defining the outlines of the mental border between the two. The interim step is comparing Russia's image to other significant Others, first and foremost the European Union.

The topicality of the research lies not only in clarifying Russia's image in a neighbouring country with a large Russian-speaking population, which is important taking into account Russian policy of supporting its compatriots abroad, but also more broadly in deepening knowledge of the mechanisms of shaping national identity.

Literature review

The studies of cartoons and the way countries are depicted in them are widespread, especially in historical context. However, Latvia has not often become an object of such research.

One of the researchers who closely study history and present of Latvian caricatures is Gundega Gailīte from the Latvian Academy of Arts. One of the main focuses of her articles is the way caricatures helped to forge Latvian national identity in the end of the 19th and the beginning of the 20th century. Gailīte shows that in that period artists actively employed satirical graphics to deform images and represent Self and Other (2012a, p. 45). In another article (2013a) she reveals the role of the image of "Mother Latvia", which is central to the Latvian identity.

A number of her works consider the representation of Russia in Latvian caricatures in the context of the relations of the two countries (2011) with the special emphasis on the image of "The Russian Bear" (2012b, 2013b). Gailīte, as well as Procevska (2011), proves that image of Russia is widely spread in Latvian media both in Latvian and in Russian. According to Gailīte, although in the traditional Latvian culture bear is seen as a predominantly positive image (with a wide-spread notion of a "Laimes lācis" – "The Bear of Luck" – an equivalent of a bluebird of happiness and national folk hero Lāčplēsis with ursine ears, the son of a bear and a woman, who, however, got his name from tearing a bear apart), modern cartoon artists use the image of a bear to emphasize the negative traits of Russia.

Therefore in Latvia the European tradition of depicting Russia as a Bear in a predominantly negative sense has established partially despite the local cultural context. According to Denis Khrustalev (2011, p. 137), the first graphic works depicting Russia as a bear appeared in England as early as 1737-1740 and over the centuries have became omnipresent. As Sergey Troicky (2020, p. 160) argues, such a representation manifests the need to depict a country – in this case Russia – not just as an Other, but as an Alien – a beast, exaggerating national stereotypes. Other countries also had their equivalent beasts on the mental map, for example, the USA was depicted as a bald eagle, Germany as an eagle, France as a cock, China as a dragon. As Baratay (2003) notes, the animalization of an adversary may strengthen in times of tensions inside and outside the society.

A number of authors focus on the mechanics of cartoons. As Salamanca and Rodriguez (2015) state, a caricature is based not on all the characteristics of an object, but on one or two most distinctive features, thus simplifying and brightening the image. In this sense cartoon images are close to the way national stereotypes are formed (Popkov, 181). Caricature employs exaggeration, infantilising and physiognomic stereotyping to hyperbolise the traits that have been singled out (Moloney, Holtz & Wagner, 2013).

William A. Gamson and David Stuart (1992, p. 61-62) also point out a special place of cartoonists in editorial stuff: although they are not completely autonomous, they are licensed to heckle and be irreverent. Another aspect of humour that makes

cartoons invaluable for analysing national identity is its function of a "safe house" where socio-cultural and political allergens can safely be brought to the fore (Heidari-Shahreza, 2021). However, it is important to keep in mind that humour "does not resolve tensions, but sustains them" (Tavory, 2014). Moreover, that is exactly the tension that makes a joke funny: if the tension goes away, so does the laughter.

As it is shown in the collection "Images of the Other in Ethnic Caricatures of Central and Eastern Europe" (2010), cartoons are an efficient means of creating and spreading national stereotypes as a crucial element of the national identity. It is vital to point out that in case of a forming identity there is no stable and consistent set of ideas transferred through cartoons – instead they become a site of struggle over construction of social reality (Gurevitch & Levy, 1985, p. 19). Political cartoons can also play a role in agenda-setting, channelling public attention to certain issues that need to be discussed (Alkazemi & Wanta, 2015).

An important aspect here is a powerful emotional component cartoons contain. As Simon Koschut (2018, p. 495) points out, status differentiation "is rooted in collective emotions that undergird and reproduce social discourses and identities". Despite its importance this emotional aspect is often overlooked, but in case of cartoons it is impossible to ignore.

The concept of the Other was brought to political studies from sociology, namely, from symbolic interactionism which studies the role of significant Others in the definition of the self. A brief overview of this theory helps to grasp the main cognitive metaphors behind the concept of the significant Other. Mead (1965 [1934], p.204) viewed "me" as created by social relationships and reflecting the attitudes of others. As Berger and Luckmann (1966, p. 170) state, the development of the self is based on "a dialectic between identification by others and self-identification". In this concept significant Others play a crucial role in self-definition and reality maintenance, they are important "for ongoing confirmation of that crucial element of reality we call identity". The researchers name significant Others as "principal agents" with "less significant others" serving "as a sort of chorus" (Berger & Luckman, 1966, p. 170). Symbolic interactionists focus not on objective structures, but on subjective meaning created in the process of interaction with Others. Lately these ideas were developed not only in self and identity studies, but also in the fields of cultural studies, gender and status studies, research of collective behaviour and social movements as well as social context and the environment (Carter & Fuller, 2016).

The question why there is a need for the Other and how it influences national identity is a point of interest for cultural and political geography. As Eriksen states, group identity is based not only on inner concord and shared culture, but also on opposing others. The author thus singles out two regimes of identification – one based on *we-hood* and the other on *us-hood* formed on countering an external agent that can be a real or an imaginary adversary (Eriksen, 1995, p. 427). Although a variety of identities may exist, usually one, most prevailing comes

to the forefront. That is especially true for Latvia where the need to distance oneself from Russia is inseparable from the inner cleavage between the Latvian and the Russian-speaking population. Although ethnic minorities are numerous, almost all of them are Russian-speaking and are referred to simply as Russians in the public discourse.

One of the issues in the scope of attention of researchers is whether collective identity can be formed without the Other. The discussion on this matter continues. One point of view is that the relations with the Other need to be confrontational (Schmitt, 1996). Other researchers believe that there is no need for an antagonistic Other in the process of forging a collective identity (Abizadeh, 2005, p. 45). Abizadeh states that the definition of the Other is always unclear and fluid, but when the Other is defined on a map as a region or a country, part of this vagueness goes away.

Johnson and Coleman (2012, p. 110) show that in forging national identity an internal Other can be as important as an external. That is especially true for Latvia: the internal Other in this country – Russian-speaking population – is as important for the identity discourse as the external Other – Russia. These two Others form a close community – Russians are often depicted as a malicious fifth column of Russia unable to integrate into Latvian society and not particularly eager to do it. Spatially the internal Other is represented as the region of Latgale bordering on Russia and Belarus as well as Riga where the Russian-speaking population prevails.

Methodology

The study is based on the cartoons from all four national daily newspapers in Latvian: *Latvijas Avīze*, *Neatkarīgā Rīta Avīze*, *Diena and Dienas Bizness*. The fifth national daily newspaper *Vesti Segodnya* (since 2017 – *Segodnya*) is printed in Russian and is not included in the study, because it mostly represents the discourse of the internal Other – the Russian-speaking community; besides, it does not print caricatures as regularly as other four newspapers.

Basic understanding of the core audience of each newspaper is necessary to interpret cartoons more adequately. *Latvijas Avīze* ("The Latvian Newspaper") uses caricatures most frequently printing from one to four cartoons in each issue. It is a national conservative daily newspaper with a variety of supplements. Its target audience are Latvians, mostly in the countryside, who believe in the ideal of a "Latvian Latvia" and are most suspicious of the large Russian-speaking minority and the plans of Russia concerning Latvia. However, the paper does not favour deep European integration either, pointing out the dangers of losing national identity and traditional values.

Diena ("The Day") is a mainstream newspaper with the largest number of subscribers. For a long time, it was considered a paper of bureaucracy. It prints one cartoon in each issue.

Dienas Bizness ("The Business of the Day") targets businessmen and those who are interested in the economic agenda. Following the example of the Financial Times, *Dienas Bizness* is printed on pink paper. The cartoons are published daily and accompany the editorial. The paper represents a more pragmatic view of Russia as a traditional trade partner.

Neatkarīgā Rīta Avīze ("The Independent Morning Newspaper") is a newspaper with a rich history that is traced back to the paper of the Latvian Social Democratic Workers' Party called *Cīņa* ("The Struggle") that was first published in 1904. Nowadays it can be characterized as a newspaper for the intellectuals that gives floor to the representatives of very different, sometimes conflicting views. This concerns attitude to Russia as well – from pragmatic to hostile. The cartoons were printed each Friday and accompanied a satirical article on the events of the week. Unlike the other three newspapers, *Neatkarīgā Rīta Avīze* presents rather abstract cartoons which seldom fit the needs of this study.

For the research all the cartoons in the aforementioned newspapers in March and May 2016 were studied. These two months were chosen because of the two dates vital for the Latvian-Russian relations: March 16th, the Remembrance Day of the Latvian Legionnaires with marches across the center of Riga, and May 9th, the Victory Day largely celebrated by the Russian-speaking population. These dates reflect and sharpen the deep cleavage in the Latvian society over the history of World War II: March 16th commemorates (and partially praises) the Latvians who fought on the side of Hitler and May 9th celebrates those who fought with the Soviet Army against the Nazis. Those who go on the marches on March 16th see Soviet soldiers as "occupants" and legionnaires of the Waffen SS as "true heroes" who fought for an independent Latvia. Those who come to the celebrations of the Victory Day view legionnaires as "traitors and murderers" and ardently oppose their glorification.

At the same time, the year 2016 is a typical year of the Latvian-Russian relations without any major accidents or turning points. The analysis was facilitated by the fact that the researcher lived in Latvia at that time and could grasp the socio-political context from the inside.

Out of all the cartoons those of a geopolitical character were looked for – that is depicting Latvia and other countries or international organizations and relations among them as well as international processes such as migration. Here we understand geopolitics as the study of the effects of geography on international politics (George, Devetak & Percy, 2017, p. 522). The classification of geopolitical cartoons was carried out to facilitate discourse analysis: caricatures were coded, described and put in a table with the following elements singled out: code, topic, description, caption, geopolitical entities, characters and their attributes, associations and the cartoonist.

Results

84 March issues of the four studied newspapers contained 74 cartoons, of which 23 were geopolitical. In 88 May issues there were 77 caricatures of which 15 were geopolitical. That gives us the proportion of 31% of geopolitical cartoons in March and around 19% in May signaling that international news and topics are a common inspiration for cartoonists.

If we combine the numbers over two months, they are almost the same for three newspapers – *Diena* (13 geopolitical cartoons over two months), *Dienas Bizness* (13) and *Latvijas Avīze* (12). In *Neatkarīgā Rīta Avīze* in March and May there was only one caricature fitting the design of the research.

Of all the countries Latvia was depicted and/or mentioned in captions most frequently – in 19 cases over two months. Cartoonists actively reflect on the place of Latvia in the world and its interaction with other geopolitical entities. Russia is on the second place by the number of references, which reflects its role as the most significant Other. The third is the European Union (10 mentions) that is also crucial to the Latvian self-reflection. Then go the United States and Greece (4 mentions each) – the latter was often mentioned in the context of the debt crisis. Turkey (3 mentions) was the main character in the cartoons about the migration crisis. The OECD, Britain and Estonia were mentioned two times each – the first in the context of the attempts of Latvia to become an OECD member, the second in the context of Brexit and the third in comparison with Latvia in the situations where Estonia had already done something and Latvia had not. Other geopolitical entities were mentioned only once: that was China, Japan, Germany, Poland, Sweden, Syria, Ukraine, Belgium, Macedonia, NATO and Arab countries.

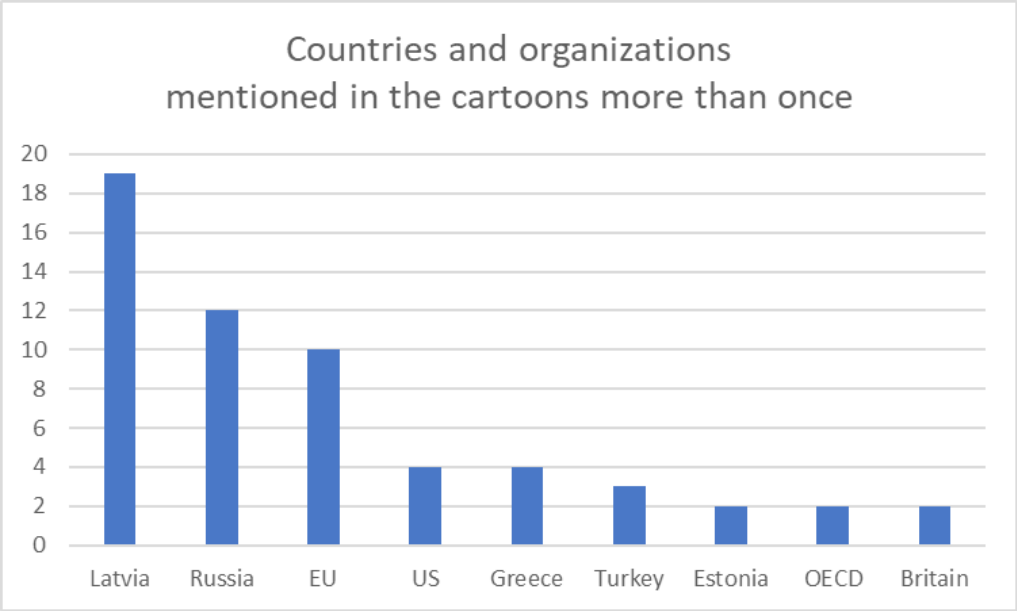

Table 1. Geopolitical entities mentioned in the cartoons of the Latvian newspapers in March and May 2016 more than once.

The notion of Russia is transferred in many different ways. The simplest is just writing Russia on the cartoon or in its caption. Another obvious option is using the Russian flag and it is also widely employed. In case of the Victory Day the colours of the Georgian Ribbon are used. In a number of cartoons Russia is represented through individuals: president Vladimir Putin, ambassador in Latvia Alexander Veshnyakov and tennis-player Maria Sharapova. The Russian Bear is used only once over the studied period. A peculiar option is an ushanka (a traditional winter ear-flap hat) that helps identify a Russian – it is used in a cartoon by Agris Liepiņš about the disagreement among oil exporters published in *Dienas Bizness* on March 31st. In this picture a Russian in an ushanka and an Arab in traditional clothing fight over an oil pipe faucet. The Arab wants to close it, but the Russian does not let him, saying: "Every dollar is important for us!"

There are two main clusters of ideas associated with Russia in these cartoons. That is, firstly, lies, propaganda and the falsification of history. Secondly, that is power, threat and brutality.

For example, on May 9th *Latvijas Avīze* published a cartoon by Gatis Šļūka with a syringe coloured as the Georgian Ribbon and a caption: "The inoculation of propaganda. Revaccination every May 9th". The annotation notes that the Georgian Ribbon has become very popular among those celebrating the Victory Day in Riga despite the fact that these colours were an attribute of the Russian Imperial Army and did not have anything to do with World War II.

The second set of ideas – power, threat and brutality – can be illustrated by another cartoon by Gatis Šļūka published in *Latvijas Avīze* on March 18th following the news of the withdrawal of the Russian troops from Syria. The caricature shows shirtless Vladimir Putin in military trousers carrying many army aircrafts in his arms and smiling maliciously. He steps out of a sandpit called Syria where a broken shovel lies. In the background there are more sandpits that, judging by the trace of footprints, Putin entered and left.

One can argue that cartoons are meant to be disrespectful. But in case of Russia the grade of negative emotions is usually much higher than with other entities. That is easily explained by tensions in the relations of the two countries and the need to distant from the antagonist Other that Russia has remained for Latvia. To prove a stronger prejudice against Russia we can compare the way Russia is depicted to the way Latvian cartoonists represent another significant Other – the European Union.

The main association with the EU conveyed through the caricatures of the studied period is wealth and attractiveness. Following the rules of the genre many cartoons show negative sides of these seemingly positive traits. For example, a caricature by Gatis Buravcovs printed in *Diena* on May 27th reflects on the migration crisis. The picture shows numerous refugees crossing the fence between Turkey and the EU using ladders. The side of the EU is already crowded, a house named European Union is full. On the Turkish side there is a sign towards the EU

border reading "Prosperity, allowance" and a barn from which the cries for help are heard. At the fence a woman resembling German Chancellor Angela Merkel (who in this case represents the EU leadership and not just Germany) tells a man in a fez resembling Recep Tayyip Erdoğan: "Ok, you may violate human rights, just put those ladders away". Here we still see the EU as (too) attractive, but the criticism is pointed against double standards and inability to stand up for oneself. The image is not as hostile as in case of Russia.

And how is Latvia viewed by the cartoonists? Main associations are poverty, weakness and ineptitude. A common topic is asking the EU for money. For example, a cartoon by Zemgus Zaharāns published in *Diena* on March 30th shows a rich gentleman representing EU with a blue tie holding a little dog called corruption on a golden leash (blue and yellow are the colours of the EU flag). The man (the EU) casts an annoyed look on another man in shabby grey clothes and a traditional Latvian hat representing Latvia. The latter asks the EU for money being almost completely devoured by a huge dog representing enormous corruption in Latvia.

Even on this basic level the contrast with the image of Russia is clear – Russia is powerful and aggressive; Latvia is feeble and harmless. But most strikingly this contrast is seen in the caricatures where both Russia and Latvia are presented.

One of the brightest examples is a cartoon by Ēriks Ošs printed in *Latvijas Avīze* on May 13. Big figures of Russia's ambassador Veshnyakov and the Russian Bear hugging each other indignantly point at a tiny figure of a girl Latvia in traditional clothes. Veshnyakov cries: "She vilifies us! She scolds us!" The bear cries: "She wants to weaken us!" Little Latvia is silent. Here we see this antagonization at its maximum.

This and other such cartoons prove to the reader how different Russia and Latvia are and how real the Russian threat is. Almost in all caricatures Russia and Latvia are set against each other.

A seldom example where entities representing the two countries are on one side is a cartoon by Gatis Šļūka published by *Latvijas Avīze* on March 11 devoted to the doping scandal with famous Russian tennis player Maria Sharapova who was caught using the Latvian drug Mildronate that had been put on the list of forbidden substances. In the picture a security guard with the caption WADA kicks out of the door of professional sport Maria Sharapova and a pack of Mildronate with a bruised eye. Sharapova asks why. The guard answers: "You came with it!" In this cartoon Sharapova and Mildronate suffer together, however, the link to the images of Russia and Latvia here is only indirect.

On the large scale one and the same narrative is repeated – week and a bit naive Latvia against strong and aggressive Russia.

Conclusion

What does the cartoon analysis tell us about the forging of the Latvian national identity? Latvia has succeeded in mentally distancing itself from Russia in many

aspects, but the physical closeness remains and it fosters the antagonism with this significant Other. The result is numerous caricatures featuring Russia and its negative traits and reminding how different Latvia is. At the same time, Latvia still does not seem to see oneself as a fully integrated part of the Western world. Cartoons show how inapt and poor the country feels in comparison with its European partners and how they look down on it. Caricature reflects lack of national pride and skills to promote the country's goal.

The future of the research lies in enlarging the sample and refining on the methodology of the analysis.

Acknowledgement

The research has been funded by the Russian Science Foundation grant No. 19-78-10004 "Transformations of electoral behavior in the regions of foreign countries bordering on the Russian Federation: a comparative spatial analysis".

References

Abizadeh, A. (2005). Does Collective Identity Presuppose an Other? On the Alleged Incoherence of Global Solidarity. *American Political Science Review*, 99(1), 45–60. doi: 10.1017/S0003055405051488

Alkazemi, M. F., & Wanta, W. (2015). Kuwaiti political cartoons during the Arab Spring: Agenda setting and self-censorship. *Journalism*, 16(5), 630–653. doi: 10.1177/1464884914533072

Baratay, E. (2003). Le zoo, lieu politique, XVIe–XXe siècles [The Zoo, the Political Niveau, 19-20th centuries]. In P. Bacot (Ed.), *L'animal en politique [The animal in politics]* (pp. 15–36). Paris: L'Harmattan.

Berger, P. L., & Luckmann, T. (1966). *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London: Penguin Books.

Carter, M. J., & Fuller, C. (2016). Symbols, meaning, and action: The past, present, and future of symbolic interactionism. *Current Sociology*, 64(6), 931–961. doi: 10.1177/0011392116638396

Demski, D., & Baraniecka-Olszewska, K. (Eds.). (2010). *Images of the Other in Ethnic Caricatures of Central and Eastern Europe*. Warsaw: Institute of Archaeology and Ethnology, Polish Academy of Sciences.

Diena. (n.d.). Retrieved from https://www.diena.lv//

Dienas Bizness. (n.d.). Retrieved from https://www.db.lv/

Dugalich, N. M. (2020). Universal and Culturally Specific Features and Linguistic Peculiarities of the Political Cartoon in the Arabic and French Languages. *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*, 11(3), 479–495. doi: 10.22363/2313-2299-2020-11-3-479-495

Eriksen, T. H. (1995). We and Us: Two Modes of Group Identification. *Journal of Peace Research*, 32(4), 427–436. doi: 10.1177/0022343395032004004

Gailīte, G. (2012a). Latviešu karikatūra XIX gs. Beigās XX gs. Sākumā kā nacionālās identitātes veidošanās un attīstības faktors (Latvian caricature as a factor of forming and developing

national identity at the end of the 19th—The beginning of the 20th century). *Letonica*, (2), 25-52. (In Latvian).

Gailīte, G. (2013a). "*Mother Latvia" in Constructing Self and Other*: A *Case of Latvian Caricature 19th century* (D. Demski, I. Sz. Kristóf, & K. Baraniecka-Olszevwka, Eds.). Budapest: l'Harmattan.

Gailīte, G. (2013b). The Bear and Latvia: images of Latvian-Russian relations in caricature. *Labyrinth: the Journal of Socio-Humanitarian Studies* , (4), 29–40. (In Russian).

Gamson, W. A., & Stuart, D. (1992). Media Discourse as a Symbolic Contest: The Bomb in Political Cartoons. *Sociological Forum*, 7(1), 55–86. doi: 10.1007/BF01124756

George, J., Devetak, R., & Percy, S. (2017). *An Introduction to International Relations*. Cambridge University Press.

Gurevitch, M., & Levy, M. R. (1985). *Mass Communication Review Yearbook* (Vol. 5). Beverly Hills; London: Sage Publications.

Heidari-Shahreza, M. A. (2021). When a Nation Breathes Through Humor: A Sociolinguistic Perspective on Iranian Jokes About America. *Society*. doi: 10.1007/s12115-021-00608-5

Johnson, C., & Coleman, A. (2012). The internal Other: Exploring the dialectical relationship between regional exclusion and the construction of national identity. *Cultural and Humanitarian Geography*, 1(2). Retrieved from https://gumgeo.ru/index.php/gumgeo/article/view/56 (In Russian).

Khrustalev, D. (2011). The Origin of the "Russian Bear". *Novoje Literaturnoje obozrenie*, (1), 137–152. (In Russian).

Koschut, S. (2018). The power of (emotion) words: On the importance of emotions for social constructivist discourse analysis in IR. *Journal of International Relations and Development*, 21(3), 495–522. doi: 10.1057/s41268-017-0086-0

Latvia and Russia sign final documents on the demarcation of the border. (2017, Ocrober 25). Retrieved from TASS website: https://tass.ru/mezhdunarodnaya-panorama/4676634 (In Russian).

Latvijas Avīze. (n.d.). Retrieved 18 September 2021, from LA.LV website: https://www.la.lv/

Mead, G. H. (1965). *Mind, Self and Society*. Chicago; London: University of Chicago Press.

Moloney, G., Holtz, P., & Wagner, W. (2013). Editorial Political Cartoons in Australia: Social Representations & and the Visual Depiction of Essentialism. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 47(2), 284–298. doi: 10.1007/s12124-013-9236-0

Neatkarīgā Rīta Avīze. (n.d.). Retrieved 18 September 2021, from https://nra.lv/

Popkov, V. D. (2002). Stereotypes and Prejudice: their Impact on Interculture Communication. *Journal of Sociology and Social Antropology*, 5(3), 178–191. (In Russian).

Procevska, O. (2011). The Bear, the Eagle, and the Hair Hand: Metaphorization of Russia in Latvian Press. In I. Novikova (Ed.), *Europe – Russia: Contexts, Discourses, Images* (pp. 177–187). Riga: LU DZSC – LEVIRA.

Salamanca, D. G., & Rodrigues, J. R. (2015). The Drama of Caricature: Simplification and Deformation as Avant-Garde Rhetorical Devices. In E. Claudio & J. Cañero (Eds.), *On the edge of the panel essays on comics criticism* (pp. 94–108). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Schmitt, C. (1996). *The Concept of the Political*. Chicago: University of Chicago Press.

Tavory, I. (2014). The situations of culture: Humor and the limits of measurability. *Theory and Society*, 43(3–4), 275–289. doi: 10.1007/s11186-014-9222-7

Troitskiy, S. (2020). The Imagological Bestiary in the Political Caricature at the turn of the 19th – 20th centuries, 1890-1905: Zoophisiognomy as the Instrument of Visual Rhetoric. *Doxa*, (1), 159–174. doi: 10.18524/2410-2601.2020.1(33).211981 (In Russian).

Список литературы

Abizadeh, A. (2005). Does Collective Identity Presuppose an Other? On the Alleged Incoherence of Global Solidarity. *American Political Science Review*, 99(1), 45–60. doi: 10.1017/S0003055405051488

Alkazemi, M. F., & Wanta, W. (2015). Kuwaiti political cartoons during the Arab Spring: Agenda setting and self-censorship. *Journalism*, 16(5), 630–653. doi: 10.1177/1464884914533072

Baratay, E. (2003). Le zoo, lieu politique, XVIe–XXe siècles [The Zoo, the Political Niveau, 19-20th centuries]. In P. Bacot (Ed.), *L'animal en politique [The animal in politics]* (pp. 15–36). Paris: L'Harmattan.

Berger, P. L., & Luckmann, T. (1966). *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London: Penguin Books.

Carter, M. J., & Fuller, C. (2016). Symbols, meaning, and action: The past, present, and future of symbolic interactionism. *Current Sociology*, 64(6), 931–961. doi: 10.1177/0011392116638396

Demski, D., & Baraniecka-Olszewska, K. (Eds.). (2010). *Images of the Other in Ethnic Caricatures of Central and Eastern Europe*. Warsaw: Institute of Archaeology and Ethnology, Polish Academy of Sciences.

Diena. (n.d.). Retrieved from https://www.diena.lv//

Dienas Bizness. (n.d.). Retrieved from https://www.db.lv/

Dugalich, N. M. (2020). Universal and Culturally Specific Features and Linguistic Peculiarities of the Political Cartoon in the Arabic and French Languages. *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*, 11(3), 479–495. doi: 10.22363/2313-2299-2020-11-3-479-495

Eriksen, T. H. (1995). We and Us: Two Modes of Group Identification. *Journal of Peace Research*, 32(4), 427–436. doi: 10.1177/0022343395032004004

Gailīte, G. (2012). Latviešu karikatūra XIX gs. Beigās XX gs. Sākumā kā nacionālās identitātes veidošanās un attīstības faktors (Latvian caricature as a factor of forming and developing national identity at the end of the 19th—The beginning of the 20th century). *Letonica*, (2), 25-52. (In Latvian).

Gailīte, G. (2013). "*Mother Latvia" in Constructing Self and Other: A Case of Latvian Caricature 19th century* (D. Demski, I. Sz. Kristóf, & K. Baraniecka-Olszevwka, Eds.). Budapest: l'Harmattan.

Gamson, W. A., & Stuart, D. (1992). Media Discourse as a Symbolic Contest: The Bomb in Political Cartoons. *Sociological Forum*, 7(1), 55–86. doi: 10.1007/BF01124756

George, J., Devetak, R., & Percy, S. (2017). *An Introduction to International Relations*. Cambridge University Press.

Gurevitch, M., & Levy, M. R. (1985). *Mass Communication Review Yearbook* (Vol. 5). Beverly Hills; London: Sage Publications.

Heidari-Shahreza, M. A. (2021). When a Nation Breathes Through Humor: A Sociolinguistic Perspective on Iranian Jokes About America. *Society*. doi: 10.1007/s12115-021-00608-5

Koschut, S. (2018). The power of (emotion) words: On the importance of emotions for social constructivist discourse analysis in IR. *Journal of International Relations and Development*, *21*(3), 495–522. doi: 10.1057/s41268-017-0086-0

Latvijas Avīze. (n.d.). Retrieved 18 September 2021, from LA.LV website: https://www.la.lv/

Mead, G. H. (1965). *Mind, Self and Society*. Chicago; London: University of Chicago Press.

Moloney, G., Holtz, P., & Wagner, W. (2013). Editorial Political Cartoons in Australia: Social Representations & and the Visual Depiction of Essentialism. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, *47*(2), 284–298. doi: 10.1007/s12124-013-9236-0

Neatkarīgā Rīta Avīze. (n.d.). Retrieved 18 September 2021, from https://nra.lv/

Procevska, O. (2011). The Bear, the Eagle, and the Hair Hand: Metaphorization of Russia in Latvian Press. In I. Novikova (Ed.), *Europe – Russia: Contexts, Discourses, Images* (pp. 177–187). Riga: LU DZSC – LEVIRA.

Salamanca, D. G., & Rodrigues, J. R. (2015). The Drama of Caricature: Simplification and Deformation as Avant-Garde Rhetorical Devices. In E. Claudio & J. Cañero (Eds.), *On the edge of the panel essays on comics criticism* (pp. 94–108). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Schmitt, C. (1996). *The Concept of the Political*. Chicago: University of Chicago Press.

Tavory, I. (2014). The situations of culture: Humor and the limits of measurability. *Theory and Society*, *43*(3–4), 275–289. doi: 10.1007/s11186-014-9222-7

Гайлите, Г. (2013). Медведь и Латвия: Образы латышско-российских отношений в карикатуре. *Лабиринт: журнал социально-гуманитарных исследований*, (4), 29–40.

Джонсон, К., & Коулман, А. (2012). Внутренний «Другой»: Диалектические взаимосвязи между конструированием региональных и национальных идентичностей. *Культурная и гуманитарная география*, *1*(2). Извлечено от https://gumgeo.ru/index.php/gumgeo/article/view/56

Латвия и Россия подписали итоговые документы по демаркации границы. (2017, октябрь 25). Извлечено от ТАСС website: https://tass.ru/mezhdunarodnaya-panorama/4676634

Попков, В. Д. (2002). Стереотипы и предрассудки: Их влияние на процесс межкультурной коммуникации. *Журнал социологии и социальной антропологии*, 5(3), 178–191.

Троицкий, С. (2020). Имагологический бестиарий в политической карикатуре на стыке XIX-XX веков (1890-1905): Зоофизиогномика как инструмент визуальной риторики. *Doxa*, (1), 159-174. doi: 10.18524/2410-2601.2020.1(33).211981

Хрусталев, Д. (2011). Происхождение «русского медведя». *Новое литературное обозрение*, (1), 137-152.

Humor in Historical Memory: from an Anecdote and Caricature to an Internet Meme

Denis S. Artamonov

Saratov State University. Saratov, Russia. Email: artamonovds[at]mail.ru

Abstract

The article is devoted to the study of the role of anecdotes, caricatures and Internet memes in the construction of historical memory. The memory of the past implies emotional content, the expression of which is often humor. The author views an anecdote as a component of oral history and a communication phenomenon of the pre-digital era, in which the representation of ideas about the past was humorous. A historical anecdote, being originally a kind of didactic historiography, has been transformed into a tool for transmitting an informal interpretation of history, and once in the digital media environment, it has lost its former meaning. Mass media, with the help of a caricature representing history in a humorous way, have visualized the images of the past, setting certain evaluative frameworks of historical and political events. Being an element of traditional media as well as a work of art, caricature encouraged the formation of historical memory along with other artistic genres. In the digital age, it, like a historical anecdote, has given way to Internet memes in the media sphere. The author considers Internet memes to be the phenomena of digital culture, defining them as a kind of a polymodal, metaphorical, often ironic, humorous utterance that is spread in the media environment. A historical Internet meme, combining the images of popular culture and collective memory in a visual text format, has a decisive influence on the perception of historical events and personalities by social media audiences. With the help of Internet memes a great number of Internet users create their own versions of the interpretation of history in a humorous form, thus reproducing the collectively shared mythologized ideas about the past.

Keywords

Anecdote; Caricature; Internet Meme; Humor; Humor in the Media; Historical Memory; Cultural Memory; Images of the Past; Historical Myth; Digital Culture

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

Юмор в исторической памяти: от анекдота и карикатуры к интернет-мему

Артамонов Денис Сергеевич

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского. Саратов, Россия. Email: artamonovds[at]mail.ru

Аннотация

Статья посвящается исследованию роли анекдотов, карикатур и интернет-мемов в конструировании исторической памяти. Память о прошлом предполагает эмоциональное содержание, выразителем которого часто выступает юмор. Автор рассматривает анекдот как элемент устной истории и коммуникационный феномен доцифровой эпохи, в котором репрезентация представлений о прошлом носила юмористический характер. Исторический анекдот, будучи изначально разновидностью историографии дидактического свойства, трансформировался в инструмент трансляции неформальной интерпретации истории, а попав в цифровую медиасреду, потерял свое прежнее значение. Средства массовой информации при помощи карикатуры, репрезентирующей историю в юмористическом ключе, осуществляли визуализацию образов прошлого, задавая определённые оценочные рамки исторических и политических событий. Карикатура как элемент традиционных медиа и произведение искусства обеспечивала, наряду с другими художественными жанрами, формирование исторической памяти. В цифровую эпоху она, как и исторический анекдот, уступила свое место в медиасфере интернет-мемам. Автор относит интернет-мемы к феноменам цифровой культуры, определяя их как разновидность полимодального, иносказательного, чаще всего ироничного, шутливого высказывания, распространяющегося в медиасреде. Исторический интернет-мем, соединяя в визуально-текстовом формате образы популярной культуры и коллективной памяти, оказывает определяющее влияние на восприятие исторических событий и личностей аудиториями социальных медиа. Массы интернет-пользователей в юмористической форме с помощью интернет-мемов создают свои версии интерпретации истории, воспроизводя коллективно разделяемые мифологизированные представления о прошлом.

Ключевые слова

анекдот; карикатура; интернет-мем; юмор; юмор в медиа; историческая память; культурная память; образы прошлого; исторический миф; медиасреда

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Введение

Процесс конструирования исторической памяти предполагает эмоциональное отношение к образам прошлого. Роль эмоций в формировании исторических представлений вполне очевидна, если мы посмотрим на практики коммеморации. Коммеморативный акт всегда сопровождается всплеском позитивных или негативных эмоций по поводу не только самого факта увековечения какого-либо имени или события, а вскрывает весь спектр их оценок, сложившихся в исторической памяти. Эти оценки не всегда укладываются в дихотомию добра и зла, прошлое вызывает гораздо больше эмоций, не вмещающийся в бинарную оппозицию «хорошее/плохое». Жаркие споры об исторических фактах, разворачивающиеся в научной литературе, на страницах газет и журналов, в социальных медиа и выливающиеся в массовые движения в защиту или против какого-либо символического объекта прошлого, показывают, что историческая память имеет глубокое эмоциональное насыщение.

Как отметила О. Ю. Малинова: «Логика «вспоминания» и «забвения» учитывает не только «правду» исторических фактов, но и связанные с ними эмоции» (Малинова, 2010, с. 302). Исторический факт вызывает эмоции в момент своего возникновения и в результате его осмысления как события прошлого. В дальнейшем они переходят в историческую память или меняются на противоположные. Эмоциональное сопровождение установки и сноса памятников, наблюдаемое в России, странах СНГ и США в последнее время, яркое тому подтверждение. П. Нора считал, что эмоциональность никогда полностью не исчезает из «мест памяти», она может ощущаться наполовину, но всегда присутствует в их символической жизни (Нора, 1999, с. 27). По мнению исследователей Т. Энсинк и К. Соэр, для того чтобы событие подверглось забвению, необходимо забыть чувства, которое оно вызывало. Ненависть, ресентимент, вина, триумф или реванш наполняют индивидуальную или коллективную память сильными эмоциями и не оставляют места для других тем памяти. Они забываются, когда событие перестает быть актуальным, либо если «в настоящее время более не представляются полезными» (Ensink, Sauer, 2003, p. 7). Соответственно для того, чтобы событие вспомнили, оно должно вызывать сильные чувства, актуализированные повесткой дня. Механизмы формирования исторической памяти необходимым образом включают в себя эмоции, переживаемые на уровне сообществ.

Любая проводимая политика памяти эксплуатирует эмоциональное состояние общества с целью утверждения тех образов прошлого, которые соответствуют ее целям. Она работает с упрощенными нарративами, которые сводят сложные исторические процессы к удобным для восприятия схемам, мифологизируя прошедшую реальность. Мифы и коммеморативные практики, такие как ритуалы, памятные речи, публичные напоминания в виде культурного события, оказывают сильное воздействие на общество, конструируя исто-

рическую память. Я. Ассман считал, что «представления коллективной памяти стоят в жизненной связи с формами коммуникации соответствующей группы, и эта связь несет эмоциональную и ценностную нагрузку» (Ассман, 2004, с. 41). Эффективность коммуникации внутри сообществ и между ними, направленной на репрезентацию образов прошлого, напрямую зависит от степени эмоционального накала, чем он выше, тем быстрее происходит усвоение распространяемых мифологизированных схем исторической памяти.

Травмирующее воздействие исторического события на коллективную память, по мнению Дж. Александера, напрямую связано с негативной экспансивной реакцией на него (Александер, 2012, сс. 10, 19). Роль негативных эмоций в формировании коллективных представлений о прошлом была исследована А. Ассман, использовавшей термин «эмоциональная память». По ее мнению, скорбь и вина стали главными чувствами, определяющими современное отношение к прошлому: «возрастающий интерес к истории, — пишет она, — сопровождается новым эмоциональным насыщением истории, которым более присущи горести, нежели радости» (Ассман, 2014, с. 176). Между тем, положительные чувства, как и позитивное отношение к прошлому являются фактом, который нельзя игнорировать. История обладает ценностью в современном обществе во многом потому, что положительно эмоционально нагружена.

Юмор в исторической памяти

Наблюдаемый сегодня мемориальный бум связан не только с увеличением количества исследований в области memory studies и повышенным вниманием государства к исторической памяти, наоборот, это своего рода ответная реакция на повышение общественного внимания к прошлому. Общество перестало быть только потребителем исторической информации, оно активно включено в процессы производства исторического знания через деятельность в формате публичной истории (Давыдов, 2020), реализацию проектов гражданской науки и создание исторического контента как средства развлечения (Артамонов, Тихонова, 2020). В ходе этой деятельности историческое знание теряет свою объективность и сливается с исторической памятью, растворяясь в эмоциональном восприятии масс. В массовом сознании нет четкого различения Истории на научное знание и коллективно разделяемые представления о прошлом, так как любая историческая информация подвергается личностной интерпретации с глубокой эмоциональной привязкой. Одним из важных средств выражения этих эмоций становится юмор.

Юмор как интеллектуальная способность подмечать в явлениях их комичные, смешные стороны играет значительную роль в репрезентации представлений о прошлом. Юмористическое восприятие событий — обыденное явление общественной жизни, которое неоднократно становилось предметом внимания исследователей. С. Р. Шмидт, сравнивая юмористические и неюмористические варианты предложений, показал, что лучше запоми-

наются тексты, содержащие юмор в субъективном восприятии (Schmidt, 1994), его выводы подтверждают и российские ученые (Шайхутдинова & Кравченко, 2017). К. Карлсон, проведя анализ восприятия семантической составляющей фотографий, ключевых слов и фраз, пришел к выводу, что чаще вспоминаются образы, включающие юмористические материалы (Carlson, 2011). Эти эмпирические исследования свидетельствуют о том, что люди лучше запоминают, когда воспринимают слово, фразу или изображение как юмористические.

Изучение истории не могло обойти вниманием такую важную тему как юмор. Исследованию историко-культурных проявлений юмора посвящены работы М. М. Бахтина, который считал, что смеховая культура, проявляющаяся в живой народной речи, служит средством восстановления-обновления накопленной коллективной памяти в ее полном смысловом объеме. В шутках, гротеске, ругательствах, по его мнению, «дремлет смутная память о былых карнавальных вольностях и карнавальной правде», через юмор «память возвращается к началу и обновляет его», т. е. актуализирует прошлое в массовом сознании (Бахтин, 1990, сс. 35, 55, 533). В юмористических произведениях разного жанра прошлое сворачивается в символические фигуры с прикреплёнными к ним воспоминаниями, которые сохраняются в коллективной памяти в формате культурного кода.

В. Я. Пропп утверждал, что изучение смеха позволит установить, что связь между образами прошлого «есть не случайная связь, а что эта связь — явление, обусловленное исторически» (Пропп, 1997, с. 103), поэтому юмор можно рассматривать как ключ к культурным кодам и чувствам прошлого. Произведения юмористического жанра, как полагал исследователь интеллигентского фольклора России XX в. Ю. Б. Борев, могут объяснить белые пятна истории, показать не подвергнувшееся цензуре и идеологической мифологизации самосознание народа (Борев, 1996, с. 6), а также вскрыть духовную атмосферу того или иного исторического периода.

Исследования истории юмора Д. С. Лихачева (1984), А. М. Панченко (1984), Ю. М. Лотмана (2002) показывают, что смех представляет собой не просто феномен повседневной обыденности, а является способом конструирования социальной реальности. Смех выстраивает своего рода антимир, одновременно создавая и разрушая мир настоящего. Высмеивая, обнажая и обличая все плохое, он создает новую действительность, в которой негативные явления общественной жизни получают положительную эмоциональную окраску. Смех выполняет функцию социальной коррекции, однако, он не исправляет общественную ситуацию, а служит инструментом изменения отношения к ней. Посредством смеха и языковой игры происходит смягчение социального давления. Осмеянное зло порождает комическое, благодаря смеху ужасное сублимируется и обволакивается возвышенным.

М. Велерт, исследуя отчеты нацистского гестапо и службы безопасности СС, выявила, что хотя политические шутки можно рассматривать как отражение меняющегося общественного мнения в нацистской Германии,

они не были демонстрацией неприятия режима (Wöhlert, 1995). Выводы М. Велерт были развиты Р. Херцогом, исследовавшим анекдоты времен нацистской Германии. По его мнению, они убедительно доказывают, что рядовые немецкие граждане не только знали и боялись, но и поддерживали нацистские преступления, например, такие как создание и содержание концентрационных лагерей (Herzog, 2011). А Б. Адамс, проанализировав большую коллекцию советских анекдотов, пришел к убеждению, что они, конечно же, высмеивали официальные практики, были скрытой формой дискурсивного общения и способом самоутверждения, критиковали существующую реальность, но они не противостояли советской действительности, наоборот, их можно рассматривать как некую обывательскую форму согласия с социалистическим мироустройством (Bruce, 2005). Смех не столько демонстрация негативного отношения к определенным событиям, сколько инструмент изживания отрицательных эмоций, призванный при помощи юмора, т. е. интеллектуальных усилий по созданию комического эффекта, изменить восприятие действительности.

Юмор позволяет исследовать альтернативы современной реальности и раскрывать истины, которые замалчиваются или сознательно игнорируются правительством и средствами массовой информации. Борьба за власть, угнетение, насилие, несправедливость выраженные средствами юмора и сатиры показывают не реальное отношение общества к этим явлением, а то какими их хотят видеть — смешными и неопасными для рядового обывателя. Юмористические жанры не только критикуют политические события и деятелей, но и сохраняют их в сложном культурном формате в краткосрочной повседневной коммуникативной памяти и переводят сложившиеся образы в долговременную коллективную память (Twark, 2017, p. 176). Юмор наполняет историческую память ярким эмоциональным содержанием через комментирование и интерпретацию события прошлого. Юмористическая составляющая исторической памяти представляет собой контркультурные воспоминания, противостоящие официальным или общепринятым нарративам, так же как юмористическое комментирования политического события в настоящем является альтернативой насаждаемого властью образа реального мира. Официальная политика памяти государства почти всегда чужда юмору, а редкие его проявления только подтверждают это правило, поэтому юмор можно рассматривать как политику памяти общества, которая хотя и противостоит власти, одновременно становится способом ее объяснения и принятия.

Исторический анекдот

В качестве смеховой формы осмысления исторической реальности и способа конструирования представлений о прошлом может рассматриваться исторический анекдот. Изначально под анекдотом понималась поучительная

история об общеизвестном событии и часто включающая в себя рассказ об известной личности. Анекдотам, как правило, была присуща ирония, глубокий смысл, для понимания которых требовалось знание не только действующих лиц, но и подоплеки той или иной ситуации. В анекдоте не всегда было заметно присутствие юмора, но драма или трагедия, имеющие дидактическую направленность, являются неотъемлемой его характеристикой. Материалом для создания анекдотов служили факты прошлого, которые становились содержанием исторической памяти.

Анекдот XVIII – XIX столетий был формой исторического повествования и серьезным произведением. Получив в современных исследованиях название «исторический анекдот», он представлял собой род историографии близкой античной риторике, рассказ об удивительном поступке или остроумном ответе. Исторический анекдот не был абсолютным юмористическим вымыслом, несмотря на то что вымышленные элементы там, безусловно, присутствовали, он имел под собой реальную основу. Вымышленные элементы и сюжетные изменения анекдотов были обусловлены фольклорным способом его распространения. Анекдот был частью устной истории, поэтому он постоянно видоизменялся в процессе бесконечных пересказов. Короткая форма анекдота не позволяла подробно доносить историю слушателям, события, личности, феномены вырывались из исторической канвы и вбрасывались в современный рассказчику и слушателям контекст. Однако, это не приводило к обрывочности повествования, слушателям предлагался готовый поучительный сюжет на историческую тему, с элементами мифологизированного мировоззрения, который укладывал им в головы понятные представления о прошедших временах. В. А. Кошелев справедливо отмечал, что в основе исторического анекдота лежит социокультурный миф. Причина долговечности и массового распространения анекдотов кроется в мифологической основе, с помощью которой реальные факты биографии великий личностей или происходивших событий дополняются яркими деталями, психологически точно соотнесенными с представлениями о прошлом (Кошелев, 1989, с. 36). Тем самым, анекдот был эффективным инструментом конструирования исторической памяти, он был непосредственно связан с фольклором и массовым сознанием.

Исторические анекдоты не придумывали, в их основе лежали устные рассказы очевидцев событий и участников деяний исторических личностей. Французский писатель XVII в. Таллеман де Рео в форме анекдотов запечатлел характеры Генриха IV и Людовика XIII (Петрышева, 2008). До нас дошло большое количество анекдотов о Петре I (Мезин, 2002), Екатерине II (Верещацкая, 2019), Павле I (Демичев, 2017), записанных не только литераторами, но и мемуаристами, упаковавшими свои воспоминания в формат занимательных повествований. Являясь историческим источником, они интересны и как факт устной истории, и как феномен исторического сознания.

В начале XIX в. анекдот начал эволюцию в сторону литературного жанра и не порывая с историей стал особым видом искусства. В пушкинскую эпоху исторический анекдот существовал в формате «невыдуманных историй», «исторических портретов», «истинных происшествий», содержанием которых выступало поучение, выражение добродетели или выявление порока, но чаще всего это был рассказ о любопытном случае из прошедших эпох. Анекдоты об исторических личностях записывал А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь придумывал рассказы анекдотичного содержания, А. М. Островский «коллекционировал» фольклорные анекдоты, Н. С. Лесков использовал анекдотичную форму для своих рассказов, А. И. Герцен собирал и публиковал анекдоты, видя в них «тайную», но истинную историю (Еремеев, 1986a; Баранова, 2011; Еремеев, 2012b).

В XX в. исторический анекдот как жанр литературы продолжает сохраняться в творчестве А. Платонова (Курганов, 1997, с. 230-236), С. Довлатова (Доброзракова, 2019) и др., но своего расцвета он достигает в советскую эпоху в качестве фольклорного произведения. В двадцатом столетии анекдот приобрел новые черты по сравнению с XVIII–XIX вв., он стал более массовым, чему способствовала ликвидация неграмотности и втягивание большого количества населения в общественно-политическую жизнь, а также расширилась тематика, охватившая практически все сферы человеческой деятельности. Можно выделить бытовые, национальные, политические, социальные и исторические анекдоты. Они становятся более краткими с концовкой, предполагающей неожиданное смысловое разрешение, которое должно вызывать смех. Анекдот использовался как инструмент коммуникации, позволяя передавать сообщения, выражающие отношение к событиям или явлениям эпохи. Советский анекдот был сетевой формой распространения информации задолго до появления социальных медиа. Его особенностью было эмоциональное насыщение рассказа об известном факте в формате короткой шутки, которая повторялась разными людьми в разных контекстах.

Особый характер анекдоты приобрели в позднесоветский период, когда они стали массовыми, были неотъемлемой частью повседневных разговоров и представляли собой альтернативу официальной политики памяти советского государства. В конце 1960-х гг. в СССР появилась целая серия анекдотов про Василия Чапаева, возникшая в контексте подготовки празднования 50-летия Великой Октябрьской Социалистической революции в 1967 г. и 100-летия В. И. Ленина в 1970 г. В начале 1980-х гг. появляются анекдоты о И. В. Сталине и Л. И. Брежневе, которые стали частью коллективных неформальных ритуалов, вроде праздничных застолий, и повседневной практики, вроде разговоров в «курилках» (курительных комнатах). В постсоветские 1990-е гг. массовое хождение получили анекдоты про М. С. Горбачева, в то же время шуток про Б. Н. Ельцина практически не было, хотя в целом наблюдался повышенный интерес к анекдотам, которые стали издаваться в виде сборников огромными тиражами (Yurchak, 2005, pp. 273-276). Анекдот выполнял коммуни-

кативную функцию по передаче представлений о прошлом между поколениями, поэтому для него было более интересно недавнее прошлое, а политическая составляющая истории экстраполировалась на современную повестку дня.

Советский исторический анекдот перестал носить дидактический характер, а имел развлекательную, юмористическую, направленность. С появлением социальных медиа, которые изменили способы коммуникации в современном мире, анекдот как жанр устного творчества сдал свои позиции. Общение в социальных сетях меняет практику рассказывания анекдотов, переводя его из разговорного жанра в текстовую и графическую форму. Краткость анекдота все же оказалась слишком громоздкой для коммуникации интернет-форматов, чтобы использоваться для быстрой передачи эмоционально окрашенной информации. Анекдоты, в том числе и исторические, были записаны, оцифрованы и забыты массовым интернет-пользователем в бесконечной Сети, изредка бывая востребованными, вырываясь из небытия в сильно трансформировавшихся форматах, одним из которых стал интернет-мем.

Историческая карикатура

Несмотря на широкую распространенность устных шуток и анекдотов следует признать, что более влиятельными форматами создания общественного мнения и конструирования представлений о прошлом были и остаются медиа. Книги, театр, кинематограф и газеты, транслирующие образы прошлого, всегда имели важнейшее значения для формирования коллективной памяти, влияя на массовое сознание (Kessel, Merziger, 2012). Эффективность в воздействии на представления о прошлом данных средств массовой коммуникации объясняется возможностями визуализации истории, которыми они располагают. Визуальные образы прошлого, тиражируемые медиа, определяют восприятие исторических событий и личностей, так как представляют собой готовые и яркие картины, легко укладывающиеся в мировозренческие установки человека, во многом также сформированные средствами массовой информации.

С момента появления в СМИ возможности печатания иллюстраций, расцветает особый жанр изобразительного искусства — карикатура, использующая не только визуализацию для донесения информации до аудитории, но и юмор. Беря свое начало в средневековых гравюрах, книжных иллюстрациях, печатных листках и афишах Нового времени, лубке, карикатура представляет собой тип сатирического изображения, использующая комический эффект в визуализации информационных сообщений о социальных, политических, бытовых явлениях или людях. Как правило, она создается и распространяется в виде иллюстраций периодических изданий, газет, журналов, альманахов и др., листовок, лубочных картинок, литографий, сатирических открыток, т. е. существует во всех видах прикладной тиражной графики. Особенностью

карикатурных изображений является их сопровождение текстовым комментарием, который расширяет возможности понимания и интерпретации визуального сообщения [Барт, 2003, pp. 378-392], но рисунок может обходится без него, что не влияет на цели карикатуры — сознательное преувеличение, заострение, высмеивание чего-либо или кого-либо.

Сатирическая карикатура несёт в себе отклик художника и редакции периодического издания на определённые события или явления, в которой сохраняется драматургия конкретных фактов. Иногда карикатура из сатирического отклика превращается в обыкновенную констатацию тех или иных сюжетов, но с обязательным применением комической составляющей рисунка. Граница между вымыслом и фактом в карикатуре тонко прочерчивается художником с тем, чтобы снабдить аудиторию информацией к размышлению, почему тот или иной человек, ситуация стали предметом внимания и осмеяния. Поэтому карикатура может быть очень точным историческим источником, рассказывающем не только о событии, но и отношении к нему со стороны политических сил и социальных слоев, интересы которых представляют ее создатели: автор и редакция СМИ.

Исторические события и личности неоднократно становились предметом изображения карикатуристов. Чаще всего это происходило, когда исторические факты оказывались в повестке дня в связи с политической актуализацией прошлого. В этом отношении карикатура была, с одной стороны, выражением определенных представлений о истории, обусловленных мировозренческими установками, стереотипами, мифами или политической позицией, а с другой, она создавала образы прошлого и помещала их в коллективную память, т. е. работала точно так же как и любой инструмент медиа.

Вместе с тем, роль художника-карикатуриста в трансляции образов прошлого заключалась в том, что он, выражая свои исторические взгляды, опирался во многом на штампы популярной культуры и представления масс. Как показал Р. Дуглас, автор исследований по истории европейской карикатуры второй половины XIX-го и первой половины XX-го вв., сатирические рисунки являются более точным указателем народных чувств, чем газеты, в которых они появлялись (Douglas, 1992; Douglas, 1993). Карикатура на историческую тему использовалась как зеркало современности, поэтому она хорошо показывает, как визуальные образы, транслируемые средствами массовой информации, и массовые представления о прошлом соотносились с национальной политикой в решающие периоды новейшей истории.

Через карикатуры с большей степенью эффективности навязывались образы, мифы и стереотипы, оказывающие влияние на восприятие исторических событий и личностей. Их характерной особенностью является применение принципа повторяемости и узнаваемости определенных элементов изображения, таких как символы страны, национальная одежда, ландшафт, черты внешности, отличительные атрибуты политической личности (усы Петра I, трубка И. Сталина, сигара У. Черчиля и др.). Условность карика-

турных изображений позволяет читателям персонифицировать образы, домысливать реальность, соотносить ее со своими историческими знаниями и мировозренческими установками. Использование визуальных образов, знаков и символов, делающих узнаваемым событие прошлого, одновременно создает сатирическую тональность, которая способствует принятию передаваемого представления о прошедшей реальности, так как переводит его в юмористическую плоскость, таким образом исторический факт запоминается и переходит в коллективную память (Башарян, 2018, с. 201).

В карикатурах часто используются намеки или аллюзия на историческое событие, исторический или литературный факт, предполагающийся общеизвестным, подкреплённые для достижения комического эффекта каламбуром, ононимией, «двойным толкованием». Тем самым, образы прошлого переводятся в разряд смешного и закрепляются в коллективной памяти. В период Отечественной войны 1812 г. в журнале «Сын Отечества», где редакция не столько собирала новости, сколько сочиняла их, так как долго не удавалось наладить систему корреспонденций, карикатуры, как и все другие материалы, призваны были восполнить недостаток военных сведений. Публицисты и карикатуристы использовали в своем творчестве аллюзии из античной и европейской истории, а также небольшое число метафор, намекающих на русский характер и национальные традиции (Вишленкова, 2012). Хрестоматийный пример данного факта — карикатура И. И. Теребенева «Русский Сцевола», изобразившая реальный подвиг русского крестьянина, отрубившего себе руку на глазах французских солдат, переданная с явно читаемыми аллюзиями на римскую историю. В исследовании М. В. Мисийчук, посвященном анализу карикатур журнала «Крокодил» периода Великой Отечественной войны, показано, как в сатирических рисунках, изображающих борьбу советского народа с нацистской агрессией, использовались узнаваемые исторические и литературные образы Древней Руси, Запорожской Сечи, А. С. Пушкина, И. А. Крылова, Ш. Руставели и др. (Мусийчук, 2020).

Карикатура, являясь неотъемлемой частью средств массовой информации, представляет факты прошлого обществу, переводя их в яркие визуальные образы с юмористической составляющей. Она делает сложные исторические процессы понятными рядовому обывателю, а деятелей истории узнаваемыми и запоминающимися. Сегодня карикатурный жанр является самостоятельным видом графического искусства, потерявшим свое было значение в сфере медиа. Карикатурные изображения продукт индивидуального творчества, требующего интеллектуальных усилий, художественного таланта и профессионализации. Профессионалов-карикатуристов единицы, тогда как медиасфера требует массовой визуализации информации, что делает востребованными фотоиллюстрации, коллажи, графические цифровые картинки. Роль карикатур в современных медиа стали выполнять интернет-мемы, которые также способны передавать юмор в сообщениях о событиях, но более доступны для массового производства. Карикатура растворилась в медиасфере

среди конкурирующих жанров, иногда появляясь в виде шедевров художественного творчества, в том числе, имеющего отношение к репрезентации исторической памяти, как например, в рисунке А. Некрасова, широко распространенному в сети Интернет, где Петр I рубит бороду топором хипстеру («НТВ», 2018).

Исторический Интернет-мем

Анекдот и карикатура в цифровой среде трансформировались в новый коммуникационный феномен с юмористической составляющей — интернет-мем, объединивший их характерные признаки: юмористичность, нарративность и визуализацию. В частных случаях, например, в области политической сатиры факультативным признаком интернет-мема может быть метафоричность, под которой в данном случае следует понимать иносказательность, полимодальность и фигуральность передаваемых образов. Также как анекдоты и карикатуры интернет-мемы, содержащие образы прошлого, оказывают большое влияние на формирование коллективной памяти, чему способствует их вирусное распространение, эмоциональная юмористическая наполненность и простота создания. Интернет-мем можно назвать одним из самых эффективных инструментов конструирования представлений о прошлом.

Термин «мем», появился благодаря Р. Докинзу, который понимал его как единицу передачи культурной информации, проводя параллели между механизмами передачи генетической информации и функционированием коллективной памяти. На основе его идей возникла дисциплина «меметика», последователи которой были склонны рассматривать любые мыслительные конструкции, символы, знаки, манеры или образы действия, распространяемые в обществе, в качестве мемов. С. Блэкмор определяла мем как пример для поведения человека, передаваемый через подражание (Blackmore, 1999), Д. Ж. Уилкинс, продолжая биологический подход Р. Докинза, считал мем «единицей культурной эволюции и отбора» (Wilkins, 1998, p. 56), Ф. Хейлинген утверждал, что мем — это информационный паттерн, который может быть скопирован из одного мозга в другой (Heylighen, 1998), Д. Деннет встроил концепт мема в теорию разума (Dennett, 1991), Р. Броуди называл мем вирусом ума (Brodie, 1996), а Д. Рашкофф медиавирусом (Rushkoff, 1996). В этих исследованиях, использовавших меметический подход к анализу социокультурных явлений, вирусная природа мемов, под которой понималось массовое воспроизводство и неконтролируемое распространение в процессе коммуникации, выводилась на передний план. Однако, меметика не выросла в полноценное научное направление, подвергнувшись критике за стремление к всеохватности, универсальности и в то же время абстрактной умозрительности как со стороны ученых гуманитарного профиля, так и со стороны представителей естественных наук, она потеряла свое концептуальной значение для исследования мемов, под которыми стали понимать забавные слова,

крылатые выражения, фразы, шутки, картинки или видео, массово распространяющиеся в интернет-среде (Шомова, 2015, с. 31).

С 2010-х гг. мем начали рассматривать в более узком значении в качестве медиамема или интернет-мема. П. Дэвисон определял интернет-мем как часть цифровой культуры, неотъемлемым элементом которой являются шутливые сообщения, часто визуального характера, распространяемые посредством онлайн-передачи (Дэвисон, 2012, p. 122). Л. Шифман обозначала интернет-мем как «группу цифровых элементов, имеющих общие характеристики содержания, формы и/или выражаемой позиции, которые созданы с осознанием соответствия друг другу, и были распространены, имитированы и/или преобразованы через Интернет многими пользователями, формируя общий культурный опыт (Shifman, 2014, p. 41). Р. Милнер указывал, что интернет-мемы предназначены для публичных комментариев в цифровой среде (Милнер, 2013, p. 2359). А. Дайнас рассматривал их как жанр цифрового юмора и творчества (Дайнас, 2015, p. 59).

Интернет-мемы представляют собой цифровые объекты, которые имеют определенную визуальную, текстовую или аудиальную форму, состоят из образов поп-культуры, политики или повседневной жизни, которые реконструируются пользователями, присваиваются, перекодируются и помещаются обратно в инфраструктуру Интернета, из которой они пришли (Nooney & Portwood-Stacer, 2014, p. 249) Мемы идеально сочетают в себе визуальную и языковую коммуникацию, однако, специфика цифровой культуры сделала визуализацию более важной (Johann, Bülov, 2019, p. 1723). Самым распространённым типом интернет-мема в настоящее время является мультимодальный цифровой объект, сочетающий текст и изображение. Текст, как правило, состоит из одной или двух строк текста вверху и/или нижней части интернет-мема, дополняя изображение. Изменение текста или изображения создаёт бесконечные возможности интерпретации ключевого сообщения, содержащегося в интернет-меме, и способствует его массовому тиражированию. Каналами распространения интернет-мемов являются социальные сети и приложения для обмена мобильными сообщениями, а инструментами их производства служат специализированные веб-сайты и специальные приложения для смартфонов, которые имеют возможность автоматической генерации мем-сообщений. Интернет-мемы это не только продукт массового творчества интернет-пользователей, они могут создаваться цифровыми технологиями и искусственным интеллектом, ботами. Созданные автоматически, как и придуманные человеком, интернет-мемы с равной степенью действенности могут влиять на восприятие их аудиторией. В них можно закодировать любое сообщение, а при помощи неожиданного сочетания изображения и текста или нескольких изображений между собой можно добиться комического эффекта, который возникает из-за столкновения несоответствующих друг другу элементов (Yus, 2021). Простота изготовления интернет-мемов и высокая степень влияния на аудиторию, обеспечиваемого юмористическим

содержанием, делают их эффективным инструментом массовой коммуникации.

Интернет-мемы в цифровой среде существуют не только как средство развлечения, хотя их рекреационная функция достаточно значительна. Они возникают в качестве эмоционального отклика интернет-пользователей на события повестки дня. Материалом для создания интернет мемов чаще всего служат образы массовой культуры, но могут использоваться и образы, символизирующие прошлое. В этих случаях интернет-мем превращается в инструмент конструирования исторических представлений. В эпоху мемориальных войн и распространения исторических фейков эти случаи не редкость.

В качестве отклика на общественно-значимое событие возник интернет-мем «Иван Грозный убивает». В октябре 2013 г. представители православных организаций обратились с открытым письмом к министру культуры В. Р. Мединскому и директору Третьяковской галереи И. В. Лебедевой с просьбой убрать картину И. Е. Репина «Иван Грозный и его сын Иван 16 ноября 1581 г.» из экспозиции, так как, по их мнению, полотно оскорбляет патриотические чувства россиян, являясь клеветой на русского царя, не убивавшего своего сына. Сообщения об этом письме в СМИ породили первую волну интернет-мемов в виде фотожаб, в которых Иван Грозный с холста И. Репина помещался на другие картины и в разные обстоятельства. Иван Грозный «убивал» «Неизвестную» И. Крамского, «Девочку с персиками» В. Серова, Марата с картины Ж.-Л. Давида, «Крик» Э. Мунка, «Черный квадрат» К. Малевича, «Упоротого лиса», «Ждуна», «R2-D2» из кинофильма «Звездные войны» и т. д. Персонаж прошлого в этих интернет-мемах совмещался с художественными образами и символами массовой культуры, в результате чего он и его история актуализировались в историческом сознании современных россиян. Иван Грозный в образе с картины И. Репина закрепился в медиасреде и стал появляться в интернет-мемах после каждого упоминания его имени в СМИ. В 2016 г. вторая волна интернет-мемов началась после сообщений об оговорке губернатора Орловской области В. Потомского, который собирался поставить памятник царю. Он сказал, что царевич Иван заболел во время путешествия с отцом из Москвы в Петербург, такого интернет-пользователи пропустить не могли и откликнулись на эту новость юмористическими интерпретациями истории. Новая волна интернет-мемов появилась в начале 2017 г., когда вокруг мема разразился медийный скандал после публикации его новогодней версии в издании «Брянск Today», где царю приписаны слова: «Вставай, там еще оливье и крабовый остались, нужно докушать», а царевичу слова — «Дай мне умереть». Самая большая волна вариаций фотожаб «Иван Грозный убивает» возникла в июле того же года в ответ на слова Президента РФ В. В. Путина, который в преддверии Дня металлурга посетил Лебединский горно-обогатительный комбинат и, отвечая на вопрос о противодействии фальсификации истории, усомнился в достоверности свидетельств исторических источников об убийстве царем своего сына.

В мае 2018 г. И. Подпорин, считавший Ивана Грозного святым, а полотно И. Репина исторически недостоверным и оскорбляющим чувства верующих, повредил его, нанеся по картине несколько ударов стойкой ограждения, это событие также широко освещалось в СМИ, что вновь привлекло внимание к артефакту и связанным с ним интернет-мемам. С их помощью пользователи социальных медиа высказывают свое отношение к спорам о достоверности картины, начавшиеся с момента ее появления на публике в конце XIX в. Они остроумно и с большой долей юмора превратили историю убийства царем Иваном IV своего сына в абсолютный фейк, совершенно неправдоподобный, что в свою очередь сбило накал страстей вокруг неоднозначного исторического сюжета.

История в современном мире стала ценным информационным ресурсом, но она востребована не как научное знание о прошлом, а как набор штампов, стереотипов, шаблонов, моделей поведения и мифов. Исторический миф в массовом сознании играет определяющую роль в формировании коллективной памяти. Л. П. Репина понимала под этим термином «представления о прошлом, воспринимаемые в данном социуме как достоверные «воспоминания» (как «история»), составляющие значимую часть картины мира и играющие важную роль как в ориентации, самоидентификации и поведении индивида, так и в формировании и поддержании коллективной идентичности и трансляции этических ценностей» (Репина, 2011, с. 453). По мнению Ю. М. Лотмана, перевод мифа в привычные формы сознания превращает его в метафору. Мифологический образ, воспринимаемый в категориях рационального сознания, порождает метафорические конструкции, через которые производится репрезентация представлений о прошлом в памяти культуры. Механизмы коллективной памяти фиксируют исключительные события, эксцессы, случаи и происшествия, которые сохраняются в ней, приобретая форму метафоры (Лотман, 2010, сс. 364, 535).

Связь между метафорой и юмором в интернет-мемах была прослежена А. Пиата. Согласно ее исследованию, юмористические интернет-мемы перестраивают метафорическую концептуализацию, связанную с ними, и порождают то, что она назвала «переработанными юмористическими метафорами», которые изначально не обязательно являются смешными, но становятся таковыми благодаря их творческому использованию и в результате взаимодействия между вербальной и визуальной модальностью (Piata, 2016, p. 54). Когда метафора, репрезентирующая представления о прошлом, становится шуткой в интернет-меме, используется ее образный потенциал, который делает узнаваемым исторический миф, а юмор способствует его встраиванию в современный дискурс.

Одним из наиболее мифологизированных периодов истории является петровская эпоха. Восприятие истории Петра I в коллективной памяти сводится к набору мифов и связанных с ним метафор: «прорубил окно в Европу», «брил бороды боярам и обрезал полы русских кафтанов», «построил

Санкт-Петербург на болотах» и т. д. Все это нашло отражение в интернет-мемах, в которых пользователи социальных медиа репрезентируют свои представления о первом российском императоре, связывая их с повесткой дня. Метафора «окно в Европу» актуализировалась в российском массовом сознании после 2014 г., когда вновь стал актуальным стереотип противостояния России западной цивилизации и ее ценностям. В это время появляется красноречивый интернет-мем с портретным изображением Петра I, созданным Полем Деларош в 1838 г., и подписью «окно в Европу срочно заколотить! Нынче вид из него ужасный!». Среди вариаций на эту тему можно отметить интернет-мем «А Нарва то русский город!!! Пора ему возвращаться!!! Хватит болтаться по европомойкам» и «Прорубил окно. Чувствую кривовато вышло!», которые, используя метафору, транслируют негативную оценку европейской цивилизации. Метафора в этих интернет-мемах, как и в большинстве подобных случаев (Piata, 2016, p. 39), задает оценочные рамки, а юмор служит средством критики. В этом отношении показателен также интернет-мем сравнивающий Петра Великого и украинского президента Петра Порошенко: «Оба Петра хотели в Европу. Один для этого поднял страну, а другой ее разрушил». В этом интернет-меме метафоричное сравнение истории и современности определяет оценку политических событий.

Популярный исторический сюжет о введении Петром I брадобрития, ставший метафорой восприятия его правления, нашел отражение в интернет-мемах «Я сбрил бороды, а чего добился ты?», «Я человек простой, вижу бороду рублю с плеча», а также созданном на основе картины Н. Ге «Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» и строчки из известной песни популярных рэп-исполнителей Doni и Тимати, где царевичу приписаны слова «У тебя есть борода? — Я скажу тебе: «Да». Если бороды нет, то и «нет» — мой ответ», а императору фраза: «Ты, вообще, с головой дружишь, нет?». В этих интернет-мемах, являющихся откликом на распространение субкультуры хипстеров и творчество рэперов, комический эффект от несоответствия текста и изображения, фигуры исторического героя и приписываемых ему слов, способствует воспроизводству исторического мифа и создает новый контекст его восприятия.

Миф о строительстве Санкт-Петербурга на болотах обыгрывается в серии интернет-мемов, в которых Петр I отождествляется со Шреком, персонажем мультипликационного фильма киностудии Dreamworks Pictures. Первый интернет-мем этой серии появился 25 января 2017 в социальной сети «Вконтакте» в паблике «Деградач», он представлял собой портретное изображение Петра I, с надписью: «Осел! Нет никаких «мы», нет никакого «наше». Есть только я и мое болото! – Шрек». Цитата из широко известного мультфильма, остроумно приписанная первому русскому императору, включает исторического деятеля в контекст современной массовой культуры. Большое количество вариаций этого интернет-мема возникло уже через месяц. Интернет-пользователи из фотографии мягкой игрушки, которая висит

на набережной и с грустью смотрит вдаль, сделали мем «Грустный Шрек» с надписью «Когда на твоем болоте построили Питер». Такими же популярными стали мемы из мультипликационных кадров, где Шрек изображен на болоте в костюме XVII в., с надписью: «Ооо, … Вот тут и будем строить Питер! © Петр I», и где Шрек и Фиона показаны на фоне моря и крепости с надписью «Петр Первый и Екатерина Первая на набережной Невы. Санкт-Петербург, 1722 г. Фото в цвете». Тема строительства Северной столицы в болотистой местности нашла отражение в интернет-мемах на основе популярной фотожабы «Школьник в болоте», куда вклеили портрет Петра I и придумали подпись: «Когда нашел место, где построишь город». Также массовое хождение имел мем изображающий императора, указывающего на болото, с надписью: «Когда спрашивают, где будем строить город!» и мем со спорящими из-за принадлежности болота лягушками, в котором Петр I присваивает его себе. В результате распространения нескольких волн мемов на эту тему интернет-пользователи стали проводить прямые параллели между исторической личностью и анимационным персонажем, утверждая, что Петр I и Шрек одно и тоже лицо. В видеообзоре на YouTube-канале «Пентиумбич» с названием «Питерский Шрек: вся правда», его автор, молодой человек, «аргументировано» доказывает, что Петр I был Шреком, а в социальных сетях стал распространятся мем «Ой, из-вини, две одинаковых фото скинул», с их изображениями.

Отождествление исторических деятелей с образами массовой культуры, персонажами и предметами на подобии серии интернет-мемов «Петр I – Шрек» не единственный пример такого рода. В 2010-х гг. приобрел популярность интернет-мем «Ленин-гриб», возникший благодаря републикации в сети Интернет телевизионного сюжета С. Курехина и С. Шолохова 1991 г., делавших передачу «Пятое колесо» на Ленинградском телевидении. Смысл сюжета был в мистификации, преследующей цель доказать, что при помощи телевидения можно обосновать любой миф. В данном случае авторы утверждали, что В. И. Ленин в большом количестве употреблял галлюциногенные грибы и в результате сам превратился в гриб. Современные пользователи социальных медиа взяли этот сюжет как основу для создания интернет-мема, соответствующего современной эпохе постправды, когда объективные факты перестали иметь значение, а востребованы новости, ориентированные на эмоции, личные убеждения и мировозренческие установки. Так, когда Президент РФ В. В. Путин, выступая в прямом эфире в период пандемии COVID-19, вольно процитировал исторический анекдот о знаменитом адвокате Ф. Н. Плевако, сказав про Россию, «и печенеги ее терзали, и половцы, — со всем справились. Победим и эту заразу коронавирусную», мгновенно возник интернет-мем «Главные враги России», где половцы стали пловом, печенеги – печеньками, монголы – мангалами, турки - туркой для кофе. Пытаясь проассоциировать печенегов и половцев с чем-то знакомым их мировоззрению, чтобы актуализировать в настоящем почти совсем забытые кочевые племена, сделать их понят-

ными и узнаваемыми, интернет-пользователи не нашли никаких других соответствий, кроме фонетически близких гастрономических наименований, а ассоциации с монголами и турками образовались по тому же принципу.

Использование истории в развлекательных целях и в качестве материала для создания эмоциональных откликов на повестку дня в интернет-мемах неизбежно выглядит комично, так как исторические образы помещаются в необычные контексты, с которыми они связываются при помощи юмора. Юмористический эффект, получаемый от соединения несоединимого в интернет-мемах, определённым образом трансформирует представления о прошлом. Играя положительную роль актуализации исторических образов в современности, юмор создает новые возможности восприятия и интерпретации прошлого. Оно перестает быть чужим и далеким, а становится неотъемлемой частью общественной жизни и цифровой культуры, правда, в сильно мифологизированном виде.

Выводы

Юмористическое восприятие прошлого является неотъемлемой частью исторической культуры. В доцифровую эпоху юмористическая интерпретация истории осуществлялась при помощи анекдотов и карикатур. Анекдот изначально возник как вид историографии, а затем трансформировался в формат коротких юмористических рассказов, используемых при межличностном общении с целью передачи информации и, что самое главное, ее эмоциональной оценки. Анекдот стал неформальной формой коммуникации, распространяясь в обывательской среде как фольклорное произведение или элемент устной истории. Карикатура с момента своего возникновения существовала в медиасреде, через средства массовой информации реализуя те же цели, что и анекдот, с ее помощью транслировалась определенная эмоциональная оценка общественно-значимого события. Прикрепление эмоций, задаваемых юмористической составляющей исторического анекдота и карикатуры, к образу прошлого обеспечивало его функционирование в коллективной памяти. Анекдот и карикатура стимулировали историческое или логико-психологическое любопытство, адаптируя историю к современности и через прошлое формируя оценку настоящего. Фактически анекдот и карикатура — формы исторической памяти. С наступлением эры цифровизации и развития социальных медиа, изменивших способы коммуникации, роль анекдота и карикатуры в юмористической трансляции прошлого перешла к интернет-мемам. Они выполняют те же функции, находясь одновременно в двух коммуникационных пространствах — неформального межличностного общения и медиасфере, обеспечивая связь между ними в виде эмоциональных откликов интернет-пользователей на повестку дня. Интернет-мемы создают новое качество представлений о прошлом, соответствующее эпохе постправды, превращая историю в фейк, который выступает альтернативой современной

действительности, а также насаждаемым государственной политикой памяти и медиа историческим предствлениям. Юмор в интернет-мемах выполняет конструирующую функцию, обеспечивая эмоциональное восприятие образов прошлого, а также соединяя мифы и стереотипы массовой культуры с прошедшей реальностью, формирует пространство творческой интерпретации исторической памяти массами интернет-пользователей.

Благодарности

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-09-42063 «Петр I в исторической памяти современной России: репрезентация образа в медиасреде»

Список литературы

Blackmore, S. (1999). *The meme machine*. New York: Oxford University Press.

Brodie, R. (1996). *Virus of the Mind: The New Science of the Meme*. Seattle; Washington: Integral Press.

Bruce, A. (2005). *Tiny Revolutions in Russia: Twentieth Century Soviet and Russian History in anecdotes*. New York; London: RoutledgeCurzon.

Carlson, K. A. (2011). The impact of humor on memory: Is the humor effect about humor? *Humor - International Journal of Humor Research*, 24(1), 21–41. doi: 10.1515/humr.2011.002

Dainas, A. (2015). *Keep Calm and Study Memes*. Cleveland: Case Western Reserve University.

Davison, P. (2009). The Language of Internet Memes. In M. Mandiberg (Ed.), *The Social Media Reader* (pp. 120–136). New York; London: New York University Press.

Dennett, D. (1991). *Consciousness Explained*. Boston: Little, Brown a. co., Cop.

Douglas, R. (1992). *Between the wars 1919-1939: The cartoonists' vision*. London: Routledge.

Douglas, R. (1993). *Great Nations Still Enchained: The Cartoonists' Vision of Empire 1848–1914*. London: Routledge.

Ensink, T., & Sauer, C. (Eds.). (2003). *The art of commemoration fifty years after the Warsaw Uprising*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Herzog, R. (2011). *Dead Funny: Telling Jokes in Hitler's Germany*. Brooklyn; NY: Melville House.

Heylighen, F. (1998). What makes a meme successful? Selection criteria for cultural evolution. In J. Ramaekers (Ed.), *15th International Congress on Cybernetics* (pp. 418–423). Namur: Association Internationale de Cybernetique.

Johann, M., & Bülow, L. (2019). One Does Not Simply Create a Meme: Conditions for the Diffusion of Internet Memes. *International Journal of Communication*, 13, 1720–1742.

Kessel, M., & Merziger, P. (Eds.). (2012). *The Politics of Humour: Laughter, Inclusion and Exclusion in the Twentieth Century*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.

Milner, R. M. (2013). Pop Polyvocality: Internet Memes, Public Participation, and the Occupy Wall Street Movement. *International Journal of Communication*, 7, 2357–2390.

Nooney, L., & Portwood-Stacer, L. (2014). One Does Not Simply: An Introduction to the Special Issue on Internet Memes. *Journal of Visual Culture*, 13(3), 248–252. doi: 10.1177/1470412914551351

Piata, A. (2016). When metaphor becomes a joke: Metaphor journeys from political ads to internet memes. *Journal of Pragmatics*, 106, 39–56. doi: 10.1016/j.pragma.2016.10.003

Rushkoff, D. (1996). *Media Virus!: Hidden Agendas in Popular Culture*. New York: Ballantine Books.

Schmidt, S. R. (1994). Effects of humor on sentence memory. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 20(4), 953–967. doi: 10.1037/0278-7393.20.4.953

Shifman, L. (2014). *Memes in Digital Culture*. Massachusetts: MIT Press.

Twark, J. E. (2017). Approaching History as Cultural Memory Through Humour, Satire, Comics and Graphic Novels. *Contemporary European History*, 26(1), 175–187. doi: 10.1017/S0960777316000345

Wilkins, J. S. (1998). What's in a meme? *Journal of Memetics - Evolutionary Models of Information Transmission*, 2(1), 56–94.

Wöhlert, M. (1995). *Der politische Witz in der NS-Zeit am Beispiel ausgesuchter SD-Berichte und Gestapo-Akten [The political joke in the Nazi era using the example of selected SD reports and Gestapo files]*. Berlin: Freie Universität. (In German).

Yurchak, A. (2005). *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.

Yus, F. (2021). Incongruity-resolution humorous strategies in image macro memes. *Internet Pragmatics*, 4(1), 131–149. doi: 10.1075/ip.00058.yus

Александер, Д. (2012). Культурная травма и коллективная идентичность. *Социологический журнал*, (3), 5–40.

Артамонов, Д. С., & Тихонова, С. В. (2020). «Гараж» истории: Цифровой поворот «независимых исторических исследований». *Диалог Со Временем*, (72), 237–254. doi: 10.21267/AQUILO.2020.72.72.015

Ассман, А. (2014). *Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика*. Москва: Новое Литературное Обозрение.

Ассман, Я. (2004). *Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*. Москва: Языки славянской культуры.

Баранова, Н. С. (2011). Анекдот как форма изображения исторических событий и персоналий в произведениях Н.С. Лескова. *Вестник Чувашского университета*, (4), 291–293.

Барт, Р. (2003). *Система моды. Статьи по семиотике культуры*. Москва: Издательство им. Сабашниковых.

Бахтин, М. М. (1990). *Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература.

Башаран, В. И. (2018). Карикатура как исторический источник для изучения международных отношений (на примере России и Турции). *Эхо Веков*, (1), 192–203.

Борев, Ю. Б. (1996). *XX век в преданиях и анекдотах* (Т. 1). Харьков: Фолио.

Верещацкая, И. А. (2019). Образ Екатерины II в городском фольклоре XVIII - первой половины XIX века (на примере исторических анекдотов и слухов). *Европа в Средние века и Новое время: Общество. Власть. Культура: Материалы VI Всероссийской с международным*

участием научной конференции молодых ученых, Ижевск, 04–05 декабря 2018 г., 215–220. Ижевск: Ижевский институт компьютерных исследований.

Вишленкова, Е. А. (2012). «Метки на память»: Сатирические образы войны 1812 года. *История и историческая память*, (6), 150–163.

Давыдов, В. А. (2020). История в публичном пространстве: Проблемы и перспективы развития. *Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание*, (3), 97-99.

Демичев, А. А. (2017). Образ Павла I как «идеального» монарха в российском общественном сознании XVIII - начала XIX В. (по материалам исторических анекдотов). *Историко-правовые проблемы: новый ракурс*, (2), 27–36.

Доброзракова, Г. А. (2019). Исторический анекдот от XVIII века до Довлатова. В *Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Межвузовский сборник научных трудов, посвящённый памяти профессора, кандидата филологических наук, Наталии Аркадьевны Буранок* (сс. 38–57). Санкт-Петербург; Самара: ООО «Научно-технический центр».

Еремеев, А. Э. (1986). А. С. Пушкин и А. И. Герцен (к вопросу о художественных функциях философского обобщения в форме исторического анекдота в прозе 1830-х г.). В *Проблемы метода и жанра* (сс. 183–196). Томск: Национальный исследовательский Томский государственный университет.

Еремеев, А. Э. (2012). Исторический анекдот как форма художественно-философского обобщения в русской прозе первой трети XIX в. *Омский научный вестник*, (2), 141–146.

Кошелев, В. А. (1989). Исторические функции биографического анекдота (Пушкин и Батюшков). В *Жанры словесного творчества. Анекдот* (с. 30). Таллин.

Курганов, Е. (2014). *Анекдот как жанр русской словесности*. Москва: ArsisBooks.

Лихачев, Д. С. (1984). *Смех в Древней Руси*. Ленинград: Наука, Ленинградское отделение.

Лотман, Ю. М. (2002). Художественная природа русских народных картинок. В *Статьи по семиотике культуры и искусства* (сс. 322–339). Санкт-Петербург: Академический проект.

Лотман, Ю. М. (2010). *Семиосфера*. Санкт-Петребург: Искусство-СПб.

Малинова, О. Ю. (2019). Политика памяти как область символической политики. *Метод*, (9), 285-312.

Мезин, С. А. (2002). Анекдоты о Петре Великом как явление русской историографии XVIII века. *Историографический сборник*, (20), 18–54.

Мусийчук, М. В. (2020). Историческая память в рисунках и карикатурах журнала «Крокодил» (1941-1945) через призму приемов остроумия. *Мир науки. Социология, филология, культурология*, 11(1), 3–11.

Нора, П. (1999). Проблематика мест памяти. В *Франция-память* (сс. 17–50). Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета.

Панченко, А. М. (1984). *Русская культура в канун петровских реформ*. Ленинград: Наука, Ленинградское отделение.

Петрышева, О. В. (2008). Занимательные истории Таллемана де Рео: Традиция и новаторство. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*, (73–1), 347–351.

Пропп, В. Я. (1997). *Проблемы комизма и смеха*. Санкт-Петербург: Алетейя.

Репина, Л. П. (2011). *Историческая наука на рубеже XX–XXI вв.: Социальные теории и историографическая практика*. Москва: Кругъ.

Художник решил судиться с шоколадной фабрикой из-за рисунка на фантике. (2018). Извлечено от НТВ website: https://www.ntv.ru/novosti/1972378/?fb

Шайхутдинова, З. И., & Кравченко, Ю. Е. (2017). Как влияет тематическая связь юмора и запоминаемого образа на репрезентацию образа в памяти? В Е. В. Печенкова & М. В. Фаликман (Ред.), *Когнитивная наука в Москве: Новые исследования. Материалы конференции, Москва, 15 июня 2017 г.* (сс. 403–406). Москва: КТ «Буки-Веди», Институт практической психологии и психоанализа.

Шомова, С. (2019). Выборы президента РФ – 2018 в зеркале мемов: Новые реалии политической коммуникативистики. *Полис. Политические исследования*, (3), 157–173. doi: 10.17976/jpps/2019.03.10

References

Alexander, D. (2012). Cultural trauma and collective identity. *The Sociological Journal*, (3), 5–40. (In Russian).

Artamonov, D. S., & Tikhonova, S. V. (2020). The “garage” of history: the digital turn of “independent historical research”. *Dialogue with Time*, (72), 237–254. doi: 10.21267/AQUILO.2020.72.72.015 (In Russian).

Assman, A. (2014). *The Long Shadow of the Past: Memorial culture and Historical Politics*. Moscow: New Literary Review. (In Russian).

Assman, Ya. (2004). *Cultural memory: Writing, memory of the past and political identity in the high cultures of antiquity*. Moscow: Languages of Slavic culture. (In Russian).

Bakhtin, M. M. (1990). *Rabelais and His World*. Moscow: Fiction. (In Russian).

Baranova, N. S. (2011). Anecdote as a form of representation of historical events and personalities in the works of N. S. Leskov. *Bulletin of the Chuvash University*, (4), 291–293. (In Russian).

Barth, R. (2003). *The fashion system. Articles on the semiotics of culture*. Moscow: Sabashnikov Publishers. (In Russian).

Basharan, V. I. (2018). Caricature as a historical source for the study of international relations (on the example of Russia and Turkey). *Echoes of the Ages*, (1), 192–203. (In Russian).

Blackmore, S. (1999). *The meme machine*. New York: Oxford University Press.

Borev, Yu. B. (1996). *20th century in legends and anecdotes* (Vol. 1). Kharkiv: Folio. (In Russian).

Brodie, R. (1996). *Virus of the Mind: The New Science of the Meme*. Seattle; Washington: Integral Press.

Bruce, A. (2005). *Tiny Revolutions in Russia: Twentieth Century Soviet and Russian History in anecdotes*. New York; London: RoutledgeCurzon.

Carlson, K. A. (2011). The impact of humor on memory: Is the humor effect about humor? *Humor - International Journal of Humor Research*, 24(1), 21–41. doi: 10.1515/humr.2011.002

Dainas, A. (2015). *Keep Calm and Study Memes*. Cleveland: Case Western Reserve University.

Davison, P. (2009). The Language of Internet Memes. In M. Mandiberg (Ed.), *The Social Media Reader* (pp. 120–136). New York; London: New York University Press.

Davydov, V. A. (2020). History in the public space: problems and prospects of development. *Modern Science: Current Problems of Theory and Practice. Series: Cognition*, (3), 97–99. (In Russian).

Demichev, A. A. (2017). The image of Paul I as an «ideal» monarch in the Russian public consciousness of the 18th – early 19th centuries (based on historical anecdotes). *Historical and legal problems: a new perspective*, (2), 27–36. (In Russian).

Dennett, D. (1991). *Consciousness Explained*. Boston: Little, Brown a. co., Cop.

Dobrozrakova, G. A. (2019). A historical anecdote from the XVIII century to Dovlatov. In *The problems of studying Russian literature of the XVIII century: An interuniversity collection of scientific works dedicated to the memory of Professor, Candidate of Philological Sciences, Natalia Arkadyevna Buranok* (pp. 38–57). Saint Petersburg; Samara: LLC "Scientific and Technical Center". (In Russian).

Douglas, R. (1992). *Between the wars 1919-1939: The cartoonists' vision*. London: Routledge.

Douglas, R. (1993). *Great Nations Still Enchained: The Cartoonists' Vision of Empire 1848–1914*. London: Routledge.

Ensink, T., & Sauer, C. (Eds.). (2003). *The art of commemoration fifty years after the Warsaw Uprising*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Eremeev, A. E. (1986). A. S. Pushkin and A. I. Herzen (on the question of the artistic functions of philosophical generalization in the form of a historical anecdote in prose of the 1830s). In *Problems of Method and Genre* (pp. 183–196). Tomsk: National Research Tomsk State University. (In Russian).

Eremeev, A. E. (2012). Historical anecdote as a form of artistic and philosophical generalization in Russian prose of the first third of the 19th century. *Omsk Scientific Bulletin*, (2), 141–146. (In Russian).

Herzog, R. (2011). *Dead Funny: Telling Jokes in Hitler's Germany*. Brooklyn; NY: Melville House.

Heylighen, F. (1998). What makes a meme successful? Selection criteria for cultural evolution. In J. Ramaekers (Ed.), *15th International Congress on Cybernetics* (pp. 418–423). Namur: Association Internationale de Cybernetique.

Johann, M., & Bülow, L. (2019). One Does Not Simply Create a Meme: Conditions for the Diffusion of Internet Memes. *International Journal of Communication*, 13, 1720–1742.

Kessel, M., & Merziger, P. (Eds.). (2012). *The Politics of Humour: Laughter, Inclusion and Exclusion in the Twentieth Century*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.

Koshelev, V. A. (1989). Historical functions of a biographical anecdote (Pushkin and Batyushkov). In *The Genres of verbal text. Anecdote* (p. 30). The Genres of verbal text. Anecdote. (In Russian).

Kurganov, E. (2014). *Anecdote as a genre of Russian literature*. Moscow: ArsisBooks. (In Russian).

Likhachev, D. S. (1984). *Laughter in Ancient Russia*. Leningrad: Nauka, Leningrad Branch. (In Russian).

Lotman, Yu. M. (2002). The artistic nature of Russian folk pictures. In *Articles on the semiotics of culture and art* (pp. 322–339). St. Petersburg: Academic Project. (In Russian).

Lotman, Yu. M. (2010). *The semiosphere*. St. Petreburg: Art — St. Petersburg. (In Russian).

Malinova, O. Yu. (2019). Memory policy as an area of symbolic policy. *Method*, (9), 285–312. (In Russian).

Mezin, S. A. (2002). Anecdotes about Peter the Great as a phenomenon of Russian historiography of the 18th century. *Historiographical Collection*, (20), 18–54. (In Russian).

Milner, R. M. (2013). Pop Polyvocality: Internet Memes, Public Participation, and the Occupy Wall Street Movement. *International Journal of Communication*, 7, 2357–2390.

Musiychuk, M. V. (2020). Historical memory in drawings and cartoons of the magazine «Crocodile» (1941-1945) through the prism of wit techniques. *The world of science. Sociology, Philology, Cultural Studies*, 11(1), 3–11. (In Russian).

Nooney, L., & Portwood-Stacer, L. (2014). One Does Not Simply: An Introduction to the Special Issue on Internet Memes. *Journal of Visual Culture*, 13(3), 248–252. doi: 10.1177/1470412914551351

Nora, P. (1999). Problems of memory locations. In *France-memory* (pp. 17–50). St. Petersburg: Publishing House of the St. Petersburg University. (In Russian).

Panchenko, A. M. (1984). *Russian culture on the eve of Peter's reforms*. Leningrad: Nauka, Leningrad Branch. (In Russian).

Petrysheva, O. V. (2008). Entertaining stories of Tallemand de Reo: tradition and innovation. *Proceedings of the Herzen State Pedagogical University of Russia*, (73–1), 347–351. (In Russian).

Piata, A. (2016). When metaphor becomes a joke: Metaphor journeys from political ads to internet memes. *Journal of Pragmatics*, 106, 39–56. doi: 10.1016/j.pragma.2016.10.003

Propp, V. Ya. (1997). *Problems of comedy and laughter*. St. Petersburg: Aleteya. (In Russian).

Repina, L. P. (2011). *Historical science at the turn of the XX-XXI centuries: social theories and historiographical practice*. Moscow: Krug. (In Russian).

Rushkoff, D. (1996). *Media Virus!: Hidden Agendas in Popular Culture*. New York: Ballantine Books.

Schmidt, S. R. (1994). Effects of humor on sentence memory. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 20(4), 953–967. doi: 10.1037/0278-7393.20.4.953

Shaikhutdinova, Z. I., & Kravchenko, Yu. E. (2017). How does the thematic connection of humor and the remembered image affect the representation of the image in memory? In E. V. Pechenkova & M. V. Falikman (Eds.), *Cognitive Science in Moscow: new Studies. Conference proceedings, Moscow, June 15, 2017* (pp. 403–406). Moscow: KT «Buki-Vedi», Institute of Practical Psychology and Psychoanalysis. (In Russian).

Shifman, L. (2014). *Memes in Digital Culture*. Massachusetts: MIT Press.

Shomova, S. (2019). The presidential elections of the Russian Federation – 2018 in the mirror of memes: new realities of political communication studies. *Polis. Political Studies*, (3), 157–173. doi: 10.17976/jpps/2019.03.10 (In Russian).

The artist decided to sue the chocolate factory because of the drawing on the wrapper. (2018). Retrieved from NTV website: https://www.ntv.ru/novosti/1972378/?fb (In Russian).

Twark, J. E. (2017). Approaching History as Cultural Memory Through Humour, Satire, Comics and Graphic Novels. *Contemporary European History*, 26(1), 175–187. doi: 10.1017/S0960777316000345

Vereshchatskaya, I. A. (2019). . The image of Catherine II in the urban folklore of the XVIII-first half of the XIX century (on the example of historical anecdotes and rumors). *Europe in the Middle Ages and Modern Times: Society. Power. Culture: Materials of the VI All-Russian Scientific Conference of Young Scientists with International participation, Izhevsk, December 04-05, 2018*, 215–220. Izhevsk: Izhevsk Institute of Computer Research. (In Russian).

Vishlenkova, E. A. (2012). “Memory tag”: satirical images of the War of 1812. *History and Historic Memory*, (6), 150–163. (In Russian).

Wilkins, J. S. (1998). What’s in a meme? *Journal of Memetics - Evolutionary Models of Information Transmission*, 2(1), 56–94.

Wöhlert, M. (1995). *Der politische Witz in der NS-Zeit am Beispiel ausgesuchter SD-Berichte und Gestapo-Akten [The political joke in the Nazi era using the example of selected SD reports and Gestapo files]*. Berlin: Freie Universität. (In German).

Yurchak, A. (2005). *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.

Yus, F. (2021). Incongruity-resolution humorous strategies in image macro memes. *Internet Pragmatics*, 4(1), 131–149. doi: 10.1075/ip.00058.yus

Humorous Audio-Visual Lockdown Works

Anna Luise Kiss

Ernst Busch University of Performing Arts. Berlin, Germany. Email: a.kiss[at]hfs-berlin.de

Abstract

This article is dedicated to *humorous audio-visual lockdown works*—that is, to short video clips with humorous content that were produced and circulated during the first Corona lockdown in spring 2020. The exploration of the video clips takes place within an autoethnographic approach. It will be examined what kind of humor was included in the videos I received in my WhatsApp bubble.
By a rough division of recurring motifs, two exemplary analyses, and research results on humor from clinical psychology, I will describe the humor as *complex coping humor*. A further question relates to the functions the humorous audio-visual lockdown works were equipped with within the communication space of which I, myself, was a part of. Roger Odin's semio-pragmatic approach serves as a starting point for first reflections on the functions which the audio-visual lockdown works were able to deploy. Against the background of Odin's concept of reading modes and communication operators, the humorous audio-visual lockdown works will be conceptualized as *relational experience operators*. By utilizing social psychological approaches to the study of humor, the videos will furthermore be conceptualized as *stress-buffer operators*. The videos were used to unleash the communicative energy necessary for the production of a relational affirmation of a shared present, for mutual relief, and for a collective buffer against stress. Finally, I discuss that the humorous audio-visual lockdown works document the positive power of humor, community building, and care and, at the same time, reference a life that is characterized by specific privileges.

Keywords

COVID-19 Pandemic; Corona; Humor; Humorous Audio-Visual Lockdown Works; Videos; Whatsapp; Tiktok; Coping Humor; Relationality; Stress-Buffer

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

Юмористический аудиовизуальный контент периода локдауна

Кисс Анна Луиза

Университет исполнительских искусств им. Эрнста Буша. Берлин, Германия.
Email: a.kiss[at]hfs-berlin.de

Аннотация

Эта статья посвящена юмористическим аудиовизуальным работам, а именно коротким видеоклипам с юмористическим содержанием, которые были созданы и распространены во время первого локдауна, связанного с коронавирусной инфекцией, весной 2020 года. Изучение видеоклипов происходит в рамках автоэтнографического подхода.
Будет рассмотрено, какой именно юмор содержался в тех видео, которые я получил в моем WhatsApp. При помощи приблизительной группировки повторяющихся мотивов, двух образцовых анализов и результатов исследований юмора из области клинической психологии я буду описывать этот юмор как *многоцелевой юмор преодоления трудностей* (*complex coping humor*). Еще один вопрос относится к функциям, которыми юмористические аудиовизуальные работы времени локдауна наделялись в коммуникационном пространстве, частью которого был я сам. Семио-прагматический подход Роджера Одина служит отправной точкой для первых размышлений о функциях, которые удалось реализовать с помощью упомянутых работ. На фоне концепции Одина о режимах чтения и операторах связи юмористические аудиовизуальные работы времени локдауна будут концептуализированы как *операторы опыта поддержания связей* (*relational experience operators*). С использованием социально-психологических подходов к изучению юмора видеоролики будут концептуализированы как операторы стресс-буфера (*stress-buffer operators*). Видео использовались, чтобы высвободить коммуникативную энергию, необходимую для создания взаимного принятия разделяемого настоящего, для общего облегчения и для коллективной защиты от стресса.
Наконец, я обсуждаю то, что подобные юмористические аудиовизуальные работы документально подтверждают позитивную силу юмора, построение сообщества, заботу, и в то же время относятся к жизни, которая характеризуется особыми привилегиями.

Ключевые слова

COVID-19 пандемия; Корона; Юмор; юмористические аудиовизуальные работы во время локдауна; видео; WhatsApp; TikTok; юмор преодоления трудностей; поддержание связей; стресс-буфер

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Introduction

In June 2020, Francesco Casetti linked the reception of films in the first Corona lockdown— which took place between March to May in about 100 countries in spring of that same year—with his theory of *relocation*. He wrote of a "panfilmic existence" which unfolds because "[m]ovies reach us where we are, and our lives move onto the screen" (Jacobs & Casetti, 2020). Due to the spread of social media in general (Schroeder, 2016) the evolution towards a panfilmic existence was already in process before the COVID-19 pandemic and the first lockdown. However, the need to keep social distance and the restrictions on public life worked to accelerate that process. The fact that much of the world's population had to *relocate* substantial aspects of their lives to screen-based media was a crucial factor in this acceleration (Parks & Walker, 2020; Denson, 2020).

What Casetti draws our attention to is that there is a connection between our individual handling with media texts at the time of lockdown and the characteristics of the unfolding panfilmic existence. Following Casetti's lead, I started to wonder about my individual experiences with media texts during the lockdown and about how and what kind of aspects of my life moved "onto the screen".

Apart from an increase in the number of movies and series that I received through VOD platforms and the necessity of holding job-related and private meetings via video-call, it was the many humorous short video clips sent to me and forwarded by me via WhatsApp that proved to be personally significant during the first lockdown. These short videos made me laugh despite all the worries and uncertainties and made me want to circulate them. I call these videos *humorous audio-visual lockdown works*. They were also accompanied by humorous memes addressing the pandemic.

Not part of my, so to speak, "private" digital bubble during the lockdown—but brought to my attention by my professional interest in media texts—were videos and pictures of people clapping for healthcare workers and other (staged) signs of solidarity that circulated through social media. In addition, there were fictional miniseries addressing the lockdown situation, produced via video platforms and designed for circulation via Instagram. Also beyond my "private" digital bubble were videos that denied the reality of the pandemic or stigmatized those said to be responsible for its spread. Furthermore, there were conspiracy videos, memes, and pictures circulated by "risk-takers" (Ölcer, Yilmaz-Aslan & Brzoska, 2020; Cummins, 2020), as well as those works published by video activists to draw attention to existing social inequality in the treatment of Corona victims and to highlight what they regarded as faulty crisis management. All of the aforementioned videos, memes, and pictures that circulated during the lockdown—as well as many others I have not seen and therefore have not listed here—are part of what has been described as "pandemic media." With this term, the editors of the book of the same name found an umbrella concept for all "media forms and formats, content and

narratives, exhibition and distribution, locations and settings, practices and uses, as well as analogies and metaphors that have made the invisible virus and its consequences perceptible" (Keidl & Melamed, 2020).

The numerous (audio-)visual lockdown works designate the Corona pandemic as a "heavily mediated event" (Keidl & Melamed, 2020) and document a surge of *(audio-)visual crisis creativity*. The production of (audio-)visual works during a crisis is, of course, not a new phenomenon. Nor is it surprising that a crisis should stimulate media text creators to respond in creative ways to such unique circumstances. Olga Kourelou, Mariana Liz, and Belén Vidal (2014), for example, have explored the creative responses to the Eurozone crisis by European cinema in Portugal, Greece, and Spain. Despite an almost complete collapse of state film funding and the closure of many cinemas, a new form of art-house filmmaking emerged which addressed the crisis. Under the name *The Greek New Wave*, Greek art-house productions found their audience through social networks, VOD platforms, and festivals, attracted attention through film prizes and promoted the internationalization of the Greek national cinema culture (Kourelou, Liz & Vidal, 2014). Such (audio-)visual crisis creativity almost always involves not only serious but also uplifting or humorous responses to a particular crisis. In the case of COVID-19 however, what might be unique is the rapidity of the humorous response and its global scale.

According to a current paper (Mustafa, Ansari, Mohanta & Balla, 2020) humor, although not the dominant form of public response to the pandemic, was a very noticeable trend, for example on Twitter. Moreover, in an analysis of TikTok videos that circulated under the hashtag #Corona, it was found that besides (supposedly) enlightening, informative, documentary and racist stigmatizing videos there were humorous videos among the 100 most popular clips (Ackermann, Dewitz & Makulik, 2020). In this context, we can consult further papers offering in-depth analyses of humorous memes from Pakistan (Khan, Ali, Hussain & Noreen, 2020) and Kenya (Oduor & Kodak, 2020), articles on Corona cartooning by Nigerian cartoonists (Raj & Ahembe, 2020), and an exploration of COVID-19 mask memes (Dynel, 2020). We can read an article on Corona and humor by Mette Møller (2020), addressing memes and cartoons, as well as a paper by Oluchi Gloria Ogbu (2020) on TikTok videos from Sarah Cooper and Maria DeCotis. The existing studies from different research areas such as population science, linguistics, sociolinguistic, anthropology, and media studies, support my impression that the pandemic was accompanied by a high proportion of humorous media texts. Perhaps the Corona pandemic will go down in history as the first crisis that was accompanied on a global scale by humorous communication. But it will take many more studies from various disciplines to confirm or disprove this impression and to develop generalizing statements of the role of humor in the Corona crisis.

Aim of the article, research questions and method

As a contribution to the development of generalizing statements, the current article offers an exploration of the *humorous audio-visual lockdown works* within an autoethnographic approach loosely inspired by Annette Markham and Anne Harris (2020). With their "21-day autoethnography challenge" Markham and Harris have developed an innovative approach to a research-based collaborative handling of the Corona crisis. The research questions are (1) *What kind of humor was included in the videos I received?* and (2) *What functions were the humorous audio-visual lockdown works equipped with?* The idea is that by describing the humor that was included in the videos I received and the functions the videos have fulfilled for me and my communicative counterparts, an answer can be reached to the question implied at the very beginning, namely: *What kind of aspects of my life have moved onto the screen with the emergence of these humorous audio-visual lockdown works?*

To answer the questions set, the following section will address the nature of the humor deployed in the videos. I will present six recurring motifs. The complex structure of humor will become apparent and I will introduce "complex coping humor" as a generic term. By describing the characteristics of the communication space, of which I, myself, was a part of, I will be able to elaborate the functions of the humorous audio-visual lockdown works. I will conceptualize them as *relational experience operators* and *stress-buffer operators*. Roger Odin's semio-pragmatic approach will serve as a launching pad, while social psychological approaches to the study of humor and results on humor from clinical research will be central to the theoretical work presented here. By linking back to Casetti in the concluding part of this article, I hope to show that the life that moved onto the screen with the humorous audio-visual lockdown works was not only a life solely concerned with mutual support but also one of structural privilege and exclusion.[1]

Nature of the humor deployed in the audio-visual lockdown works I received

The videos I received during the lockdown were formatted in many ways: they included music clips, played jokes, TikTok clips, short fictional works, ironic mash-ups from news broadcasts or from other preexisting films, television footage, or YouTube content situated within the context of Corona by a diversity of means (for instance, by adding subtitles or voice-overs). This body of material included not only newly created pieces but also material that was "retrofitted" (Jenkins, Ford & Green 2013, p. 6) to suit the new situation. I was able to identify six recurring motifs. The following photos represent videos that exemplify the six motifs.[2]

1 Please note that I will cite non-English language sources in my own translation.
2 I have refrained from stating the source with regard to the senders due to data protection considerations. The original producers of the videos could not be identified for this article.

Recurring motifs in the humorous audio-visual lockdown works

1. The new value of toilet paper

In these videos the phenomenon of toilet paper being "sold out" during the lockdown is addressed. Toilet paper, in these media creations, becomes a treasure that is fought over, defended, hoarded, or transformed into a form of currency that can be used to pay for other commodities. In the chosen video the precious object is shown locked up in a safe (figure 1).

Figure 1. This precious good comes under lock and key

2. Wearing masks

These videos address the variety of uses to which a mask can be put, or present masks that have been fine tuned to work in various ways (while eating, for

example). In one of the clips, a man concludes that his beard is better suited to function as a mask than the one normally recommended (figure 2).

Figure 2. Instead of a mask, the beard should protect against infection

3. Predictions on the physical and emotional consequences of the lockdown

In these audio-visual works, predictions are made about how the lockdown will affect both the physique and the psyche. States of physical decay, unbearable boredom, and madness are described but also predictions of the moment of liberation from the virus. The before-and-after images predict that the lockdown will effect a marked physical change (figures 3a and 3b).

Figure 3a and 3b. A before-and-after confrontation predicts a strong physical change caused by the lockdown

4. Social distancing and hygiene rules

These videos show how the principle of social distancing can be achieved and demonstrate measures for implementing the new hygiene rules. All kinds of objects and actions are used to keep the distance of 1.5 meters between people. An example of the latter is provided by a video in which the 1.5-meter distance recommendation is realized in a hairdressing salon by "washing" the hair from a distance. Water is poured over the customer. As a result, not only the customer's hair but the client herself ends up getting a soaking (figure 4). Hygiene rules are addressed by people and (animated) animals alike, demonstrating, among other things, how one should properly wash one's hands.

Figure 4. Hair washing at the hairdresser in the times of Corona

5. Parodies on politicians and their comments on the pandemic

Besides a few (TikTok) Trump parodies, my WhatsApp bubble featured a TikTok parody on the German chancellor, Angela Merkel (figure 5), making fun of the Corona recommendations of political figures. The few videos in this category I have received represent only a minuscule proportion of TikTok videos produced for example by Cooper (https://www.tiktok.com/@whatchugotforme?lang=de), DeCotis (https://twitter.com/MariaDeCotis/status/1328831751536455680), and Dave Jorgenson (https://www.tiktok.com/@washingtonpost?lang=de). Ogbu has

offered an insightful analysis of the videos by Cooper and DeCotis. Ogbu's analysis shows how both actors and comedians use their bodies, voices, and props to lip-synch Donald Trump and Governor Andrew Cuomo, thus producing videos rich in context. Their "pandemic-related comedies" (Ogbu, 2020, p. 82) are not only entertaining but also express, by implication, the producers' political views.

Figure 5. A TikTok video in which a woman lip-synchs Angela Merkel who is speaking about the Corona virus

6. Comparisons between countries in how they deal with the pandemic

The Italians party on the balcony and the Poles use alcohol to internally disinfect themselves. The Germans, on the other hand, do not tolerate public singing as a sign of solidarity. In these videos, the country-specific handling of Corona is negotiated against the background of existing national stereotypes. Figure 6 illustrates a video that stages a comparison between Germany and Italy, framed in terms of a major competition.

Figure 6. The title of the video and the added emoji indicate that a humorous comparison between Germany and Italy in their handling of the Corona pandemic will be shown

The above observation of six recurring motifs is partly in agreement with that of Møller (2020). In her article on Corona and humor she develops a general overview of COVID-19 jokes primarily with regard to memes and cartoons. Møller identifies wordplay, Corona beer, mask-wearing, and the hoarding of toilet paper as motifs associated with humorous Corona media texts. Some agreement can also be found with regard to the analysis of popular TikTok videos conducted by Judith Ackermann, Leyla Dewitz, and Alexandra Makulik (2020). Among the clips they studied, there were videos that take a humorous approach to the crisis with the help of Corona beer, videos with humorous depictions of measures to comply with hygiene rules, and various humorous presentations of unusual masks (Ackermann, Dewitz & Makulik 2020, p. 21, p. 23).

Similarities with the research results of Lubna Akhlaq Khan, Ghulam Ali, Aadila Hussain, and Khadija Noreen (2020) can also be found: The authors have studied memes addressing the pandemic that circulated in Pakistan and have proposed thirteen categories (Khan et al., 2020, pp. 98–106). The most frequent memes are those addressing gender. In these videos, for example, women are depicted forcing their men to do housework. In the next most frequent category

we find memes addressing the supposed lack of seriousness with which indigenous people undertake precautionary measures and lockdown compliance (p. 98). In other categories we see food made to represent masks and biscuits that look like the virus (p. 99). There are memes on online classes and political figures, political satire, and posts that "make fun of the police department's physical punishment for those who violate the lockdown stay at home policy" (p. 102). The authors found a number of memes speculating that the lockdown might trigger a baby boom. Others deal with the shopping behavior of people. In what are described as self-depreciating memes (pp. 103–104), depreciating comparisons between countries are made with regard to their handling of the virus, among other things. Finally, there are memes about overeating and getting fat during the lockdown, memes about China, about ethnic slurs, and about news channels. The authors conclude that this humorous repertoire has revealed the "cultural grammar" (p. 107) of the Pakistani people, inclusive of the "real-life situations and concerns and doubts and belief systems of the current social media users" (p. 98).

Resonance of horizontal and vertical humor

If one wants to do a film analysis of the videos in terms of their humorous structure there is no shortage of literature to consult. Dirk Eitzen (2012) has evaluated this literature and found that, in general, it takes one of two approaches to the analysis of humor in film. On the one hand, there is research that explains filmic humor by focusing on stories and characters. This research is largely based on a sociological approach. Eitzen (2012, p. 3) characterizes such film analysis as contextual. Humor in movies originates in depicted stories and situations (p. 5) in which social transgressions accrue (p. 4). "Humor is supposed to exist to relieve the stresses of social life" (p. 5) and the social order (p. 4). According to Eitzen, this approach emphasizes the horizontal dimension of comedy (p. 3).

On the other hand, there is a strand of film studies research focusing on jokes and gags (p. 3). This analysis contends that certain types of humor cannot be explained only contextually but must be accompanied by a conceptual supplement based on psychological theories (p. 3). It argues that some jokes and gags are independent of social transgression and are, nonetheless, perceived as funny (p. 4). The comic effect is created by incongruity in a scene or in a picture: elements that do not fit together or are contradictory or juxtaposed within the same scene (p. 4). This kind of humor is about playing with different interpretations. Humor "is supposed to exist to reward conceptual play" (p. 5) and often stems "from playful performance" (p. 5). According to Eitzen, such analysis addresses the vertical dimension of comedy (p. 3).

Eitzen emphasizes that finding an integrative approach is not easy because we are dealing with different kinds of humor: "Humor might involve two or more response systems in the brain, with different evolutionary origins and discrete social and cognitive functions" (p. 8). Eitzen's remarks, however, make it clear that

an integrative approach is necessary not in spite of but because of the "two discrete humour systems" (p. 12). Media texts are perceived as funny precisely when both humor systems are simultaneously deployed and resonate with each other (p. 15).

Even a very rough analysis of the audio-visual lockdown works reveals that, despite their short duration, these works are characterized by a resonance of horizontal and vertical humor. Two examples must suffice to make this clear: The first video, which has a length of just thirteen seconds, addresses the hoarding of toilet paper as a moment of collective transgression of social norms during the lockdown (figure 7). An alienation effect is woven into the situation in which the incongruity of the size of the toilet roll in relation to the normally proportioned toilet contradicts our expectation of spatial and object proportionality. This resonance of the two types of humor is reinforced at the auditory level. An audible laugh from two people binds the two types of humor together and acts as a cue to promote a humorous reading of the video.

Figure 7. The recording of a huge roll of toilet paper, next to a normally proportioned toilet, is accompanied by laughter on the auditory level

The second video, thirty seconds long, shows an old man dancing with sticks in his hands (figure 8). Around him couples dance standard steps. To a swelling disco beat, the old man throws his sticks on the floor and starts to dance wildly, tousling his hair and turning himself around. Above the picture, the text "2045… Ausgangssperre endlich aufgehoben" ("2045… lockdown finally lifted") was placed. The video can be read as a reaction to the Corona coverage in which there was a constant discussion about the extent and duration of the pandemic. The video picks up on *premediating* Corona reporting—a reporting that did not leave it at simple predictions but premediated possible future scenarios of the pandemic with those formal features "almost indistinguishable from the way the future will be mediated when it happens" (Grusin, 2004, p. 29). Here too, the uncut scene exploits a notion of social transgression in which an old man—who has presumably aged in the decades of lockdown—is expected to dance in a way appropriate to his age but falls out of the implicit norm conditioned on the setting and "goes off" like a young person on the dance floor. The humor arises from the incongruity of the combination of physical infirmity, agility, and playful performance.

Figure 8. After 25 years in lockdown, a now old man celebrates the end of the cur-few

Complex coping humor

In response to the first research question raised, I would like to conclude that, despite their short length, the humorous audio-visual works show a great complexity, characterized by a variety of formats and motifs and the inextricable

interweaving of horizontal and vertical humor. Stories of transgression of social norms are told, reflecting how the exceptional situation of the lockdown destabilized social routines and value relations. The videos react to the media coverage, to the political discourse, and to national differences in dealing with the crisis. At the same time, the videos rely heavily on incongruence. This is not only because this kind of humor, circulating across social networks, allows for a quick grasp but also because it opens up a playful space of possibility for different interpretations of the crisis situation.

As a generic term, I would like to suggest the phrase "complex coping humor". As studies from clinical psychology show, "coping humor" (Martin & Ford, 2018, p. 290, p. 298, pp. 304–305) is characterized by the fact that it is not used in everyday situations but addresses a particularly stressful situation in a very concrete way. Coping humor usually arises simultaneously with the stressful event or at most shortly after. Such humor not only aims to improve the mood of the communicative counterpart in the sense of cheering them up but is also designed to ensure one's own well-being (pp. 304–306).

Humorous audio-visual lockdown works as relational experience and stress-buffer operators

Before the lockdown, I didn't use to share short videos very often. During the first lockdown, however, I did so almost daily. For the first time in my life, I became a very engaged "grassroots intermediar[y]" (Jenkins, Ford & Green, 2013, p. 11) or a "grassroots agent" (p. 15) choosing to forward videos to friends, family members, and colleagues. The same applied to my communicative counterparts: before the pandemic, they sent me videos very rarely, too, but during the first lockdown they sent them almost daily. In agreement with Henry Jenkins, Sam Ford, and Joshua Green, I do not want to describe the situation as a moment in which people could be characterized as "going viral" (Parks & Walker, 2020). We are rather dealing with a period in which people who normally are not intensive users of social media and messenger services became active spreaders of media texts (Jenkins, Ford & Green, 2013).

To answer the second research question raised, I refer to Odin's semio-pragmatic approach. The characteristics of communication spaces are central to his approach and Odin's concept of reading modes and the concept of the communication operators seem to be very useful for developing hypotheses about the functions to which the humorous audio-visual lockdown works were attributed in my digital bubble.

The reading modes—of which there are several—regulate communication spaces. They represent complex processes in which different activities must come together. The reading modes are approaches that the creators of media texts can suggest and the recipients can apply to a media text. In the fictionalizing mode for example the recipient constructs a world (a diegesis) and resonates to the rhythm

"of fictively recounted events" (Odin, 2008, p. 255). As origin of the utterance the recipient constructs a fictive enunciator, "which means that the spectator knowingly accepts the particular status of fiction and its mode of address" (Kessler, 2017, p. 127). In the private reading mode a group will read a film or a video as a return to a shared past. On an affective level, it is a matter of a sense of belonging to a community. Furthermore, a real collective enunciator is constituted. Odin describes the private mode on the basis of the family and the communication space of the family memory. The family uses home movies, for example, as a way of returning to the family members' shared past (Odin, 2019, pp. 114–118). The content of the home movies is not so important; they often appear highly standardized anyway. More important is that the images of the home movies function "as *index* inviting the family to *return to a past already lived*" (Gracy, 2017, p. 106).

Odin describes the communication operators as what is used by the creators of media texts and the recipients "in a given space, given the chosen relevance criteria, to enable communication" (2019, p. 118). He explains the communication operators using the example of the family and the communication space of family memory. Within the family, a family film or a photograph can function as a memory operator because it is consciously produced to stimulate intrafamily communication about the family past (Odin, 2019, p. 119). In this context, Odin (2019, p. 122) also uses the term relationality to emphasize the community-building function of the operators.

My hypothesis is that in the communication space of my "spreader" lockdown community the humorous audio-visual lockdown works were primarily read in a sort of merged reading mode, bringing together elements of the fictionalizing reading mode as well as elements of the private reading mode, and that they functioned as *relational experience operators*: the audio-visual lockdown works came along in an impressive abundance of forms, but due to their production for social media and messenger services they are quite standardized for quick sharing, e.g. in terms of length, small file size, and quick comprehensibility of the comic content. Jenkins, Ford, and Green call this "easy-to-share formats" (2013, p. 6). The audio-visual lockdown works triggered intense affects and, above all, a sense of belonging to a community, but I assume that a fictive enunciator was constructed. They stimulated us who were isolated by the lockdown to communicate with each other about the lockdown experience by commenting, linking, and forwarding, thus establishing a relationship in which a sense of community and a shared experience were collectively created. The conditions in the communication space of my lockdown community, with its explicitly connecting dispositive, thus resembled the communication space of family memory. As Odin puts it, using the example of a home movie, a lot of *communicative energy* is expended "to [jointly] produce the meaning of the film (the family myth)" (2019, p. 193, see also p. 194). The difference, however, is that in my communication space we did not return to a *shared past* but rather constituted a *shared present*.

I have found support for this hypothesis in Møller's (2020) article. She argues that "humor connects us to the present" and "forms a community; when we laugh at the same thing, we affirm each other in a shared experience of a situation." Furthermore, one can find diverse studies in social psychology confirming that, among groups, humor produces and maintains a sense of solidarity and closeness (Martin & Ford 2018, p. 265). With reference to a group of studies sharing a social psychological approach Rod A. Martin and Thomas E. Ford explain that "humour transforms *individual* experience into collective or *shared* group experiences" (2013, p. 265).

In addition to their function in affirming a shared present, the humorous audio-visual lockdown works can be seen as an interpersonal "coping mechanism" (Martin & Ford, 2018, 305; Zahoor, 2020, 16; Oduor & Kodak, 2020, p. 2). According to Asma Zahoor (2020) and Møller (2020), one could argue that the humorous audio-visual lockdown works functioned as *relief operators*. Referring to the relief theories originating in the work of Herbert Spencer and Sigmund Freud, Zahoor and Møller describe how Corona humor functions as a release valve or outlet for nervous energy. Relief theories, as formulated in the second half of the nineteenth and at the beginning of the twentieth century, are at least partly outdated but still represent an important basis for contemporary research on humor, well-being, and the consequences on the psyche of stressful events (Møller, 2020; Martin & Ford, 2018, pp. 36–46). Martin and Ford (2018, p. 285) name a number of studies from clinical psychology that have shown that comedy videos, for example, induce positive emotions, cheerfulness, and hopefulness. "Exposure to humorous stimuli can *diminish* the experience of *negative emotions*." (p. 285). In experimental settings it was shown that comedy reduces depression (p. 285) and inhibits negative thoughts (p. 287). Congruent with this general positive effect of comedy material on the well-being of people, there is evidence that, especially in stressful situations, humor is an "effective coping skill" (p. 295), helping to "elicit… positive emotions that counteract negative feelings that stressful events otherwise elicit" (p. 297). Exposure to humorous videos offers a "positive lens" (p. 297) though which the stressful event is reframed (p. 295) opening it up for a "more light-hearted" (p. 299) interpretation. One is able, to a certain extent, to distance oneself from the situation (p. 299), and because of this, the situation loses some or all of its horror (p. 295).

With reference to the studies in clinical psychology evaluated by Martin and Ford, I do not want to contradict the conception of Corona humor as "relief therapy" (Zahoor, 2020, p. 16) but would seek to supplement it by offering a somewhat broader concept: I argue that the humorous audio-visual lockdown works functioned as *stress-buffer operators*. As described by contemporary relief theories, they can lead to the release of nervous energy and enable new perspectives, allowing for a more detached attitude and contributing to the production of positive emotions. I argue that in addition to eruptive mechanisms of relief, it was precisely the constant circulation of humorous audio-visual lockdown works, that is to say,

our establishment of a flow of humorous communication that enabled a gradual reframing of the situation and provided a general reduction of the stress level in the longer term.

With regard to Odin's example of the home movie, whose meaning—the family myth—is produced jointly by the family members under expenditure of a lot of communicative energy, I posit that *the humorous audio-visual lockdown works in my communication space released a lot of communicative energy. The humorous audio-visual lockdown works were used for the relational affirmation of a shared present, for the joint provision of relief and as stress buffers. Therein lays their meaning.*

This is in line with the conclusions that Ackermann, Drewitz, and Makulik (2020, p. 19, p. 25) formulated on TikTok videos in general: online networks acted as media for building resilience during the COVID-19 crisis. According to the authors, the videos opened up spaces of interaction, of revaluation of the situation, and of coping.

Conclusion

To conclude, I would like to return to the starting point of my considerations, namely, Casetti's link between the reception of films in the first Corona lockdown, his theory of relocation, and his reference to the panfilmic existence. Through the analysis of my personal WhatsApp communication space of which I was a part during the first lockdown, I was able to work out that it was mainly humorous audio-visual lockdown works that reached me. As further work on COVID-19 and humor shows, this was not a singular but a widespread phenomenon. Against the background of a surge of audio-visual crisis creativity, I was a part of the circulation of complex coping humor. Together with my communicative counterparts I used the videos to affirm a shared present, provide each other with relief, and buffer our stress levels.

As Jenkins, Ford, and Green (2013, p. 13) have emphasized, when we "choose to spread any media text" this moment is based on "series of socially embedded decisions" we have to make. I argue that in the communication space described, my contribution to a panfilmic existence was, due to my social embeddedness, characterized on the one hand by the positive power of humor, of community building, and care and, on the other, by a specific form of life which moved onto the screen, namely, a life of privilege.

As studies on vulnerability have shown, crises are experienced differently by different groups depending on their biophysical, social, and economic conditions; in broad terms, those who live in a state of inequality before a crisis fare worse (Zaman, 2020, pp. 163–164; Weare, 2020, pp. 143–144). This also applies to the Corona crisis. Neta Alexander (2020) has pointed to the fact that "limited access to high-speed internet; lack of digital literacy; and inability to pay for data packages or premium services, to name but a few examples" have led to the COVID-

19 restrictions being perceived in a more negative light by those who are not on the credit side of the digital divide. The chance to relocate substantial parts of life using screen-based media is limited to specific living and working contexts. Juan Llamas-Rodriguez (2020) also draws attention to the need to admit that "there are at least two worlds suffering the pandemic, producing a social and interpersonal rift—a rift the pandemic only further exacerbates". This is exactly what Lisa Parks and Janet Walker (2020) are aiming at with their "disaster media" heuristic: the investigation of the Corona crisis is about structures of inequality that were not created by the Corona pandemic but are "ongoing disasters in and of themselves" that only come to light through the Corona lens, as if through a burning glass.

With access to digital tools, a home in which I found shelter, and the financial security to withstand the threats posed by the pandemic, there was enough time and possibilities in my communication space for a constant flow of humor. In relation to another crisis, comedian Jon Stewart once pointed out that comedy is a luxury that not everyone can afford (Harris, 2020, p. 73). My lockdown community, unlike other communicative constellations, was one of relative luxury based on structural inequalities and power imbalances. As Lynn Harris (2020) puts it "comedy [as] balm excludes many in crisis or on the margins. It's funny until someone loses … everything." (p. 74). In the further investigation of the humorous lockdown or COVID-19 phenomena, this aspect, in particular, should be examined in greater depth.

References / Список литературы

Ackermann, J., Dewitz, L., & Makulik, A. (2020). Soziale Medien als Mittel der Krisenbewältigung. Besonderheiten digitalen Storytellings auf TikTok am Beispiel von #Corona [Social media as a means of crisis management. Peculiarities of digital storytelling on TikTok using the example of #Corona.]. *Merz*, (4), 19-26. (In German).

Alexander, N. (2020). The Waiting Room: Rethinking Latency after COVID-19. In L. Melamed, P. D. Keidl, V. Hediger, & A. Somaini (Eds.), *Pandemic Media*. Lüneburg: meson press. Retrieved from https://pandemicmedia.meson.press/chapters/time-temporality/the-waiting-room-rethinking-latency-after-covid-19/

Cummins, E. (2020). 'I'll do what I want': Why the people ignoring social distancing orders just won't listen. Retrieved from Msn news website: https://www.msn.com/en-ie/news/coronavirus/%E2%80%9Cill-do-what-i-want%E2%80%9D-why-the-people-ignoring-social-distancing-orders-just-wont-listen/ar-BB11Gcoz

Denson, S. (2020). 'Thus isolation is a project.' Notes toward a Phenomenology of Screen-Mediated Life. In L. Melamed, P. D. Keidl, V. Hediger, & A. Somaini (Eds.), *Pandemic Media*. Lüneburg: meson press. Retrieved from https://pandemicmedia.meson.press/chapters/activism-sociability/thus-isolation-is-a-project-notes-toward-a-phenomenology-of-screen-mediated-life/

Dynel, M. (2021). COVID-19 memes going viral: On the multiple multimodal voices behind face masks. *Discourse & Society*, 32(2), 175–195. doi: 10.1177/0957926520970385

Eitzen, D. (2012). The Nature of Film Comedy, or Why Is Shaun of the Dead Funny? *Projections*, 6(2), 1-17. doi: 10.3167/proj.2012.060202

Gracy, K. F. (2017). Midway between Secular and Sacred: Consecrating the Home Movie as a Cultural Heritage Object. In M. J. McNamara & K. Sheldon (Eds.), *Amateur Movie Making: Aesthetics of the Everyday in New England Film, 1915–1960* (pp. 105–124). Bloomington, IN: Indiana University Press.

Grusin, R. (2004). Premediation. *Criticism*, 46(1), 17–39.

Hanich, J. (2020, June 19). Just like IRL? On Virtual Reality Movie Theaters in the Time of Covid-19. Retrieved from In Media Res: A MediaCommons Project website: https://mediacommons.org/imr/content/just-irl-virtual-reality-movie-theaters-time-covid-19

Harris, L. (2020, June 1). Laugh in the Time of Corona. *Entertainment Weekly*, p. 1589/1590, 72–74.

Jacobs, C. C., & Casetti, F. (2020, June 16). Epidemics and Cinema: A Mutual Remediation. Retrieved from Media Res: A MediaCommons Project website: https://mediacommons.org/imr/content/epidemics-and-cinema-mutual-remediation-0

Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2013). *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York, NY: New York University Press.

Keidl, P. D., & Melamed, L. (2020). Pandemic Media: Introduction. In L. Melamed, P. D. Keidl, V. Hediger, & A. Somaini (Eds.), *Pandemic Media*. Lüneburg: meson press. Retrieved from https://pandemicmedia.meson.press/chapters/pandemic-media-introduction/

Kessler, F. (2017). "Spellbound in darkness". Narrative absorption discussed by film theory. In F. Hakemulder, M. M. Kuijpers, E. S. Tan, K. Bálint, & M. M. Doicaru (Eds.), *Narrative Absorption* (pp. 119–131). Amsterdam: John Benjamins. doi: 10.1075/lal.27.07kes.

Khan, L. A., Ali, G., Hussain, A., & Noreen, K. (2020). A Linguo-Cultural Analysis of COVID-19 Related Facebook Jokes. *Linguistics and Literature Review*, 6(2), 171–184. doi: 10.32350/llr.62.09

Kourelou, O., Liz, M., & Vidal, B. (2014). Crisis and creativity: The new cinemas of Portugal, Greece and Spain. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 12(1), 133–151. doi: 10.1386/ncin.12.1-2.133_1

Llamas-Rodriguez, J. (2020). An Animated Tale of Two Pandemics. In L. Melamed, P. D. Keidl, V. Hediger, & A. Somaini (Eds.), *Pandemic Media*. Lüneburg: meson press. Retrieved from https://pandemicmedia.meson.press/chapters/space-scale/an-animated-tale-of-two-pandemics/

Markham, A., & Harris, A. (2021). Prompts for Making Sense of a Pandemic: The 21-Day Autoethnography Challenge. *Qualitative Inquiry*, 27(7), 928–941. doi: 10.1177/1077800420962487

Martin, R. A., & Ford, T. E. (2018). *The Psychology Of Humor. An Integrative Approach* (2nd ed.). San Diego, CA: Elsevier. doi: 10.1016/C2016-0-03294-1

Møller, M. (2020, June 5). What's funny about coronavirus? The internet abounds with corona jokes. But why are we laughing at something gravely serious? Retrieved from ScienceNordic website: https://sciencenordic.com/a/1689916

Mustafa, A., Ansari, I., Mohanta, S. K., & Balla, S. (2020). Public Reaction to COVID-19 on Twitter: A Thematic Analysis. *EPRA International Journal of Multidisciplinary Research (IJMR)*, 6(5), 349–358. doi: 10.36713/epra4518

Odin, R. (2008). Reflections on the Home Family Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach. In K. L. Ishizuka & P. R. Zimmermann (Eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (pp. 255–271). Berkeley, CA: University of California Press.

Odin, R. (2019). *Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik [Communication Spaces. Introduction to semiopragmatics]*. oa books. doi: 10.25969/MEDIAREP/12638

Oduor, J. A., & Kodak, B. (2020). Online Humour as a Coping Mechanism in the Face of Corona Virus Pandemic: The Kenyan Context. *East African Scholars Journal of Psychology and Behavioural Sciences*, 2(4), 63–70. doi: 10.36349/easjpbs.2020.v02i04.001

Ogbu, O. G. (2020). "She completely twisted the body language": Pandemic, parody, politics, and comedy in the era of coronavirus. *Journal of Community Safety and Well-Being*, 5(2), 82–86. doi: 10.35502/jcswb.138

Ölcer, S., Yilmaz-Aslan, Y., & Brzoska, P. (2020). Lay perspectives on social distancing and other official recommendations and regulations in the time of COVID-19: A qualitative study of social media posts. *BMC Public Health*, 20(1), 963. doi: 10.1186/s12889-020-09079-5

Parks, L., & Walker, J. (2020). Disaster Media: Bending the Curve of Ecological Disruption and Moving toward Social Justice. *Media+Environment*, 2(1). doi: 10.1525/001c.13474

Raj, M. S., & Ahembe, T. I. (2020). Political Humour in Online COVID-19 Cartoons. *Journal of Languages, Linguistics and Literary Studies*, 9(6), 185–195. Retrieved from https://jolls.com.ng/article/political-humour-in-online-covid-19-cartoons/

Schroeder, R. (2016). Online Entertainment| The Globalization of On-Screen Sociability: Social Media and Tethered Togetherness. *International Journal of Communication*, 10, 5626–5643.

Weare, J. (2020). Women and the Gender Bias of Disasters: When Vulnerabilities Converge. In J. Andharia (Ed.), *Disaster Studies. Exploring Intersectionalities in Disaster Discourse* (pp. 143–154). Singapore: Springer Singapore. doi: 10.1007/978-981-32-9339-7_7

Zahoor, A. (2020). Linguistic Humor in Memes to Mitigate Post Covid-19 Severity. *Linguistics and Literature Review*, 6(2), 85–96.

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2021. No 3 | ISSN: 2658-7734
Funny COVID-19 | https://doi.org/10.46539/gmd.v3i3.221

Russian Anecdotes on the "Corona" Theme: Problematics and Poetics

Elena E. Zavyalova

Astrakhan State University. Astrakhan, Russia. Email: zavyalovaelena[at]mail.ru

Abstract

The article deals with an issue of the widespread distribution of anecdotes about the COVID-19 pandemic in Russia and demonstrates the relevance and necessity of theoretical understanding of this phenomenon. The importance of the research problem is due to the need of recreating the models of situation perception which are reflected in the texts as well as tracing public reaction to the current events and ideological attitudes. The research aim is to identify the peculiarities of the problematics and poetics of the anecdotes about coronavirus infection. The analysis of the regularities in functioning of humorous miniatures shows that a number of genre-forming features of an anecdote are partially restored due to digital technologies. The study reveals that witticisms adapt to the changed communication conditions. Under the conditions of a declared emergency, the electronic method of information transmission sometimes becomes the only possible option. The problematic of anecdotes relevant during the period of 2020 and 2021 indicates that collective consciousness is sensitive to manifestations of the epidemic process. The article lists and characterizes the main thematic groups of anecdotes, their leading motifs and images. Obsessions with eroticism as well as the focus on violation of official taboos are noted. The study found that the actualization of the idea of national identity is an effective way of getting positive emotions. The findings include the figures of speech and expressive means that form the automatism of perception and its unexpected destruction in the final formulas. The article concludes by identifying the literary device of anthropomorphization of the coronavirus image as well as the key functions of the "COVID-19" anecdotes, including communicative, compensatory, psychotherapeutic and harmonizing functions.

Keywords

Anecdote; Coronavirus; Pandemic; Collective Consciousness; Media Space; Comic; Carnivalization; Taboo Violation; Russian Mentality; National Identity

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

Российские анекдоты на «коронную» тему: проблематика и поэтика

Завьялова Елена Евгеньевна

Астраханский государственный университет. Астрахань, Россия.
Email: zavyalovaelena[at]mail.ru

Аннотация

В статье речь идет о широком распространении в России анекдотов и шуток на тему пандемии COVID-19, а также обосновывается необходимость теоретического осмысления данного феномена. Подчёркивается, что важность проблемы обусловлена потребностью воссоздать отражённые в текстах модели восприятия ситуации, проследить реакцию населения на текущие события и идеологические установки и расширить границы интерпретации современной российской культуры. Цель исследования заключается в выявлении особенностей проблематики и поэтики анекдотов про коронавирусную инфекцию. Анализ закономерностей функционирования юмористических миниатюр показывает, что благодаря цифровым технологиям частично восстанавливается ряд жанрообразующих признаков анекдота. Остроты адаптируются к изменившимся коммуникативным условиям, при этом увеличивается скорость распространения текстов, охват аудитории, привносятся объекты и звуки из дополненной реальности. В условиях объявленной чрезвычайной ситуации дистанционный способ передачи информации порой становится единственно возможным. Проблематика актуальных в 2020-2021 гг. анекдотов свидетельствует, что массовое сознание чутко реагирует на проявления эпидемического процесса. В работе перечисляются и характеризуются основные тематические группы шуток, ведущие мотивы, образы. Подчёркивается значимость традиции инверсирования, отмечаются сосредоточенность на эротизме, а также установка на нарушение официальных табу. Указывается, что действенным способом получения позитивных эмоций становится актуализация идеи национальной идентичности, общности. Выделяются изобразительно-выразительные средства, формирующие автоматизм восприятия и неожиданное его разрушение в финальных формулах. Называется специфический приём – антропоморфизация образа вируса. Делается вывод о ключевых функциях анекдотов на «ковидную» тему: коммуникативной, компенсаторной, психотерапевтической и гармонизирующей.

Ключевые слова

анекдот; коронавирус; пандемия; массовое сознание; медиапространство; комическое; карнавализация; нарушение табу; российский менталитет; национальная идентичность

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Судя по количеству анекдотов, мемов и
прочих приколов, такой весёлой
пандемии в мире ещё не было.

Введение

Пандемия COVID-19 по самым скромным подсчётам лишила жизни несколько миллионов человек. Эпидемия порождает растерянность, гнев, панику. Люди стараются найти пути выхода из диструктивного состояния. В этих условиях включаются защитные механизмы, опирающиеся на формы народной смеховой культуры.

В столь серьёзной ситуации в центре внимания исследователей оказывается «юмор катастрофы»[1]. Учёные единодушны: шутки про пандемию становятся инструментом общения, ослабления стресса, управления эмоциями, коллективным механизмом психической защиты. Об этом свидетельствуют онлайн-опросы, анализ «электронных» шуток (прежде всего мемов). На их основе отслеживается степень эффективности действия развлекательных постов, как правило, с учётом культурно-национальной специфики: в Италии (Bischetti, Canal & Bambini, 2021), Испании (Cancelas-Ouviña, 2021), Голландии (Meder, 2020), Румынии (Felecan, 2021), Польше (Stankevich, 2020), Турции (Saricali, Satici & Satici et al., 2020), Иордании (Hussein & Aljamili, 2020), США (Olah & Ford, 2021; Outley, Bowen & Pinckney, 2021), России (Мусийчук, 2020; Ахметова, 2020) и др.

Устанавливается связь между эмоциональной реакцией людей на «коронавирусный» юмор и демографическими факторами (возрастом, полом, образованием), а также степенью вовлечённости в события, личностными предрасположенностями (Bischetti, Canal & Bambini, 2021). Поднимаются этические проблемы: допустим ли смех над эпидемией, вернее – над смертельной болезнью (Miczo, 2021). Изучаются конкретные разновидности современного фольклора, к примеру, мемы, созданные на «масочную» тему (Dynel, 2021), или мемы, отсылающие к воспоминаниям о социалистическом прошлом Польши (Chłopicki & Brzozowska, 2021).

В России в большей степени востребованным остаётся жанр анекдота, о чём свидетельствует появление огромного количества шуток про COVID-19. **Актуальность** нашего исследования обусловлена необходимостью теоретического осмысления этого феномена, которое позволит:

- воссоздать отражённые в текстах модели восприятия ситуации;
- проследить реакцию населения на текущие события и идеологические установки;
- обозначить ценности, коими руководствуется массовое сознание;

1 Термин Г. Кёйперс (Kuipers, 2002).

- оценить роль архаики в коллективных представлениях;
- расширить границы интерпретации современной российской культуры и в определённой степени спрогнозировать вектор её развития в будущем.

Соответственно, **цель** предпринятых разысканий – выявление особенностей проблематики и поэтики анекдотов, посвящённых теме коронавирусной инфекции.

К настоящему времени накопилось много исследований указанного типа миниатюр. Наиболее значимые из них – труды Н.Ф. Сумцова, А.А. Потебни, А.Н. Веселовского, Д.К. Зеленина, М.А. Петровского, Ю.М. Соколова, В.Я. Проппа, В.Е. Гусева, Е.М. Мелетинского, Г.Л. Пермякова, А.Ф. Белоусова, О.В. Пушкарёвой, О.А. Чирковой. Но признак, позволяющий безошибочно выделять анекдот из общего фонда юмористических рассказов, до сих пор не найден (Пропп, 1984, с. 18). Хотя главные черты жанра указаны: базовая интенция (рассмешить), краткость, двуплановость (Карасик, 1997, с. 145) и связанная с ней неожиданная развязка, определяемая учёными как смена регистра, поворот ситуации, закон пуанты и т.п.

Проанализированы тенденции, характерные для бытования анекдотов в отдельные эпохи: XIX века, советского периода, времени перестройки, начала нового тысячелетия. Но нет работ, посвящённых целостному рассмотрению современных форм. Ещё не осмыслены закономерности их функционирования в условиях нынешнего глобального вызова. Согласно нашей **гипотезе**, динамика появления текстов соотносится с развитием ключевых фаз пандемии, активное продуцирование наблюдается в периоды ужесточения ограничительных мер.

Фактическим материалом анализа послужили тексты, зафиксированные на русских сайтах Интернета, пересылаемые через мессенджеры, услышанные от информантов. Общий объём корпуса составил более 1 200 единиц. Не учитывались формы, выдаваемые за анекдоты, но не соответствующие жанру: афоризмы, новостные сообщения, в том числе фейковые, нарративы «случай из жизни», иронические рассуждения и т.п. – всего около 25 %. Дифференцировались картинки с надписями (мемы, демотиваторы) и миниатюры, снабжённые иллюстрациями. Текст анекдота обладает самодостаточностью, встречается как с визуальным сопровождением, так и без такового, поэтому дополнительными критериями отбора стали объём и степень спаянности вербального компонента с изображением.

Функционирование жанра в медиапространстве

Анекдот – в современном понимании термина – считался сугубо фольклорным жанром. Поскольку ему свойственны: коллективность создания и распространения (Александрова, 2008, с. 14–15); устность; вариативность;

форма живого контакта с аудиторией. Развитие средств массовой коммуникации постепенно меняет среду его функционирования. Чаще появляются специальные рубрики в периодических изданиях; потом начинают выпускаться многостраничные тематические сборники. В распространении анекдотов всё очевиднее становится роль ТВ-передач. «Ничейные» тексты используют в юмористических киножурналах («Фитиль», 1962, «Ералаш», 1974), миниатюрах артистов разговорного жанра («Аншлаг», 1987, «Смехопанорама», 1994, «Кривое зеркало», 2002). Организуются телевечера («Клуб "Белый попугай"», 1993), телеконкурсы, где гости рассказывают смешные истории («Анекдот Шоу», 2018).

Более 200 лет назад А.П. Пельтцер заметил, что анекдот способен трансформироваться в любой художественный жанр, в котором существенным элементом комического является игра слов или игра положений (1899, с. 70). Эта мысль остаётся актуальной и в наше время. Особенно органично вписываются прецедентные тексты в формат скетч-шоу, построенных на совокупности коротких сцен («Джентльмен-шоу», 1991, «Городок», 1993, «Осторожно, модерн!», 1996, «Анекдоты», 2004, «6 кадров», 2005, «Одна за всех», 2009). Выпускаются сходные по структуре, но обладающие большим единством комедийные сериалы («33 квадратных метра», 1996, «Вовочка», 2002). Открываются специализированные каналы («Анекдот ТВ», 2016). Правда, сценарная канва постановок не предусматривает наличия рассказчика, который в речевом жанре играет ключевую роль.

В 1990-е гг. россияне начинают осваивать всемирную паутину, растут её мощности и возможности. Как отмечает Е.Я. Курганов, это способствует дальнейшему выживанию искомой формы массовой художественной речи: «Именно благодаря Интернету доступ к анекдоту необычайно ускорился и упростился. Характер распространения анекдотов наконец-то стал соответствовать природе жанра» (1997, с. 8–9). Процесс набирает обороты с ростом числа активных пользователей в социальных медиа. Графические средства невербальной коммуникации (шрифт, символы и т.п.) отчасти компенсируют отсутствие визуального контакта рассказчика со слушателями.

В конце 1990-х гг. А.Г. Левинсон заявляет о серьёзной трансформации анекдота, обусловленной его дефольклоризацией (1999, с. 370). С мнением известного социолога можно согласиться лишь применительно к раннему этапу истории российского Интернета. Действительно, тексты на специализированных развлекательных сайтах подвергаются правке / обработке и цензурному редактированию, т.е. олитературиванию. Помимо этого, утрачиваются такие важные условия функционирования речевого жанра, как ситуативность и уместность (Шмелёва & Шмелёв, 2002, с. 86).

В начале 2000-х гг. набирает популярность чат-коммуникация, взаимодействие в Интернете, особенно в синхронных его разновидностях, делается всё ближе к устной произвольной речи в её диалогической форме – с присущими этому дискурсу особенностями: непосредственностью, неофициально-

стью и той самой ситуативностью (Сиротинина, 1974; Земская, Китайгородская & Ширяев, 1981; Miller & Weinert, 1998). Как отмечает Е.М. Александрова, «в спонтанных интернетовских чатах отшлифовываются новые способы адекватной адаптации традиционного анекдота к изменившимся коммуникативным условиям (имитация разговорной речи, замена цензурного многоточия эмоциональностью произвольно набранных служебных значков)» (2008, с. 15). Т.е. набор предъявляемых к анекдоту требований несколько меняется (Каспэ, 2000, с. 330), но ряд жанрообразующих признаков оказывается частично восстановлен. Более того, в десятки, сотни раз увеличивается скорость распространения текстов и ширина охвата аудитории.

Пользователи соцсетей (Facebook, 2004, «ВКонтакте», 2006, «Одноклассники», 2006) получают возможность публиковать фотографии, картинки, обмениваться аудио- и видеофайлами. Что позволяет рассказчикам при желании прибегать к фонационным (интонация, ударения, темп речи, паузы) и кинетическим (мимика, жесты, позы) средствам выразительности. Появление видеохостинга (YouTube, 2005) открывает новые перспективы – делиться контентом с миллионной аудиторией. М.А. Уханова доказывает, что сращение вербальных и визуальных компонентов шутки превращает анекдот в единицу медиатекста; «полимодальная природа новых форм анекдота влияет на его языковую репрезентацию» (Уханова, 2020).

Серьёзный шаг вперёд на пути цифровизации – «миграция» пользователей в мобильные устройства. Платформы адаптируются к новым условиям. Например, анекдоты становится возможным не просто читать, но перелистывать по частям; дозированная информация на экране – ещё один вариант имитации пауз рассказчика и подготовки неожиданной развязки. Востребованными оказываются предельная сжатость и точность изложения: небольшой текст анекдота легко умещается на маленьком дисплее.

Распространение мессенджеров (WhatsApp, 2009, Viber, 2010, Telegram, 2013) в определённом смысле возвращает анекдот в стихию народной речи, т.к. системы: 1) способствуют мгновенному обмену информацией (в любое время, почти в любом месте, почти бесплатно); 2) в случае многократной пересылки сведений практически исключают нахождение первоисточника (такая деперсонализация коррелирует с фольклорной анонимностью); 3) обеспечивают трансляцию на широкую, но при этом самостоятельно отобранную аудиторию / избранную группу людей (анекдот часто становится показателем меры личного доверия). Собеседники обмениваются сообщениями, часто случается так, что на отосланный текст человек получает одну или несколько шуток на ту же тему. Так на новом уровне реализуется изначальная жанровая интенция «к постоянным сцеплениям и переплетениям» (Курганов, 1997, с. 53). Рассылка анекдотов – процесс элементарный, в нём способны участвовать те, кто затрудняется воспроизводить тексты устно (из-за проблем с языком, дикцией, памятью и т.п.). Эти, новые, акторы вовлекают других людей, круг сопричастных растёт в геометрической прогрессии.

Сравнительно молодое мобильное приложение TikTok (2018) позволяет пользователям изготавливать и просматривать короткие видео, приватные аккаунты, присваивать роликам определённый статус. Предпочтения отслеживаются искусственным интеллектом по хештегам, автоматически подбирается персональный контент. Иначе говоря, цифровые сервисы учитывают реакцию слушателя, почти как настоящие рассказчики. «Народность» приложения определяется его доступностью, простотой использования, трендом на антигламурность. В TikTok прочно обосновались видео с представлением / инсценировкой анекдотов. Причин много, основные: лёгкость создания роликов, заложенная в челлендж идея повторения, связанная с ней вариативность, клиповый тип подачи материала, возможность сочетания слова с художественными элементами других видов искусства, с виртуальными образами, объектами и звуками из дополненной реальности (Augmented Reality).

Как показывает наш обзор, в эпоху цифровых трансформаций жанр анекдота не просто адаптируется к изменившимся условиям, но получает возможность для а) более яркой презентации текста; б) его мгновенного и адресного распространения; в) беспрецедентно широкого охвата аудитории, прежде всего, через репостинг; г) полулегального функционирования; д) действенного влияния на общественные убеждения.

Хроникальный эффект

Реагируя на какое-либо событие, массовое сознание формирует интерсубъектное мнение, на основе которого возникают анекдоты. Поэтому их называют «формой вторичной обработки информации» (Чиркова, 1997, с. 8). Этот процесс легко проследить по смене тематики актуальных в 2020–2021 гг. форм. В них фактически запечатлена вся история распространения новой инфекции и борьбы с эпидемией.

COVID-19: начало

Т. Медер справедливо отмечает, что, как и вирус, шутки приходили волнами. Первые – не только в России – касались «странных китайцев, которые едят странную пищу, например, летучих мышей» (Meder, 2020, p. 141). Вот пример подобной миниатюры: «Я сегодня посмотрел на живую летучую мышь. Тот, кто догадался это съесть, несомненно, был болен ещё до коронавируса».

Поначалу степень аверсивности низка, появляются миниатюры про **потенциальную** опасность инфицирования: «Получил письмо от приятеля из Италии. В конце он, как всегда, пишет: “Жму руку, обнимаю”. – “Вот же ж с***!”». Нет информации о штаммах, но упоминаются варианты заражения в разных странах: «“А у тебя коронавирус?” – “Да.” – “А он у тебя из Китая или Ирана?” – “Обижаешь, чисто итальянский!”». В дальнейшем отдельной темой становится сложная эпидемиологическая ситуация в столице: «Кажется, скоро

во всех регионах страны от машин с московскими номерами будут шарахаться, как от всадников Апокалипсиса»[1]. И, наконец, в любом другом уголке России: «Апрель 2020. Думаю, лучше переболеть сейчас, пока есть свободные койки в больницах и здоровые врачи. Май 2020. Думаю, лучше переболеть сейчас, пока есть свободные места на кладбищах».

Вначале доминирует чувство иронической отстранённости: «В искусственном происхождении COVID-19 не может быть сомнения. Только злой человеческий гений мог объединить судорожный кашель и диарею в одном заболевании». Оно достаточно быстро сменяется ужасом. Предметом многих миниатюр оказывается **панический страх** перед заражением, порождающий беспримерную жестокость:

В морге:
– А эти двое умерли от ковида.
– Так у одного же череп проломлен...
– Ехал в автобусе без маски и кашлянул.
– А тот, с кочергой в спине?
– Он чихнул возле кочегара...

Кашляющий в общественном транспорте теряет зубы, не доехав до стоматолога. Чихающий у себя дома обнаруживает, что соседи заколотили его входную дверь. А согрешившего таким же образом космонавта переселяют с МКС в открытый космос.

Для провинившихся составляется отдельная статья «кодекса»:

– Кашель одиночный. Карается изоляцией на 14 суток.
– Кашель в общественном месте. От 15 суток до 6 месяцев или штраф 10 000 руб.
– Кашель в общественном месте, совершённый с особым цинизмом. От 6 месяцев до 1 года, штраф 50 000 руб.
– Кашель, совершённый неоднократно, либо по предварительному сговору группы лиц. От 1 года до 3 лет.
– Кашель в отношении должностного лица, квалифицируемый по статье «терроризм». 8 лет строго режима.

Другие варианты развития событий – имитация болезни в корыстных целях и использование ситуации для сокрытия правды. В первом случае рассказывается о новом виде ограбления, когда бандит угрожает чихнуть – на улице, в магазине, банке. О современной психической атаке, при которой солдаты идут на противника ровным строем, чихая. О сенсационном «смертельном» номере циркового клоуна, кашляющего с арены на первый ряд. Во втором – смерть от коронавируса диагностируется наряду с «сопутствующими заболеваниями»: гематомами по всему телу, огнестрелом, вилами и топором в спине.

1 Во время первой волны COVID-19 опасность столицы как очага заболевания является проблемой, вызывающей тревогу у большинства населения мира.

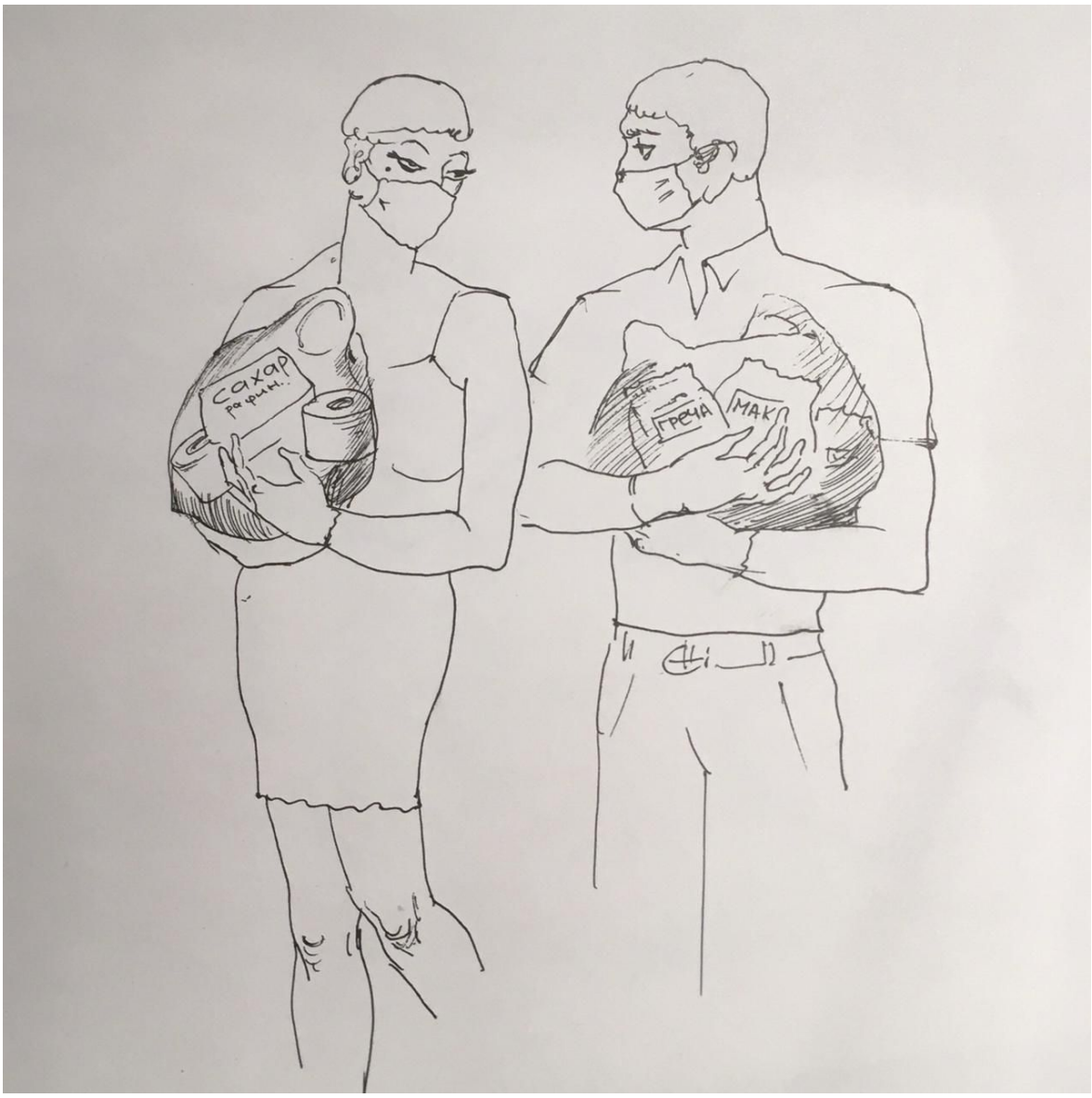

Рис. 1. Художник Spessiva

Fig 1. Artist Spessiva

Обращают на себя внимание непривычные **симптомы болезни**. Большинство таких историй носит раблезианский характер. Рассказы о тестировании вкусовых рецепторов чаще всего посвящены ночным пиршествам на кухне. Незамысловаты анекдоты на тему проверки обоняния (как правило, в общественном транспорте) и искажении запахов[1].

В контексте характерных для жанра карнавальных инверсий интерес представляют анекдоты о панических закупках туалетной бумаги и провизии: «Никто не подскажет, сколько рулонов туалетной бумаги брать из расчёта на 10 кг гречки?»; «Почитал я все новости про коронавирус и понял, как надо

1 Ср. со сравнительно новым, изящным вариантом: «Первый признак, что вы заражены индийским штаммом: все запахи меняются на запах карри».

излечиваться: купить килограмм имбиря, упаковку туалетной бумаги, сесть на унитаз и сидеть, не слезая, две недели»; «Мужчина с запасом гречки и макарон познакомится с женщиной с запасом сахара и туалетной бумаги». «Круглая радость» объявляется новой валютой. Её охраняют инкассаторы, кладут на депозит в банк, обменивают на квартиры. Если составлять рейтинг пищевых продуктов, упоминаемых в российских анекдотах, на первом месте по популярности окажется гречка, далее тушёнка, имбирь, макароны, лимоны, чеснок. Вырисовывается вполне правдоподобная картина поведения отечественного потребителя.

Профилактические меры

Первоначальный ажиотаж на **медицинские маски** обусловливает появление шуток на тему их дефицита: «“Добрый день! Мне маску”. – “Масок нет. Возьмите салют. Это красиво”». Не остаётся без внимания и проблема штрафов: «Дожили! Платим за воздух! Тариф “Дышим в маске” – 30 руб. Тариф “Дышим без маски” – 5 000 руб.». С течением времени популярными становятся анекдоты про заношенные одноразовые маски.

Рис. 2. Художник Spessiva

Fig 2. Artist Spessiva

«Есть вопрос! Может, кто с таким уже сталкивался? Если в маске поломалась проволока, можно ли её как-то поменять или это уже всё?»

«Продам маску б/у в хорошем состоянии. Один хозяин, не шитая, не стиранная, пробег 10 км, требует замены левой резинки. Цена 3 рубля, торг при осмотре».

«У моей единственной маски сегодня юбилей! Ровно 100 дней ношения! Отметил стиркой!»

«“А вы помните свою самую первую маску?” – “Что за дурацкий вопрос? Я в ней хожу”».

«“У вас маска одноразовая или многоразовая?” – “Одноразовая, но многоразового использования”».

Использовать маски неудобно: шашлык в них не жуётся, кальян не курится; в довершение существует вероятность отравиться собственным перегаром. В то же время эти средства защиты дают массу преимуществ: можно замачивать их в спирте для хорошего настроения, прятать улыбку либо её отсутствие, поддерживать отвисающую челюсть, в пикантной ситуации оставаться неузнанным одноклассницей, женой или тёщей.

Ряд анекдотов построен на сопоставлении значений лексемы ‘маска’ («предохранительная», «камуфляжная», «маскарадная», «косметическая»). Развивается ситуация «человек в маске у кассы в магазине / в банке»: сравнивается реакция охраны в доковидное и нынешнее время, описываются ощущения клиентов, примеряющих на себя роль налётчика. Частотна ситуация «маска, надетая / снятая по недоразумению»: женщина с наложенными на лицо огурцами, мать в обличии крокодила на детсадовском утреннике, сварщик, хоккейный вратарь, фехтовальщик (в последних двух случаях вводится дополнительная деталь – перчатки).

Рис. 3. Художник Spessiva

Fig 3. Artist Spessiva

Активно обыгрывается метонимия маска / лицо: «“Как прошёл новогодний корпоратив?” – “Так себе, ни одной симпатичной маски”»; «“Дайте мне, пожалуйста, две банки чёрной икры”. – “А у тебя маска не треснет?”».

Примечательно существование значительного количества миниатюр, в которых маска сопоставляется с другим медицинским изделием: «Глядя на то, как люди носят маски, я стал понимать, почему презервативы не помогают»; «Раньше под окнами общежития валялись одни одноразовые средства индивидуальной защиты, сейчас другие»; «“Достаточно ли маски, чтобы защититься от короновируса?” – “Недостаточно! Презерватив тоже нужен”». Вновь необходимо подчеркнуть значимость архаической традиции инверсирования, карнавальную сосредоточенность на эротизме. Она находит выражение и в шутках о голых: «Не верьте никому! Особенно Минздраву! Сказали, чтобы выйти в магазин, достаточно надеть маску и перчатки. Я так и сделал…, а люди… – с*** – надели ещё и брюки, и куртки!..»

К указанной группе относим также анекдоты, в которых лицо («верх») косвенно соотносится с телесным «низом»: «Мы носим маски так долго, что скоро нос станет элементом эротики»; «На эпиляции было очень странно лежать в маске, но без трусов»; «В банке предъявил паспорт, попросили опустить маску. Возникло ощущение, как если бы штаны попросили спустить»; «“Где ваша маска?” – “У меня маска-стринги”. – “Но она же ничего не закрывает”. – “А трусы стринги много закрывают?”». М.М. Бахтин указывает: «В собственно телесном аспекте, который нигде чётко не отграничен от космического, верх – это лицо (голова), низ – производительные органы, живот и зад. С этими абсолютными топографическими значениями верха и низа и работает гротескный реализм…» (1990, с. 28). В мифологическом смысле снижение имеет амбивалентное значение: сбрасывание в небытие – и зачатие, новое рождение.

В анекдотах запечатлеваются практически все формы профилактики заболевания. Дезинфекция: «Нравится мне, что везде стоят дозаторы с антисептиком! Не то, чтобы я сильно заботился о здоровье, просто люблю зловеще потирать руки». Термометрия: «Охраннику в супермаркете не выдали термометр, и он при входе просто всех целовал в лоб». Сохранение безопасного расстояния между людьми: «Петрович таки не смог удержать социальную дистанцию, находясь у соседки, у которой социальная ответственность имеет критически низкий уровень».

Отдельная тема – отечественные тест-системы. Сначала изобличается их дефицит: «“Мы закупили большую партию тестов!” – “Так они же на беременность!” – “Других не было”». Позднее критикуется некачественность диагностики: «“Что это у вас тут так воняет?” – “Новейшая разработка наших учёных, опытный образец. Бестемпературно-рецепторный тест на COVID. Определяет наличие вируса на этапе отёка, ещё до повышения температуры”. – “Вот это да! Вы серьёзно?” – “Нет! Мышь сдохла, второй день найти не можем...”»; «“Алло! Здравствуйте, Людмила Алексеевна! Горздравнадзор. Тестирование на корона-

вирус. Вы больны коронавирусом?" – "Нет!" – "Спасибо! Вы прошли тест! У вас отрицательный"»; «"Доктор, но у меня же две ноги!" – "А тест показывает, что вы бессимптомно одноногий"».

Рис. 4. Художник Spessiva

Fig 4. Artist Spessiva

Издержки изоляции

Широкий резонанс получает введение режима самоизоляции. Выражается недовольство мерами принуждения: «Полстраны дома сидит, а вторая половина их охраняет». Быстро появляются «советы» о способах преодоления ограничений: выгуливание мусорного пакета, работа волонтёра по предупреждению дефилирующих, аренда костюма доставщика еды, организация

похорон гуся (курицы, сазана) – с целью пригласить в гости знакомых больше, чем установлено правилами.

Запрет выгула собак на расстоянии более 100 метров от дома порождает много остроумных объяснений: «На самом деле коронавирус придумали собаки, чтобы с ними целыми днями гуляли на улице»; «Стало известно, зачем нужно носить с собой паспорт: тот, кто родился в год собаки, может гулять в парке сам»; «“А вот скажите, на земле вирус может быть? Собака принести может?” – “Если собака гуляет в пределах 100 метров от дома, то нет, конечно. Но как только она ступит за 101-й метр…”» Большое количество текстов посвящено усталым питомцам, обслуживающим многочисленных соседей-бессобачников.

Рис. 5. Художник Spessiva

Fig 5. Artist Spessiva

Один из традиционных приёмов создания комического – обмен ролями. Он часто встречается в анекдотах про псов. Например: «Раньше отлавливали собак без сопровождения человека, теперь отлавливают людей без сопровождения собаки». Активно обыгрывается метафора медицинская маска / намордник: «Собака имеет право выгуливать одного человека. Человек должен

быть в наморднике, с документом и на поводке». Встречаются и более развёрнутые варианты замещения:

> Бегают две собаки на газоне. Молодая спрашивает:
> – Слушай, а почему это всю жизнь собаки в намордниках ходили, а люди только сейчас начали их носить?
> Старая:
> – Да ничего странного! Наши тоже сначала в космос слетали, а потом и люди полетели.

В процитированном примере характерное для комических жанров очеловечивание животного (Пропп, 1999, с. 60) доведено до абсурда: собакам приписываются первенство в научно-технических достижениях. Нелепость порождает смеховой эффект.

«Собачья» тема характеризуется ограниченным ракурсом: выгул животных-компаньонов. Устойчивый мотив анекдотов с участием кошек – усталость от постоянного пребывания людей дома. Независимость, «прохладное, ненаигранное» (Shepherd, 2014) поведение хищниц в данном контексте приходятся очень кстати. Тем более – с учётом гиперпопулярности образа в интернет-пространстве. «Мой кот начинает проявлять нервозность, потому что я уже несколько дней постоянно нахожусь в его квартире»; «Пятый день лежу на диване, кот уже видит во мне конкурента»; «Шла пятая неделя самоизоляции... Я: “Как же чертовски скучно!” Кот: “А ты пробовал сидеть на краю стола и скидывать что-нибудь на пол?”». В отмеченной группе текстов животным также приписывается поведение, сходное с человеческим. Вплоть до реакции на ограничительные меры: «Из-за погодных условий и пандемии коты перенесли март на апрель, потом на май, а потом расхотелось».

Рис. 6. Художник Spessiva

Fig 6. Artist Spessiva

Приём доведения ситуации до абсурда используется в анекдотах о занятиях людей, находящихся на самоизоляции. Подсчёт зёрен риса, крупинок гречки в упаковках, философские диспуты с домашними питомцами, полемика с пауком («Хорошо пообщались. Он тоже веб-дизайнер».) В качестве примера текста с логическими нестыковками приведём следующую миниатюру: «“Васька, котик, ты тоже считаешь бредом, что люди на самоизоляции с ума сходят?” – “Я не кот, я – утюг”». Усталость от затворничества выказывается в пародии на слоган рекламной акции: «Всем, кто прожил месяц самоизоляции без нарушений, ещё один месяц в подарок!»

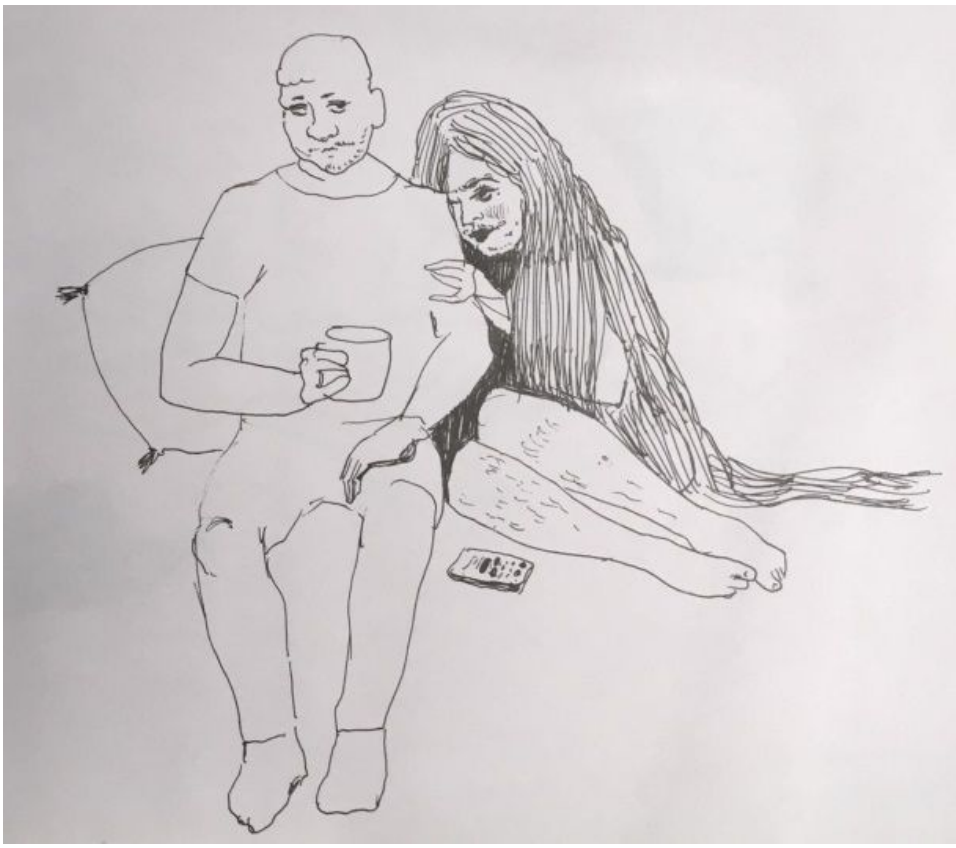

Рис. 7. Художник Spessiva

Fig. 7. Artist Spessiva

Популярна тема последствий закрытия салонов красоты: «Многие, находясь на самоизоляции, вообще перестали за собой следить. Усы топорщатся, бороды клочьями, пивные животы. Жуть. А про мужиков я вообще молчу...». Не менее частотны анекдоты про неконтролируемый набор веса: «После двух месяцев самоизоляции и обжираловки в квартире было обнаружено два антитела». Встречаются миниатюры о фитнес-притонах, подпольных ресторанах, секретных кальянных, парикмахерских, нелегальных школах, музеях.

В двух значительных тематических группах анекдотов, появление которых обусловлено серьёзными изменениями образа жизни сотен миллионов людей,

рассказывается про **удалённую работу и дистанционную учёбу**. Главный объект высмеивания в них – человеческая лень, невозможность преодолеть соблазны пребывания дома: «Сейчас моя дорога на работу – это путь от кровати до компьютера. Но я всё равно опаздываю. Начинаю подозревать, что причина всё-таки во мне»; «Хочу напомнить главное правило удалённой работы: “Ни в коем случае не садитесь на мягкое! Это ловушка!”»; «Коллеги, мы можем перенести видеоконференцию на 30 минут? У меня форс-мажор: внезапно доварились сардельки».

Ряд текстов посвящён повествованию о принципах работы на расстоянии. Почтальоны читают письма и звонят адресату, если находят что-то важное; стоматологи предлагают воспользоваться сервисом телемедицины, велят приготовить плоскогубцы и дрель; домработницы дают хозяевам указания по телефону. Нет детализации в рассказах о том, как трудятся пилот пассажирского самолёта, рабочий прокатного цеха, патологоанатом: реципиенту предоставляется возможность самостоятельно вообразить подробности.

В анекдотах про обучение преобладают мотивы виртуальной оплаты ремонта и хозяйственных нужд, уничтожения онлайн-школ, беспомощности родителей. Переиначиваются типичные учительские фразы: «Выйди и зайди в скайп нормально», «Папу с мамой быстро к монитору!», «Что за смех? Скинь ссылку, вместе посмеёмся».

На указ об ограничениях, введённых после завершения периода нерабочих дней, креативные граждане реагируют, предлагая свои трактовки: «С 12 мая работать, свободно гулять и ездить на личных авто не только можно, но и нельзя»; «С 12 мая начинаются рабочие дни без сохранения заработной платы»; «Нерабочие дни в России закончились, рабочие пока не начинаются». Потом обыгрывается новость об отмене мер: «С 9 июня все москвичи, которые будут сидеть дома, обязаны заплатить штраф 5 000 рублей за нарушение режима отмены режима самоизоляции».

Рис. 8. Художник Spessiva

Fig. 8. Artist Spessiva

Закрытие границ, запреты на поездки ведут к появлению рассказов об **«альтернативных» вариантах отдыха**: «Никак не можем определиться, где провести свой следующий отпуск: то ли в гостиной, то ли в спальне»; «Купил себе влажные салфетки с запахом океана и жвачку со вкусом тропических фруктов. А как вы собираетесь отдыхать в этом году?»; «Жена пришла из магазина, принесла несколько бутылок вина – все из разных стран: испанское, французское, грузинское. Говорит: “Раз уж придётся дома сидеть, пусть хоть печень в кругосветное путешествие съездит”».

Карантинные меры (ограничение перемещений, спад производства и проч.) существенно снижают выбросы углекислого газа, что несколько улучшает экологическую ситуацию. Вслед за разлетевшейся по всему миру фейковой новостью «Природа настолько очистилась, что в каналы Венеции вернулись дельфины» появляется много других, построенных по тому же шаблону. Вот несколько российских версий:

> «Природа настолько очистилась за время карантина, что в сёла массово возвращаются бариста, маркетологи и тренеры личностного роста».
>
> «Ещё месяц бесконечных выходных, и природа настолько очистится, что в город вернутся сигареты поштучно и семечки в стаканах».
>
> «Природа настолько очистилась, что в интернет вернулась Масяня».
>
> «За время эпидемии кабинет Путина настолько очистился, что в него вернулся Медведев».
>
> «Во время карантина природа России настолько очистилась, что в неё вернулись печенеги и половцы».
>
> «Природа так очистилась, что ко мне вернулись 5 кг, сброшенные в сентябре».

Исследователи, как правило, включают подобные иллюстрированные тексты в обширнейшую группу медиа-вирусов, мемов (Рашкофф, 2003). На наш взгляд, основную массу миниатюр «Природа очистилась…» можно отнести к анекдотам, точнее – к их тематическому ряду.

Выводы рубежного времени

В соответствии с архаическим мировосприятием завершение календарного цикла является очень важным событием. Потому что в конце старого года все связи распадаются и силы хаоса берут верх, а при наступлении нового побеждает космическое, организующее начало (Топоров & Иванов, 1974, с. 78). По словам психологов, находясь на финишной прямой, человек склонен подводить итоги и строить планы на будущее. Не удивительно, что в ситуации неопределённости большое количество «ковидных» анекдотов посвящено **осмыслению 2020-го** и попытке предугадать дальнейшее развитие событий.

Трагические факты связываются с високосностью: «2020-й оказался високоснее всех високосных». Соотносятся с названием года по восточному

календарю: «Этот год действительно год крысы: сидим по норам, вылезаем за припасами и тащим в норку, увидим человека – разбегаемся...»; «В январе все гадали: что же нам принесёт год крысы? И только историки знали, что крысы обычно приносят чуму». Предлагается эффектный вариант завершения «сезона»: «Я считаю, что в конце года просто обязаны прилететь инопланетяне. У этого экшена должен быть феерический финал». В нескольких миниатюрах обыгрывается мотив прошлогоднего неправильно исполненного желания: получить незабываемые впечатления, больше отдыхать, не ходить на работу, ничего не делать. Новые желания намного скромнее: «“Что ты попросишь у Деда Мороза в новом 2021 году?” – “Пощады”».

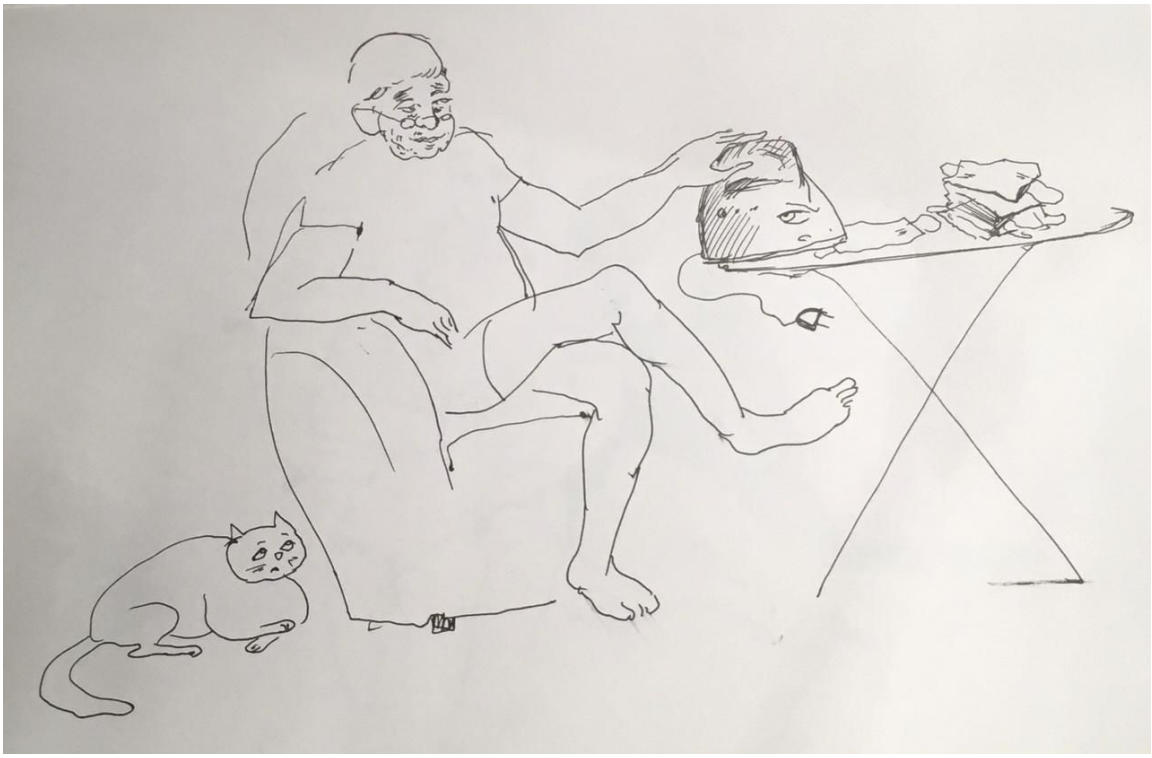

Рис. 9. Художник Spessiva

Fig. 9. Artist Spessiva

Часто сопоставляются **прошлое и настоящее**: «2019 год, выносишь пакет с бутылками: “Не, я не алкоголик, вы чё, у меня просто вечеринка была!” 2020 год, выносишь пакет с бутылками: “Не, у меня никакой вечеринки не было, я просто алкоголик!”»; «2000 год: к 2020 году появятся летающие машины. 2020 год: не летают даже самолёты»; «Раньше мы все жили в психиатрической больнице, а с 2020 года мы все живём в инфекционном отделении психиатрической больницы»; «2019 год: когда же мы будем хорошо жить? 2020 год: как же мы хорошо жили!»

Будущее в силу карнавальной специфики и терапевтической функции жанра рисуется неприглядным: «Говорят, что третья волна коронавируса

наступит в марте. А можно сразу озвучить, сколько сезонов в этом б*** сериале?» В лучшем случае ожидается, что через некоторое время самой популярной косметической операцией сделается восстановление формы ушных раковин, оттопыренных от постоянного ношения маски, либо увеличится количество одиноких женщин: «2025 год. Маленькая девочка спрашивает свою маму: “Мам, а кто мой папа?” – “Не знаю, он в маске был”». В диалогическую форму облекаются многочисленные анекдоты, сюжет которых составляют рассказы родителей, бабушек и дедушек о том, как странно всё было до пандемии: бары, рестораны, парикмахерские, прогулки, рукопожатия. Образы людей будущего зловещи: комбинезоны химзащиты, скафандры, чипы и т. п.

Шутки на политическую тему

Юмор может привлекать внимание к общественным проблемам, способствовать эмоциональному вовлечению граждан в обсуждение насущных вопросов (Benacka, 2017). Л.Н. Столович отмечает важную особенность бытования анекдота, который «своим остроумием и комическим потенциалом… способен разъедать, разоблачать любой миф, в особенности навязываемый сверху» (2002, с. 54). По мнению китайского учёного С. Ли, подавляющая часть новых текстов в нашей стране – политического характера. «Многие исследователи отмечают, что анекдот как жанр был популярен в СССР как завуалированная форма протеста в тоталитарном государстве, однако в современном демократическом российском обществе проблематика и характер комического в анекдотах остаются прежними» (2019, с. 5), – указывает языковед.

В контексте обозначенного объекта исследования внесём ясность: рост числа заболевших, умерших вызывает недовольство в любой стране. Люди порицают неразумное управление государством, коррупцию элит, неправомерность ограничений, нехватку средств и ресурсов, невозможность противостоять кризису. К. Николс пишет, что потерявшие влияние в результате неспособности или нежелания контролировать распространение вируса политики спровоцировали серьёзную агрессию в Соединенных Штатах, Британии, Китае, Бразилии, это выразилось в распространении мемов, карикатур, статей (Nicholls, 2020, p. 284). В российских миниатюрах на ковидную тему политическая проблематика не является доминирующей, однако таких историй много. Жёсткие меры, на которые вынуждено идти правительство в экстремальной ситуации, часто вызывают протест, отторжение. Появляются подозрения в фальсификации статистики, распространении ложных данных. Анекдоты отражают эти опасения.

На первом этапе распространения заболевания речь ведётся об **утаивании фактов**: «Разработанный Минздравом способ подсчёта больных спас Россию от новой вспышки коронавируса»; «Никакого взрыва эпидемии коронавируса у нас нет и не будет. У нас только хлопки пневмонии»; «Судя по

публикуемой статистике заболеваний коронавирусом, ближе к 1 июля у нас будут только выздоровевшие, а то и воскреснет даже несколько человек».

Традиционная для критиков тема – обличение коррупции. Например: «На войну с коронавирусом выделили большие деньги. А значит, война будет долгой и кровопролитной». В ряде текстов отражается негативное отношение к депутатам: «В Государственной Думе начали проводить по три дезинфекции в день. Но паразиты по-прежнему приходят на заседания». И шире – к государственным служащим: «“Чтобы победить коронавирус, надо думать, как коронавирус!” – сказали чиновники. “Да вы уже и так хуже холеры”, – подумал народ».

Иронически комментируются решения о проведении парада Победы и голосования по поправкам в Конституцию: «Никогда ещё распространение инфекции не было таким парадным!»; «Режим самоизоляции и маски отменяются. Страна пошла на поправки».

Героями «ковидных» анекдотов становятся видные деятели: президент, министры, губернаторы, политики. В.В. Путин часто позиционируется в текстах как харизматичный лидер: «“Когда хоть эта пандемия закончится?!!” – “В нашей стране как Путин скажет, так и закончится...”»; «В.В. Путин посетил Институт эпидемиологии и лично создал вакцину от коронавируса»; «В связи с ковидом и ростом цен на черноморские курорты Путин перенёс жару в Москву». В прошлом властные функции самодержца в представлении русского народа, прежде всего крестьянства, подвергались сакрализации, что обусловливало культ царской личности (Коновалова, 2007, с. 126). Как видно из приведённых выше примеров, следы проявления этого феномена можно до сих пор обнаружить в фольклоре, в том числе в миниатюрах с сатирической окраской.

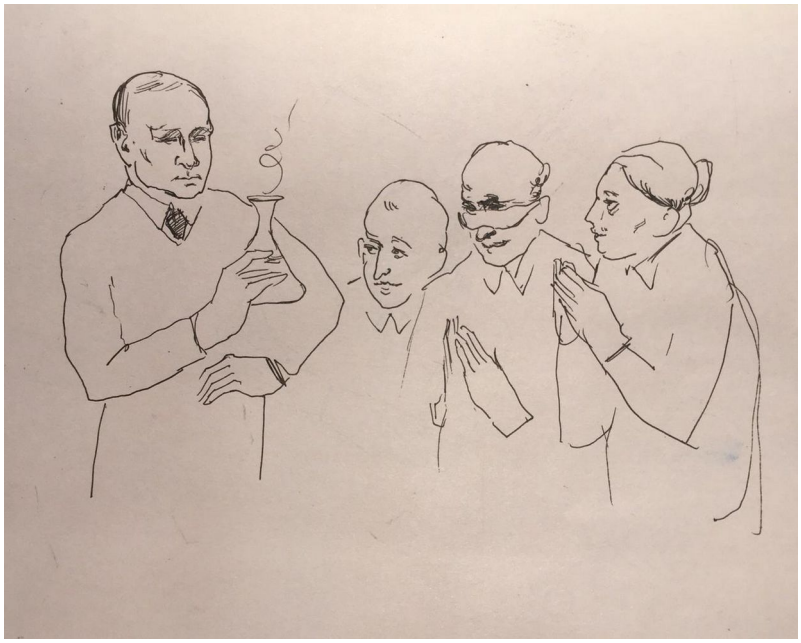

Рис. 10. Художник Spessiva

Fig. 10. Artist Spessiva

Каламбур лежит в основе анекдота о болезни председателя правительства: «Премьер-министр Михаил Мишустин впервые за 100 дней работы показал положительный результат». Иронически обыгрывается фамилия государственного деятеля в следующем примере: «В связи с тем, что премьер Мишустин заразился коронавирусом, Путин приказал срочно разбудить Медведева».

В России уровень политической и общественной активности граждан сильно колеблется, он наиболее высок в крупных городах, прежде всего, в Москве. Это объясняет существование большого количества анекдотов про мэра столицы: «На приёме у психолога: “Доктор, меня бесят люди, я обожаю пустые улицы и города”. – “Вы мэр Москвы?” – Да, так совпало”»; «Мэр Москвы Собянин призвал жителей столицы во время карантина брать пример с Ленина, который уже почти 100 лет не выходит из дома»;

– Сергей Семёнович, заболеваемость коронавирусом растёт!
– Срочно меняйте все бордюры на новые!
– Заменили, всё равно растёт!
– Меняйте всю плитку на новую!
– Заменили, не помогает!
– Что же это за зараза-то такая, ничего её не берёт!

Важная особенность анекдота – способность быстро реагировать на события. Благодаря цифровым технологиям скорость распространения шуток существенно возросла, появляется больше текстов, связанных со **свежими новостями**. Приведём примеры: «То, что Гейтс разрабатывает вакцину от коронавируса, это неплохо. Плохо, что эта вакцина будет регулярно требовать лицензию и своего обновления» (апрель 2020); «Голодающие без концертов артисты попросили у правительства талоны на мраморную говядину и осетра» (май 2020); «Насколько всё-таки Россия отстаёт от Америки! Трамп уже вылечился от коронавируса, а Путин ещё даже не заразился» (октябрь 2020); «“Посмотрел видео с Дзюбой и не понял, почему все так возмутились”. – “Да ты что, он же без маски был!”» (ноябрь 2020); «Из-за коронавируса COVID-19 отменили концерты Ольги Бузовой... Уже в который раз Природа встаёт на защиту людей» (декабрь 2020); «Цены на свёклу поднялись, потому что из-за ковида её стали сажать через 1,5 метра» (май 2021); «Согласно законам ЕС, вакциной может называться только та, которая произведена в регионе Вакцин, Франция. Все остальные вакцины – это игристый антидот» (июль 2021). Доказано, что значительность объёма имплицитной части текста определяет потенциал смехового эффекта (Чиркова, 1997, с. 13). «Новостные» варианты позволяют ограничиваться аллюзиями, прибегать к фигурам умолчания. По понятным причинам подавляющее большинство подобных текстов быстро перестают быть актуальными и забываются.

Антипрививочные настроения

Важнейшими этапами борьбы с пандемией стали разработка антиковидной плазмы, кампания по масштабной вакцинации, рекомендации Минздрава по ревакцинации. Все эти шаги запечатлены в большом количестве анекдотов.

Рис. 11. Художник Spessiva

Fig. 11. Artist Spessiva

Процедура ввода препарата с антигенным материалом саркастически соотносится с внутривенным введением наркотических веществ: «Выхожу сейчас из квартиры, а там двое прямо на лестничной площадке вакцинируются. Уважуха»; «Добровольцы рассказали об ощущениях от российской вакцины против COVID-19: “Реально вставляет”». Карнавальное сознание стремится к фамильяризации, снижению, приземлению всего, что воспринимается как значимое и серьёзное во внекарнавальной жизни (Слышкин, 2000, с. 56).

Поэтому сопоставление вещества, несущего спасение, со смесью, таящей смертельную угрозу, почти закономерно. Тем более что параллель вакцина / наркотик получает обоснование среди сторонников теории мета-заговора: по их мнению, внедрение вакцин направлено на установление системы тотального контроля, выработку зависимости, которая вынудит человечество постоянно платить за искусственный иммунитет.

Скептическое отношение к отечественной системе здравоохранения проявляет себя в анекдотах на тему плачевных **последствий прививок**: «В испытании новой российской вакцины приняли участие 10 000 человек. По окончании испытаний все 5 000 чувствуют себя хорошо. “Простите, а что ж остальные 5 000?” – “А они не прошли испытание”»; «Граждане, получившие оба компонента российской вакцины, могли посмотреть прямую линию с Путиным без телевизора»; «Сделал прививку – даже в лесу теперь Wi-Fi ловит». Критикуется пропагандистская деятельность: «О российской вакцине от коронавируса уже слагают легенды, сказки, тосты. Причём, лучше всего получаются сказки»; «“Российская вакцина от короновируса настолько эффективная, что тысячи моментально выздоровели, миллионы сбросили маски и ходят, ничего не боясь”. – “И это ей ещё прививать не начали”»; «О существовании некоторых стран узнаю исключительно из новостей о том, что они зарегистрировали “Спутник V”».

Было бы ошибкой утверждать, что официальная политика государства в отношении прививок огульно осуждается. Встречаются тексты противоположной направленности: «Антипрививочники крайне возмущены отсутствием прививки от коронавируса, от которой они могли бы отказаться»; «Забавно наблюдать за тем, как люди, которые покупают себе чипсы по 30 рублей, возмущённо интересуются составом вакцины…»; «Не вакцинируйтесь ни в коем случае! Не мешайте естественному отбору!» Анекдот – одно из оружий информационной войны. Не удивительно, что среди прочих на просторах Интернета появляются тексты на тему необходимости лечения в больничных условиях, пользы от ношения масок и соблюдения карантинных мер, опасности фиктивной «кьюаризации»[1]. Во многих таких миниатюрах высмеиваются человеческие глупость, упрямство, доходящее до фанатизма. Например: «Шок! Позвонил друг, говорит, заразился. А ведь прививался от короны всего полмесяца назад! Правда, заразился триппером. Но что это меняет!»; «“А вакцина от КОВИД-19 опасна?” – “Конечно опасна! У меня друг сделал прививку, а через неделю умер. Машина сбила”». Важной жанровой особенностью анекдота является нарушение официальных табу (Душенко, 2000, с. 79) – культурных, социальных, идеологических. Видимо, поэтому благонамеренные шутки в деперсонализированном сознании граждан укореняются с трудом.

По замечанию М.С. Петровского, анекдотическое творчество «прямо пропорционально количеству запретов и противоположно их смыслу» (1998,

1 Незаконного получения сертификата с QR-кодом.

с. 16). Вследствие чего ужесточение мер, принимаемых российским правительством летом 2021 г. для максимального охвата населения вакцинацией, вызывает очередной поток острот. Вновь, как и в случае с карантином, отмечается проблема разделения населения страны: «Половина жителей России поддержали обязательную вакцинацию другой половины»; «Зафиксирован эмоциональный эффект вакцины Спутник V. Теперь вакцинированные люди ненавидят невакцинированных людей».

В ответ на летний указ о запрете для не имеющих QR-кодов либо данных ПЦР-тестов на посещение заведений общественного питания, концертов, спортивных мероприятий, заселение в гостиницы, кемпинги и т.п. появляются анекдоты о других ограничениях. Миниатюры предельно заостряют жизненные ситуации, причудливо сочетая правдоподобное и алогичное. Отказавшимся прививаться россиянам якобы грозятся включить в жару отопление, перестать платить зарплату; их не примут в тюрьмы, начнут расстреливать, мало того – не пустят в рай.

Переиначиваются новости о розыгрыше среди привившихся: «В Москве среди вакцинированных разыграют три деревни в Костромской области, вместе с населением»; «Среди прививающихся москвичей будет разыгран пост главного тренера сборной России по футболу»; «Среди вакцинировавшихся девушек будет разыгран жених из богатой семьи». Иронически констатируется восторженная поддержка планов по ревакцинации: «Миллионы россиян завалили Валентину Терешкову письмами с просьбой обнулить результаты вакцинации и провести новую вакцинацию, обязательную и платную».

Отражение в анекдотах находят сложности, возникшие у потенциальных клиентов после появления системы QR-кодов в кафе и ресторанах:

– Ваш QR-код?
– Вот.
– ПЦР тест?
– Вот.
– Тест на антитела?
– Вот он.
– Заявление на ревакцинацию?
– Вот. Копия.
– Талон на ревакцинацию?
– Вот, к заявлению приколот.
– Проходите. Что вам?
– Биг Мак и колу.

Немедленно следует креативная реакция и на снятие запрета: «Ну всё, QR-коды отменили. Расскажите, как теперь сделать девакцинацию?»

Как показывает произведённый анализ, в «ковидных» анекдотах поднимаются практически все волнующие людей проблемы: ограничение прав и свобод, финансовые трудности, усталость от неопределённости, угроза здоровью и жизни. В этом смысле жанр универсален. Шутки не только выполняют защитную, компенсаторную функции. Они воспроизводят общественные,

национальные стереотипы, позволяют в тяжёлой ситуации пандемии включиться в социальную действительность.

Характерные мотивы и образы

Тема COVID-19 далеко не всегда поднимается отдельно. Многие бродячие сюжеты просто переносятся в новую ситуацию. Так, неизменным успехом пользуются шутки о **взаимоотношениях мужчин и женщин**. Обыгрываются истории о дистанционных свиданиях, «безопасном» сексе в масках и перчатках, самоизоляции с двумя «крошками в постели» и т.п.

Как массовый фольклорный жанр анекдот воплощает в себе гендерные стереотипы. Поведение полов значительно различается. Г.Г. Слышкин так характеризует типичные роли: «Средний мужчина – это лицо, приверженное к алкоголизму, стремящееся уйти из дома. И в то же время женщина – это некое существо в бигуди, довольно скупое, довольно скандальное, которое стремится его удержать в этом семейном кругу. Собственно, основная функция женщины в семейных анекдотах – это именно момент удержания… И это – урбанистический образ семьи в русской культуре» (Ляленкова, 2006).

В «ковидных» анекдотах персонажи жалуются на закрытые стадионы и бары, на отсутствие автомобильных пробок, которыми можно объяснить опоздания, на необходимость постоянно находиться вместе с супругой («Как же много мужчин не смогут провести этот месяц со своими любимыми! К сожалению, им придётся остаться дома со своими жёнами»). Один из устойчивых мотивов историй о семейной жизни – лень мужчины в быту: «Любовь – это когда отдаёшь жене последнюю маску, чтобы она сходила в магазин тебе за пивом»; «Муж стоит, смотрит в окно, не отрываясь на другие дела. К нему подходит жена и спрашивает: “Ты уже два часа пялишься в окно! Лучше бы помог купленную гречку по полкам расфасовать!” – “Отстань, женщина, я гуляю”». Мужчины больше болеют, потому что касаются дверных ручек, чтобы открыть женщинам дверь. Женщины чаще заражают, так как способны собраться в магазин в субфебрильном состоянии: «Вы когда-нибудь видели, чтобы мужчина с температурой 37° С куда-то выходил из дома?»

По мнению исследователей, преобладание у мужчин абстрактного типа мышления предопределяет их активную роль в сочинении анекдотов. Поэтому большинство миниатюр реализуют мужскую картину мира, в которой слабому полу приходится несладко: женщина лишается подарка из-за пущенного слуха о заразности цветов и айфонов, несколько дней стучится в дверь, потому что благоверный усердно соблюдает карантин и не пускает её в квартиру; вынуждена продолжать носить марлевую повязку, несмотря на отмену масочного режима, дабы не показывать своё страшное лицо («…полгода жена в намордник, это не так уж и плохо»). Развод чаще позиционируется как счастливое освобождение:

> «Продолжают поступать тревожные сообщения о побочных эффектах вакцинации. На этот раз беда произошла с 40-летней женщиной-врачом, от которой после вакцинации ушёл муж, тоже врач. Ушёл к 25-летней непривитой медсестре. Узнав об этом событии, сантехник Михалыч вакцинировался трижды, но жена так и не ушла».

Достаточно много в «ковидной» группе шуток про тёщу. Зять покупает родственнице путёвку в Милан, «в связи с распространением коронавируса» настрого запрещает приезжать в гости, отправляет на фальшивую вакцинацию. Фотография жены с тёщей заменяет цифровой документ: сотрудник ДПС беспрепятственно пропускает мужа к любовнице.

Существенный пласт анекдотов ориентирован на юмор «ниже пояса». Оппозиция нормативный / ненормативный всегда актуальна для форм комического. С точки зрения прагматики, состояние фрустрации можно преодолеть путём нарушения запретов, особенно если это нарушение связано с категорией телесности. Тревога, агрессия, депрессия, развивающиеся на фоне пандемии, вызывают потребность в снятии нервно-психологического напряжения. В связи с чем среди миниатюр, посвящённых COVID-19, много шуток фривольного характера. **Демонстративный эротизм**, как правило, присущ героям-мужчинам: «“Лучшее лекарство от коронавируса – это секс с незнакомцем в белом халате!” – “Простите, а вы точно терапевт?”»; «“Доктор, а это точно была вакцинация?” – “Конечно!” – ответил доктор, застёгивая ширинку»; «Николай, убедив всех, что антитела передаются половым путём, вакцинировал весь посёлок. А некоторых – и по два раза. С тех пор его называют Коля Спутник».

Отдельная тема – любовь российского мужчины к спиртному. **Алкоголь** представляется в анекдотах как средство профилактики, «внутренней» дезинфекции, как национальная вакцина[1] (на этот счёт существует огромное количество вариантов), доступный «самоизолятор»[2]. При этом подчёркивается «тонкая семантическая разница между депрессивным экзистенциализмом карантинного запоя и феерией беззаботного пьянства».

На заявления Т.А. Голиковой, А.Ю. Поповой о необходимости ограничения употребления спиртного на период вакцинации от лица мужчин почти мгновенно даётся симметричный ответ: «Вторую неделю в топе поиска Яндекса один и тот же вопрос: как напиться на 42 дня вперёд?»; «На Уралвагонзаводе началась ловля трезвых слесарей для вакцинации. Пока не поймали ни одного»; «“Сначала Голикова говорила, что для вакцинации надо 42 дня не пить, а сейчас сказала, что достаточно 3 дня до и 3 дня после не пить. Пойдёшь вакцинироваться?” – “Нет, подожду, когда наливать стопочку за здоровье начнут”».

1 Отметим, что на самом деле такие шутки распространяются на международном уровне, популярны, например, в Германии (Тюкина, 2021, с. 150), Голландии (Meder, 2020, p. 137), Польше (Станкевич, 2020, с. 2) и др.

2 Средство, позволяющее пережить вынужденную самоизоляцию.

Трагические события, связанные с пандемией, вынуждают людей пытаться минимизировать отрицательные переживания. Ещё одним способом получения позитивных эмоций становится актуализация идеи **национальной идентичности**, **общности** (Копылкова, 2006, с. 7). Выдвинуть их на передний план помогает анекдот. Транслируется мысль о непобедимости русского народа, верного обычаям и привыкшего к трудностям: «Кто в детстве мочил манту, тому коронавирус не страшен»; «Прошло то время, когда мы стирали одноразовые пакеты! Пришло то время, когда мы стираем одноразовые маски… Традициям верны!»; «Едешь утром в трамвае, смотришь на людей без масок и понимаешь, что русская рулетка так и осталась нашей самой любимой игрой». Болезнь отступает перед мощью страны: «При пересечении границы России коронавирус теряет свои патологические свойства и становится обычным ОРВИ».

Национальное самоопределение происходит также за счёт изображения «странных Чужих» – с использованием популярных этностереотипов. Отчётливо фиксируется культурное различие «своего» и «чужого». Н. Миццо замечает: когда мы вместе смеёмся, то сигнализируем себе и другим о сходстве, которое является основой для идентификации (Miczo, 2021). Приведём примеры «рассказов об инородцах»:

> «Когда завершится пандемия, американцы обязательно снимут фильм про то, как они спасли весь мир от коронавируса».
>
> «Чехия прекращает разработку своей вакцины от коронавируса. У них всё время получается пиво».
>
> «Узбекские учёные пытались создать вакцину от коронавируса, но всякий раз у них получался плов».
>
> «Власти Туркменистана запретили слово “коронавирус”. Теперь местные врачи ставят заражённым диагноз “Шайтан 19”».
>
> «Эстония объявила карантин из-за свиного гриппа».
>
> «В Одессе с коронавирусом просто договорились. Он даже остался немножко должен».

Нужно отметить, что шутки про евреев занимают особое место в этом ряду – и по степени распространённости, и в плане формы. Как справедливо отмечают А.Д. и Е.Я. Шмелёвы, «в таких анекдотах мы имеем дело не с образом еврея в русском анекдоте, а с образным строем еврейского анекдота» (2014, с. 218). Специфический национальный колорит шуткам придают речь персонажей, интонационно близкая к одесскому говору, использование героями непрямых способов выражения мысли, особенности поведения и др. См.: «Моня, сынок, если ты таки собираешься жениться, то сейчас самое подходящее время – мы можем никого не приглашать на твою свадьбу!»; «Объявление в израильском кафе: “Всем, кто жалуется на то, что вкус шавермы и фалафеля изменился: это потому что работники теперь моют руки. С Божьей помощью всё скоро вернётся на свои места”»; «“Моня, ви таки маски ещё

шьёте?” – “Ви што, Сёма? Это ж вчерашний день! Вакцину варим!” – “Моня, ви всё ещё варите мне вакцину?” – “Вчерашний день, Сёма! Справки о мед. отводе продаём”».

Устойчивый тип юмористических историй – анекдоты о людях разных национальностей, позволяющие сопоставить действия / ответы персонажей:

> Победило человечество коронавирус и на радостях проводит всемирный конкурс – кто сильнее всех разленился на самоизоляции. В финал вышли представители Германии, США, Франции и России. Задание в финале было таким: написать, почему ты самый ленивый.
>
> Четвёртое место занял немец, он написал: «До карантина я разослал резюме в разные компании. Пришло очень выгодное предложение, но я из-за лени отказался».
>
> Третье место – американец: «Для получения крупной компенсации нужно было заполнить бланк. Заполнять было лень, и я ничего не получил».
>
> Второе место – француз, написавший, что любовница и жена предложили ему заняться сексом втроём, но он отказался. Просто было лень.
>
> Первое место русский – он сдал чистый лист.

Как видим, именно русский в отечественных анекдотах поступает самым неожиданным образом; описание его действий составляет пуант.

На манифестацию идеи национальной идентичности отчасти работают **широко известные сюжеты**, преподнесённые в обновлённой форме: «Тридцать лет и три года лежал Илья Муромец на печи. Такого подвига самоизоляции ещё не знала Русь»; «Мюллер: “Штирлиц, а почему сейчас, когда вся Германия заражена коронавирусом и наши сотрудники скупают туалетную бумагу, вы покупаете только гречку?”»; «Первый, кто правильно принимал душ, придя с улицы, был Ипполит в “Иронии судьбы”».

Впрочем, активно используются и зарубежные претексты, имеющие статус культурного фетиша: Отелло бесконтактно душит Дездемону; находящийся на карантине Робинзон Крузо гонит Пятницу с острова; собака Баскервилей издаёт душераздирающий вой, когда её в 60-й раз ведут на прогулку. Как пишет О.А. Чиркова, популярные имена в анекдоте – «коды, в которых свёрнуты целые концепции личности. Имя-образ несёт максимум информации» (1997, с. 11–12). Сходный механизм работает, когда в анекдоте упоминаются медийные лица. Вот несколько примеров таких миниатюр: «По окончании пандемии Церетели обещал перед зданием мэрии Москвы установить Царь-Маску»; «Коронавирус, подбиравшийся к Бабкиной, был затоптан хороводом»; «Любопытно, будет ли коронавирус извиняться перед Кадыровым?». Имена отсылают слушателя / читателя к прецедентной ситуации, за счёт чего достигаются увеличение объёма подтекста и двуплановость восприятия.

Поэтика

Изобразительно-выразительные средства и приёмы анекдотов про COVID-19 очень разнообразны, что видно из текстов, процитированных выше. Сложно выделить какие-то характеристичные особенности.

Пародируются типичные ситуации. Например, телефонный мошенник пытается перевести антитела на свой иммунитет: «Добрый день. Это служба безопасности Госуслуг. Кто-то пытался привиться за Вас. Продиктуйте четыре последние цифры из Вашего QR-кода». В следующем примере переиначиваются реалии пляжного бизнеса: «Роспотребнадзор не рекомендует прививаться на пляже – вакцина может быть несвежей. Лучше дойти до ближайшего прививочного киоска. Да и дешевле выйдет».

Некоторые шутки являют собой переделки ранее существовавших. Например: «“Папа, а давай слоники ещё побегают”. – “Дима, ты разве не знаешь, что в связи с этим коронавирусом, прапорщик Нечипоренко списал и продал все противогазы?”» (в исходном варианте дочь уговаривает отца, и тот, сдавшись, отдаёт команду «Рота! Одеть противогазы!»); «Кто за ПЦР девушки платит, тот её и танцует» (первоначально «Кто девушку ужинает, тот её и танцует»).

Инверсии превращают то или иное положение в свою противоположность: «“Понаехали тут, Россия не резиновая!” – с такими словами жители провинции встречают ломанувшихся во все стороны москвичей»; «В банк вошли трое без масок. Охрана, клерки и клиенты сразу всё поняли, закутали лица и легли на пол».

Особую выразительность придаёт высказыванию параллелизм. Например, когда в один ряд поставлены два очень похожих предложения, противоположных по смыслу: «В детстве я не выходил на улицу, потому что был наказан, теперь не выхожу на улицу, потому что буду наказан».

Комический эффект достигается в результате сопоставления несопоставимых понятий: «Во время эпидемии коронавируса резко поднялась цена на гречку, чеснок и имбирь и упала на футболистов и хоккеистов».

На лексическом уровне примерно тот же эффект производит подмена слов в устойчивых выражениях: «В это трудное время нам как никогда надо держаться порознь!»; «“Дурной премьер заразителен”, – подумал Путин и отправил Мишустина на больничный».

Обыгрывается иное значение термина: «Уважаемые покупатели “Пятёрочки”, просьба соблюдать социальную дистанцию от покупателей ELENA FURS и “Бриллиантов Якутии”. Будьте здоровы!»[1] Либо иное значение слова: «“Выходи за меня!” – “Сейчас нельзя никуда выходить!”». Переосмысливаются фразеологизмы: «Для чего нужны маски? Чтобы молчать в тряпочку»[2].

1 В этом примере содержится отсылка к исходному смыслу словосочетания, подразумеваемому его автором – Г. Зиммелем: отчуждённость социальных групп.

2 Наблюдаем любопытный пример восстановления утраченного смысла: первоначально выражение было связано с обычаем затыкать пленным рот кляпом.

Типичным для комических текстов является приём сопоставления полных лексических омонимов: «“Здравствуйте, есть свободный столик?” – “Добрый день. Вы одна или со Спутником?”». Подбора созвучных слов: «По правилам хорошего тона теперь при встрече надо говорить не “Привет!”, а “Привит!” Спрашивать не “Как дела?”, а “Как антитела?”». И соотнесения смыслов одноморфемных коррелятов: «Если самоизоляция не поможет, введут самоликвидацию».

Пожалуй, специфическим приёмом, характерным именно для «ковидных» анекдотов, можно назвать антропоморфизацию образа вируса. Он не просто одушевляется, но наделяется человеческими манерами, привычками, пороками:

> «Встречаются два коронавируса. “Я вчера такую красотку в постель уложил!” – мечтательно говорит один. Второй грустно отвечает: “А мне не везёт. Всё старухи да старухи попадаются”».

> «Когда смолк звон 11-го удара стенных часов, коронавирус надел непромокаемый плащ, повязал тёплый осенний шарф, надел сапоги и вышел на охоту. Он точно знал, что его ждут в ночных ресторанах и клубах».

> «“Но ведь обещали, что коронавирус погибает на солнце и боится жары!” – “Так это индийский штамм, под солнцем он умеет прятаться, а от страха вообще танцует”».

Изображение вируса в качестве независимого существа, способного проявлять симпатию, наряжаться и танцевать, безусловно, вызывает смех. Однако значим тот факт, что в старину болезни представлялись в человеческом образе (правда, женском), а эпидемию воспринимали как нарушение границ между этим и иным мирами. Жанр анекдота, в котором большинство действующих лиц мужчины, превращает вирус в «мужика». Но по характеру умозаключений массовое сознание уподобляется логике архаического мифа.

Заключение

В конце прошлого века А. Левинсон сравнил анекдот с вирусом (1999, с. 377). И тот и другой могут жить, только непрерывно меняя хозяина. После того, как коллектив / организм «переболели», восприимчивость утрачивается – до тех пор, пока он, преображённый, не появляется вновь. Теперь вирусными называются ролики, которые бескорыстно распространяются в Интернете рядовыми пользователями.

Развитие цифровых технологий не просто опять делает жанр анекдота популярным, но возвращает его в стихию народной речи. Снова становится возможным вести непосредственную синхронную коммуникацию, быстро обмениваться неофициальной информацией, в том числе точечно, реагировать на конкретную тему, импровизировать, подключать фонационные и кинетические средства выразительности, учитывать реакцию слушателя / читателя / зрителя. Старый жанр обретает новую форму, появляются опции использо-

вания графических невербальных средств, виртуальных элементов; представляется шанс заинтересовать многомилионную аудиторию.

В ситуации пандемии дистанционный способ общения порой оказывается единственным. Возникновение большого количества «ковидных» шуток часто объясняют высвобождением времени: в связи с вынужденной изоляцией у людей раскрываются творческие способности. Это далеко не единственный фактор. Общество стремится к объединению, пусть даже технологически спроектированному.

Проблематика актуальных в 2020–2021 гг. анекдотов демонстрирует, что массовое сознание реагирует на все заметные события, связанные с эпидемией. Панический страх перед заражением, пугающая статистика, изучение непривычных симптомов болезни, ажиотажный спрос на ряд товаров первой необходимости, средств диагностики и лечения заболевания, неконкурентные закупки и другие виды коррупции, формы профилактики, запреты на передвижение, локдаун, дистанционная работа (учёба), разработка иммунобиологических препаратов, новые штаммы, кампания по масштабной вакцинации, ревакцинация, система QR-кодов и их частичная отмена… Высокая скорость распространения текстов увеличивает количество «новостных» шуток, основанных на предоставленной оперативной информации.

Многие анекдоты строятся на переиначивании привычных сюжетов: супружеская измена, война с тёщей, любовь к алкоголю, национальные стереотипы и т.д. Активно используются алогизм, абсурд. Типичны варианты инверсирования: хозяева / их питомцы, вакцина / наркотик, маска / трусы. Напряжение, страх подталкивают людей к выходу за пределы допустимых норм. Особенно значимыми становятся коммуникативная, компенсаторная, психотерапевтическая, гармонизирующая функции анекдота. Иногда тексты конструируются намеренно – как инструмент воздействия на общественное мнение. Чаще миниатюры появляются спонтанно. Освобождает смех или примиряет – вопрос спорный.

Список литературы

Benacka, E. (2017). *Rhetoric, Humor, and the Public Sphere: From Socrates to Stephen Colbert*. Lanham, MD: Lexington Books.

Bischetti, L., Canal, P., & Bambini, V. (2021). Funny but aversive: A large-scale survey of the emotional response to Covid-19 humor in the Italian population during the lockdown. *Lingua*, 249. doi: 10.1016/j.lingua.2020.102963

Cancelas-Ouviña, L.-P. (2021). Humor in Times of COVID-19 in Spain: Viewing Coronavirus Through Memes Disseminated via WhatsApp. *Frontiers in Psychology*, 12. doi: 10.3389/fpsyg.2021.611788

Chłopicki, W., & Brzozowska, D. (2021). Sophisticated humor against COVID-19: The Polish case. *Humor: International Journal of Humor Research*, 34(2), 201–227. doi: 10.1515/humor-2021-0015

Dynel, M. (2021). COVID-19 memes going viral: On the multiple multimodal voices behind face masks. *Discourse & Society*, 32(2), 175–195. doi: 10.1177/0957926520970385

Felecan, D., & Felecan, O. (2020). Conținuturi implicite în bancurile generate de pandemia Covid-19: Repere teoretice. *Philologica Jassyensia*, XVI(2), 265–271.

Hussein, A. T., & Aljamili, L. N. (2020). COVID-19 humor in Jordanian social media: A socio-semiotic approach. *Heliyon*, 6(12). doi: 10.1016/j.heliyon.2020.e05696

Kuipers, G. (2002). Media culture and Internet disaster jokes: Bin Laden and the attack on the World Trade Center. *European Journal of Cultural Studies*, 5(4), 450–470. doi: 10.1177/1364942002005004296

Meder, T. (2021). Online Coping with the First Wave: Covid Humor and Rumor on Dutch Social Media (March – July 2020). *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, 82, 135–158. doi: 10.7592/FEJF2021.82.meder

Miczo, N. (2021). The ethics of news media reporting on coronavirus humor. *Humor: International Journal of Humor Research*, 34(2), 305–327. doi: 10.1515/humor-2021-0011

Miller, J., & Weinert, R. (1998). *Spontaneous spoken language: Syntax and discourse*. Oxford: Oxford University Press on Demand.

Nicholls, C. (2020). Online Humour, Cartoons, Videos, Memes, Jokes and Laughter in the Epoch of the Coronavirus. *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture*, (10), 274–318. doi: 10.18778/2083-2931.10.17

Olah, A. R., & Ford, T. E. (2021). Humor styles predict emotional and behavioral responses to COVID-19. *Humor: International Journal of Humor Research*, 34(2), 177–199. doi: 10.1515/humor-2021-0009

Outley, C., Bowen, S., & Pinckney, H. (2021). Laughing While Black: Resistance, Coping and the Use of Humor as a Pandemic Pastime among Blacks. *Leisure Sciences*, 43(1–2), 305–314. doi: 10.1080/01490400.2020.1774449

Saricali, M., Satici, S. A., Satici, B., Gocet-Tekin, E., & Griffiths, M. D. (2020). Fear of COVID-19, Mindfulness, Humor, and Hopelessness: A Multiple Mediation Analysis. *International Journal of Mental Health and Addiction*. doi: 10.1007/s11469-020-00419-5

Shepherd, J. (2014, March 16). Why the internet loves cats – not dogs. *The Guardian*. Retrieved from https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/mar/16/why-internet-loves-cats-not-dogs

Александрова, Е. М. (2008). *Жанр анекдота: Проблемы перевода (на материале русских и французских анекдотов)*. Орехово-Зуево: Московский государственный областной педагогический институт.

Ахметова, А. Р. (2020). «Шутка смешная, ситуация страшная»: Вирусные мемы о коронавирусе. *Наука без границ: синергия теорий, методов и практик: материалы Международной научной конференции*, 111–115. Москва: Московский государственный лингвистический университет.

Бахтин, М. М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература.

Душенко, К. В. (2000). «Право на анекдот». Современный анекдот как социокультурный феномен. *Человек: образ и сущность*, (1), 75.

Земская, Е. А., Китайгородская, М. В., & Ширяев, Е. Н. (1981). *Русская разговорная речь: Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис*. Москва: Наука.

Карасик, В. И. (1997). Анекдот как предмет лингвистического изучения. *Жанры Речи*, (1), 144–153.

Каспэ, И. (2000). Кривое антизеркало.«Советский» и «постсоветский» анекдот: Проблемы жанровой трансформации. *Новое литературное обозрение*, (43), 327–334.

Коновалова, Н. А. (2007). Образ самодержавия в представлениях русского крестьянства по фольклорным материалам. *Вестник Омского Университета*, (4), 121–126.

Копылкова, Е. А. (2006). *Анекдот как средство переживания национальной идентичности (на материале анализа еврейских анекдотов)* (Диссертация). Москва.

Курганов, Е. (1997). *Анекдот как жанр*. Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство.

Левинсон, А. (1999). Несколько замечаний по социологии анекдота в связи с новыми книгами об этническом и политическом юморе. *Новое литературное обозрение*, (37), 369–381.

Ли, С. (2019). Актуальные прецедентные феномены в современном русском анекдоте. *Universum: филология и искусствоведение*, (9), 4–8.

Ляленкова, Т. (2006, апрель 16). Мужчина и женщина. Мужской и женский анекдот. *Радио Свобода*. Извлечено от https://www.svoboda.org/a/138171.html

Мусийчук, М. В., & Мусийчук, С. В. (2020). Юмор как эффективная стратегия совладания на самоизоляции в период пандемии коронавируса. *Мир науки. Педагогика и психология*, 8(5). Извлечено от https://mir-nauki.com/PDF/51PDMN520.pdf

Пельтцер, А. П. (1899). Происхождение анекдотов. *Сборник Харьковского Историко-филологического общества*, 11.

Петровский, М. С. (1998). Новый анекдот знаешь? *Книжное обозрение*, (27), 16–17.

Пропп, В. Я. (1984). *Русская сказка*. Ленинград: Издательство ЛГУ.

Пропп, В. Я. (1999). *Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне)*. Москва: Лабиринт.

Рашкофф, Д. (2003). *Медиа Вирус! Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание*. Москва: Ультра-культура.

Сиротинина, О. Б. (1974). *Современная разговорная речь и ее особенности*. Москва: Просвещение.

Слышкин, Г. Г. (2000). *От текста к символу: Лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе*. Москва: Academia.

Станкевич, П. А. (2020). Юмор спасет мир: Интернет-мемы как реакция общества на мировую пандемию. *Science in a Megapolis*, (8), 2.

Столович, Л. Н. (2002). Анекдот и миф. В *Анекдот как феномен культуры* (сс. 46–53). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество.

Топоров, В. Н., & Иванов, В. В. (1974). *Исследования в области славянских древностей: Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*. Москва: Наука.

Тюкина, Л. А. (2021). Юмористический диалогический дискурс: Анекдоты в эпоху COVID-19. *Казанская наука*, (3), 148–151.

Уханова, М. А. (2020). Анекдоты в цифровой среде (лингвокогнитивный анализ анекдотов в сети). *Когнитивные исследования языка*, (3), 483–488.

Чиркова, О. А. (1997). *Поэтика современного народного анекдота* (Диссертация). Москва.

Шмелева, Е. Я., & Шмелев, А. Д. (2002). *Русский анекдот: Текст и речевой жанр [Текст]*. Москва: Языки славянской культуры.

Шмелёва, Е. Я., & Шмелёв, А. Д. (2014). Этнические стереотипы в русских анекдотах. *Отечественные записки*, (4), 167–177.

References

Akhmetova, A. R. (2020). "The joke is funny, the situation is terrible": viral memes about the coronavirus. *Science without Borders: Synergy of Theories, Methods and Practices: Proceedings of the International Scientific Conference*, 111–115. Moscow: Moscow State Linguistic University. (In Russian).

Alexandrova, E. M. (2008). *Anecdote genre: translation problems (based on Russian and French anecdotes)*. Orekhovo-Zuevo: Moscow State Regional Pedagogical Institute. (In Russian).

Bakhtin, M. M. (1990). *The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance*. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura. (In Russian).

Benacka, E. (2017). *Rhetoric, Humor, and the Public Sphere: From Socrates to Stephen Colbert*. Lanham, MD: Lexington Books.

Bischetti, L., Canal, P., & Bambini, V. (2021). Funny but aversive: A large-scale survey of the emotional response to Covid-19 humor in the Italian population during the lockdown. *Lingua*, 249. doi: 10.1016/j.lingua.2020.102963

Cancelas-Ouviña, L.-P. (2021). Humor in Times of COVID-19 in Spain: Viewing Coronavirus Through Memes Disseminated via WhatsApp. *Frontiers in Psychology*, 12. doi: 10.3389/fpsyg.2021.611788

Chirkova, O. A. (1997). *Poetics of a modern folk joke* (PhD Thesis). Moscow. (In Russian).

Chłopicki, W., & Brzozowska, D. (2021). Sophisticated humor against COVID-19: The Polish case. *Humor: International Journal of Humor Research*, 34(2), 201–227. doi: 10.1515/humor-2021-0015

Dushenko, K. V. (2000). "The right to a joke." A modern anecdote as a sociocultural phenomenon. *Human: Image and Essence*, (1), 75. (In Russian).

Dynel, M. (2021). COVID-19 memes going viral: On the multiple multimodal voices behind face masks. *Discourse & Society*, 32(2), 175–195. doi: 10.1177/0957926520970385

Felecan, D., & Felecan, O. (2020). Conținuturi implicite în bancurile generate de pandemia Covid-19: Repere teoretice. *Philologica Jassyensia*, XVI(2), 265–271.

Hussein, A. T., & Aljamili, L. N. (2020). COVID-19 humor in Jordanian social media: A socio-semiotic approach. *Heliyon*, 6(12). doi: 10.1016/j.heliyon.2020.e05696

Karasik, V. I. (1997). Anecdote as a subject of linguistic study. *Genres of speech*, (1), 144–153. (In Russian).

Kaspe, I. (2000). Curve anti-mirror. "Soviet" and "post-Soviet" anecdote: problems of genre transformation. *New Literary Review*, (43), 327–334. (In Russian).

Konovalova, N. A. (2007). The image of autocracy in the ideas of the Russian peasantry based on folklore materials. *Omsk University Bulletin*, (4), 121–126. (In Russian).

Kopylkova, E. A. (2006). *Anecdote as a means of experiencing national identity (based on the analysis of Jewish anecdotes)* (Doctoral Dissertation). Moscow. (In Russian).

Kuipers, G. (2002). Media culture and Internet disaster jokes: Bin Laden and the attack on the World Trade Center. *European Journal of Cultural Studies*, 5(4), 450–470. doi: 10.1177/1364942002005004296

Kurganov, E. (1997). *Anecdote as a genre*. St. Petersburg: Humanitarian Agency "Academic Project". (In Russian).

Levinson, A. (1999). Actual precedent phenomena in the modern Russian jokes. *New Literary Review*, (37), 369–381. (In Russian).

Li, Xia. (2019). Actual precedent phenomena in the modern Russian jokes. *Universum: philology and art history*, (9), 4–8. (In Russian).

Lyalenkova, T. (2006, April 16). Man and woman. Male and female anecdote. *Radio Liberty*. Retrieved from https://www.svoboda.org/a/138171.html (In Russian).

Meder, T. (2021). Online Coping with the First Wave: Covid Humor and Rumor on Dutch Social Media (March – July 2020). *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, 82, 135–158. doi: 10.7592/FEJF2021.82.meder

Miczo, N. (2021). The ethics of news media reporting on coronavirus humor. *Humor: International Journal of Humor Research*, 34(2), 305–327. doi: 10.1515/humor-2021-0011

Miller, J., & Weinert, R. (1998). *Spontaneous spoken language: Syntax and discourse*. Oxford: Oxford University Press on Demand.

Musiychuk, M. V. & Musiychuk, S. V. (2020). Humor as an effective coping strategy for self-isolation during the coronavirus pandemic. *The world of science. Pedagogy and Psychology*, 8(5). Retrieved from https://mir-nauki.com/PDF/51PDMN520.pdf (In Russian).

Nicholls, C. (2020). Online Humour, Cartoons, Videos, Memes, Jokes and Laughter in the Epoch of the Coronavirus. *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture*, (10), 274–318. doi: 10.18778/2083-2931.10.17

Olah, A. R., & Ford, T. E. (2021). Humor styles predict emotional and behavioral responses to COVID-19. *Humor: International Journal of Humor Research*, 34(2), 177–199. doi: 10.1515/humor-2021-0009

Outley, C., Bowen, S., & Pinckney, H. (2021). Laughing While Black: Resistance, Coping and the Use of Humor as a Pandemic Pastime among Blacks. *Leisure Sciences*, 43(1–2), 305–314. doi: 10.1080/01490400.2020.1774449

Peltzer, A. P. (1899). The origin of anecdotes. *Collection of the Kharkov Historical and Philological Society*, 11. (In Russian).

Petrovsky, M. S. (1998). Do you know a new anecdote? *Book Review*, (27), 16–17. (In Russian).

Propp, V. Ya. (1984). *Russian fairy tale*. Leningrad: Publishing House of the Leningrad State University. (In Russian).

Propp, V. Ya. (1999). *Problems of comic and laughter. Ritual laughter in folklore (about the tale of Nesmeyana)*. Moscow: Labyrinth. (In Russian).

Rushkoff, D. (2003). *Media Virus! How pop culture secretly affects your consciousness*. Moscow: Ultra-culture. (In Russian).

Saricali, M., Satici, S. A., Satici, B., Gocet-Tekin, E., & Griffiths, M. D. (2020). Fear of COVID-19, Mindfulness, Humor, and Hopelessness: A Multiple Mediation Analysis. *International Journal of Mental Health and Addiction*. doi: 10.1007/s11469-020-00419-5

Shepherd, J. (2014, March 16). Why the internet loves cats – not dogs. *The Guardian*. Retrieved from https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/mar/16/why-internet-loves-cats-not-dogs

Shmelev, A. D. & Shmeleva, E. Ya. (2014). Ethnic stereotypes in Russian jokes. *Otechestvennye Zapiski*, (4), 167–177. (In Russian).

Shmeleva, E. Ya. & Shmelev, A. D. (2002). *Russian anecdote. Text and speech genre*. Moscow: Languages of Slavic culture. (In Russian).

Sirotinina, O. B.(1974). *Modern colloquial speech and its features*. Moscow: Prosveshcheniye. (In Russian).

Slyshkin, G. G. (2000). *From Text to Symbol: Linguocultural Concepts of Precedent Texts in Consciousness and Discourse*. Moscow: Academia. (In Russian).

Stankevich, P. A. (2020). Humor will save the world: Internet memes as a public reaction to the global pandemic. *Science in a Megapolis*, (8), 2. (In Russian).

Stolovich, L. N. (2002). Anecdote and Myth. In *Anecdote as a cultural phenomenon* (pp. 46–53). St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society. (In Russian).

Toporov, V. N. & Ivanov, V. V. (1974). *Research in the field of Slavic antiquities: lexical and phraseological issues of text reconstruction*. Moscow: Nauka. (In Russian).

Tyukina, L. A. (2021). Humorous dialogical discourse: anecdotes in the era of COVID-19. *Kazan Science*, (3), 148–151. (In Russian).

Ukhanova, M. A. (2020). Jokes in digital dimension (linguo-cognitive analysis of jokes on the internet). *Cognitive Language Research*, (3), 483–488. (In Russian).

Zemskaya, E. A., Kitaygorodskaya, M. V. & Shiryaev, E. N.(1981). *Russian colloquial speech: general issues. Word formation. Syntax*. Moscow: Nauka. (In Russian).

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2021. No 3 | ISSN: 2658-7734
Новые проблемы для новых медиа | https://doi.org/10.46539/gmd.v3i3.222

The Interpretive Challenges of American Presidential Discourse Described as Joking (Russian Translation)

Catherine Evans Davies (a); Maria V. Semikolennykh (translator)

(a) The University of Alabama. Tuscaloosa, Alabama, USA. Email: cedavies08[at]gmail.com

(b) Russian Christian Humanitarian Academy. Saint Petersburg, Russia.
Email: maria.semikolennykh[at]gmail.com

Abstract

When the American President speaks in a way that is later characterized as joking/kidding, a wide range of interpretations become possible. At a minimum, there are two basic interpretations: serious and non-serious. At the other extreme, there may be as many nuanced interpretations as there are audiences for the discourse. In this study, I will first examine the "just/only joking" strategy, considering how it fits within a theoretical understanding of humorous discourse, and lay out the prototypical strategic moves. Then I will explore how the two main audiences (the currently polarized political groupings in the United States) tend to interpret the "joking" in relation to the performance style of President Donald J. Trump. Using three examples, I will attempt to show how the same utterance can be interpreted by one audience as a harmless joke and by the other as a grave threat.

Keywords

Joking; Discourse; Politics; Usa; Trump; Kidding; Sarcasm; Interpretation; Polarization; Priming

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2021. No 3 | ISSN: 2658-7734
New Issues of New Media | https://doi.org/10.46539/gmd.v3i3.222

Проблема интерпретации «шуточного» дискурса американского президента (перевод на русский язык)

Дэвис Кэтрин Эванс (a), Семиколенных Мария Владимировна (переводчик) (b)

(a) Университет Алабамы. Таскалуса, Алабама, США. Email: cedavies08[at]gmail.com

(b) Русская христианская гуманитарная академия. Санкт-Петербург, Россия. Email: maria.semikolennykh[at]gmail.com

Аннотация

Когда американский президент произносит нечто, впоследствии называемое шуткой или подтруниванием, возможны самые разные интерпретации. Как минимум, таких интерпретаций две: серьезная и несерьезная. Как максимум, подобных неоднозначных интерпретаций может быть столько же, сколько у президента типов слушателей. В данном исследовании я сначала рассмотрю стратегию «всего лишь / просто шутки» с точки зрения того, как она согласуется с теоретической трактовкой юмористического дискурса, и опишу классические ходы подобной стратегии. Затем я проанализирую то, как склонны интерпретировать «шутки» в речах президента Дональда Дж. Трампа две основные группы слушателей (в данный момент политически противостоящие друг другу аудитории в США), в связи со стилем его выступлений. С помощью трёх примеров я продемонстрирую, как одно и то же высказывание одной аудиторией может быть проинтерпретировано как безобидная шутка, а другой – как серьёзная угроза.

Ключевые слова

подшучивание; дискурс; политика; США; Трамп; шутка; сарказм; интерпретация; поляризация; прайминг

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Чувство юмора Трампа: обманчивая спонтанность

В США не утихают споры о том, есть ли у Дональда Трампа чувство юмора[1]. Некоторые говорят, что есть — ведь он смеётся; однако, как известно, смех — сложное явление. Человек, играющий на публику, вероятно, хорошо умеет ее рассмешить, когда того требует конкретное представление; как мы вполне обоснованно можем предположить, Трамп с его полученным ранее опытом общения с репортёрами нью-йоркских новостных таблоидов, работы в области имиджевой рекламы, связанной с использованием своего имени для продвижения элитной недвижимости и товаров, и успехом в роли звезды телевизионного реалити-шоу. Если актёру известно, что американцы ценят хорошее чувство юмора, то он, скорее всего, захочет его продемонстрировать.

Как отмечают наблюдатели, мы никогда не видели, чтобы Трамп по-настоящему самозабвенно, от души смеялся (что, например, случалось с Хиллари Клинтон). Сейван (Savan, 2016) рассмотрела все примеры выступлений, во время которых публике хотели показать смеющегося Трампа, и пришла к выводу, что тот искренне рассмеялся лишь однажды, во время встречи с избирателями, когда раздался звук, напоминающий собачий лай, и кто-то из публики крикнул, что это «Хиллари» (намёк на случай, когда Хиллари Клинтон сымитировала собачий лай). Трамп и в самом деле рассмеялся, но при просмотре записи видно, что это, определённо, не смех от души, а скорее его обычный смешок, при котором он открывает рот чуть шире и запрокидывает голову. Однако ни один добросовестный наблюдатель не сочтёт, что Трамп в этот момент смеётся самозабвенно[2].

Сейван также указывает, что искренний смех — не в характере Трампа. Смеющийся человек, — рассуждает она, — не контролирует ситуацию, а реагирует на совершённое другим действие (а в случае с искренним смехом — реагирует невольно). Эта черта соответствует предпочтению Трампа выглядеть настоящим мужчиной, контролирующим ситуацию[3].

1 Официальное заявление члена администрации Трампа о том, что президент обладает «прекрасным чувством юмора», см. Parker (2017). Рассуждения писателя-комика о чувстве юмора Трампа см. Scovell (2018).

2 Следует также отметить, что в американском английском назвать женщину собакой значит крайне её унизить: речь идёт не только о возможной аллюзии на ругательство «сучка» (bitch), но, прежде всего, на подразумеваемое таким сравнением невероятное уродство.

3 Фогель (Vogel, 2015) описывает кризис американской маскулинности в эпоху Рейгана, проявившийся в том числе в отрицательной реакции на образ «кроткого» мужчины, который стал женственным (одомашненным, выхолощенным) и призыв вернуться к «настоящему мужчине — мужчине, вновь обретающему “глубинную мужественность”, приличествующий воину склад ума, потерянный культурой, сложившейся в результате борьбы за гражданские права». Если лозунг Трампа — «Вернём Америке былое величие!» — отсылает к этому историческому периоду, то можно рассматривать его амплуа как попытку воплощения этого мужественного образа.

Чувство юмора Дональда Трампа: в соответствии со сценарием

Я выделила два типа заранее подготовленных шуток Трампа и выбрала по одному примеру на каждый. Первый из примеров относится к октябрю 2016 года, когда прямо перед выборами Трамп присутствовал на благотворительном ужине мемориального фонда Альфреда Смита в Нью-Йорке[1].

Фоном для этого выступления стала речь Мелании Трамп, произнесённая во время национального съезда республиканской партии: некоторое время её наперебой расхваливали, пока не обнаружили с помощью программ для определения плагиата, что существенные фрагменты этой речи совпадали с текстом более раннего выступления Мишель Обамы.

> **(Трамп смотрит на лист с текстом и затем говорит не по сценарию)**: Ох, и попаду же я из-за этого в неприятности.
>
> **(Смех)**
>
> Не из-за Хиллари. **[С этого момента он зачитывает текст по бумажке:]** Знаете, президент посоветовал мне перестать хныкать, но, должен сказать, что в этом году СМИ предвзяты, как никогда. Хотите доказательств? Мишель Обама произносит речь, и она всем нравится — замечательно. Все думают, что речь великолепна. Моя жена, Мелания, произносит в точности ту же речь…
>
> **(Смех)**
>
> — и от неё всё никак не отвяжутся.
>
> **(Аплодисменты)**
>
> Я не понимаю, в чём тут дело.
>
> **(Аплодисменты)**
>
> [с этого момента и до самого конца он говорит не по бумажке] И в этом нет её вины. Встань, Мелания. Поднимись же. Её постоянно оскорбляют.
>
> **(Аплодисменты)**
>
> Ох, и не поздоровится же мне сегодня дома. Я… она об этом не знала. **[Поворачивается к Мелании]** Мне не поздоровится? Или ничего, всё в порядке?
>
> Кардинал, пожалуйста, побеседуйте с ней.
>
> **(Смех)**

В этом случае Трамп упоминает о компрометирующем его жену инциденте, а затем ухитряется одновременно высмеять её и выставить жертвой (по всей видимости, «оскорблений» критиков и журналистов), хотя именно она и произнесла злополучную речь, а затем заявляет, будто не понимает, в чём дело.

1 Благотворительный ужин мемориального фонда Альфреда Смита — это ежегодное событие в честь знаменитого мэра Нью-Йорка, во время которого собираются средства для различных католических благотворительных фондов нью-йоркской архиепархии, оказывающих помощь детям. Поэтому в конце выступления Трамп обращается к кардиналу.

Вторая шутка прозвучала в 2018 году, во время ежегодного ужина Гридирон-клуба в Вашингтоне, округ Колумбия[1].

> Я знаю, что Гридирон— старинная традиция в Вашингтоне, очень давняя и важная для многих из вас, журналистов. Поэтому я с восторгом принял приглашение и явился сюда, чтобы лично испортить вам вечер… с приближением этого ужина в моей администрации занервничали, опасаясь, что я неспособен к самоиронии. Они из-за этого переживали, спрашивали: «У Вас получится?» И я им сказал не переживать. Когда дело доходит до самоиронии, мне нет равных… Вообще-то Оррин Хэтч, Оррин сказал: «В истории Америки не было ещё человека с более тонким чувством самоиронии, чем Дональд Трамп — он превосходит и Вашингтона, и Линкольна…» Спасибо, Оррин.

В данном случае Трамп заявляет, что способен испортить вечер, важный для журналистов, которых он постоянно называет своими врагами. Затем он зачитывает хвастливую шутку о самоиронии, а следом — ещё одну, преувеличенную, попутно оскорбив поддерживавшего президента и выставив подхалимом своего сенатора, которого он выставил подхалимом.

С точки зрения современной психологической теории адаптивного/дезадаптивного юмора, изложенной Мартином (Martin, 2003), юмор Трампа попадает в категорию «дезадаптивного», то есть нацеленного на выражение агрессии и превознесения самого себя за счёт остальных. Юмор подобного стиля соответствует культивируемому Трампом образу «настоящего мужчины»[2]. С самого начала своей политической кампании Трамп играл роль не связанного с политическими кругами аутсайдера, который может разрушить сложившийся в современной политике *status quo* коррумпированного правительства, неспособного функционировать нормально. Это совпадает с его представлениями о мире как об опасном месте, где постоянно идёт борьба, где есть победители и проигравшие, и где он сражается за интересы своих сторонников. Это также соответствует стратегии «разговора начистоту» (ассоциирующейся одновременно с рядовыми избирателями и презрительным отношением к «политкорректности»), которую некоторые аналитики (Sclafani, 2016; Theye & Melling, 2018) представляли основной причиной, почему сторонники Трампа считают его не только «самобытным» человеком, но и сильным лидером.

Материал исследования

Известно множество высказываний Трампа, характеризуемых как «несерьёзные» (Rieger, 2019). Чтобы не превышать заявленный объём статьи, я выбрала три примера таких высказываний, которые сам Трамп, Белый Дом или сторонники президента называют несерьёзными (балагурством, подтруни-

1 Ужин Гридирон-клуба устраивается престижной организацией журналистов: его участники жертвуют на стипендиальные программы. Ожидается, что речи, произносимые политиками во время этого события, будут полны самоиронии.

2 См. Parker (2017) о коммуникационном стиле Трампа в Белом доме.

ванием, сарказмом, шуткой), а противники президента восприняли отрицательно. Критический разбор этих трёх примеров демонстрирует многообразие способов восприятия Трампа как угрозы. В двух случаях дискурсивным свидетельством того, что эти заявления не следует интерпретировать как нечто, сказанное всерьёз, является зафиксированный на видеозаписи или в расшифровке смех, которым реагирует на слова непосредственная аудитория. Как будет отмечено ниже, в каждом случае природа данных несколько отличается. Возможно, самый знаменитый пример взят из пресс-конференции, где отсутствует указание на немедленную реакцию присутствующих представителей прессы[1]. В том случае, когда доступна видеозапись, я расшифровала её сама. Для каждого примера я собрала свидетельства того, что слова были произнесены «в шутку»: от Белого дома и сторонников президента, а также — в одном случае, — письменное свидетельство самого Трампа. Также я собрала для каждого примера варианты интерпретации сказанного журналистами и общественными деятелями, выступающими как в поддержку Трампа, так и против него.

Теоретическая трактовка стратегии «это всего лишь / просто шутка»

Если говорить о теоретической интерпретации стратегии «это всего лишь/просто шутка», то начинать следует с Бейтсона (Bateson, 1972) и метакоммуникативной функции того, что в своём классическом исследовании выдр из зоопарка Сан-Франциско Бейтсон назвал «сообщение *это игра*». Иными словами, сообщение, которое, на первый взгляд, передаётся (то есть, в случае выдр, «мы с тобой дерёмся»), опровергается подтекстом «это игра». В общении между людьми существует вербальное высказывание и невербальный подтекст, показывающий, что высказывание не следует воспринимать всерьёз. Если всё идёт так, как задумал говорящий, то собеседник немедленно ответит на сказанное смехом или иным типичным образом. Однако если что-то пойдёт не так, то говорящий может заявить, что он/она шутит или «всего лишь шутит» (*only joking*). В американском английском это классическая стратегия в межличностном общении, позволяющая убедительно отречься от своих слов и включающая минимизаторы — «просто» (*only*) или изящно аллитерирующее «всего лишь» (*just*). Синонимичный, но, возможно, чуть менее формальный вариант этого выражения — «всего лишь/только подтрунивание» (*just/only kidding*)[2]. В американском английском наиболее распространённой функцией

1 Я не пыталась анализировать невербальное поведение Трампа с точки зрения намёков на то, что речь была несерьёзной, но, скорее, использовала реакцию аудитории как показатель того, поняла ли аудитория, что в тот момент он хотел пошутить. Это было проблематично лишь в случае заявления «Россия, если вы слушаете…» — но, как я указываю, в докладе Мюллера Трамп письменно засвидетельствовал своё намерение пошутить.

2 Первое появление слова, связанного с понятием kidding (подтрунивание) *Oxford English Dictionary* относится к 1873 году (*Slang Dictionary*): «Вопрос *No kid, now*? часто задаётся тем, кто подозревает, что его

выражения “всего лишь подтрунивать” является защита говорящего от любой предвидимой негативной реакции на юмор, который могут счесть плоским, неуместным или оскорбительным (Skalicky, Berger & Bell, 2015). Здесь мне кажется важным отметить, что говорящий «предвидит» реакцию, что позволяет сократить временной промежуток между высказыванием и оговоркой. В классической ситуации непосредственного общения говорящий внимательно следит за реакцией собеседника и может немедленно пошутить в ответ, если эта реакция не такова, как ожидалось. Ниже я буду называть эту стратегию просто подшучиванием.

В случае выступлений Трампа перед сторонниками, он немедленно видит, как они реагируют на сказанное. Лишь позднее, когда о его высказываниях узнают (и реагируют на них отрицательно) другие аудитории, Белый Дом или его разнообразные политические заместители характеризуют сказанное как шутку. При личном общении в аналогичной ситуации шутник бы неправильно понял реакцию собеседника и объяснил бы, что шутит, позднее, услышав от сторонних наблюдателей или кого-то ещё, что своей шуткой нанёс собеседнику оскорбление. Большинство людей подобное запоздавшее объяснение укрепило бы в подозрении о его неискренности. Если между говорящим и аудиторией существуют посредники, то можно предположить, что люди будут несклонны доверять запоздавшему объяснению, в особенности после того, как Белый Дом отследил реакцию политических оппонентов. В действительности, как пишут Тейе и Меллинг (Theye & Melling, 2018) Трамп обычно ждёт реакции прессы, и лишь потом заявляет, что просто пошутил; такое поведение аналогично запоздавшему объяснению в обсуждавшейся выше ситуации личного общения[1].

Мы не можем точно сказать, почему аудитория смеётся (и нам известно, что смех — сложная материя, поскольку может свидетельствовать не только о веселье); однако если судить о восприятии юмора по смеху, можно предположить, что слушатели Трампа считают его замечания смешными. Разумеется, есть и иное объяснение: участники собраний не воспринимают юмор в словах Трампа — они просто являются его убеждёнными сторонниками, и находятся с ним на одной волне. Если это так, можно ожидать, что они будут считывать намёки, позволяющие догадаться, когда Трамп ждёт от них смеха. Хэй (Hay, 2001) называет это явление «смеховой поддержкой» (*humor support*).

обманывают». Существует этимологическое объяснение (Online Etymological Dictionary), что *kid* («козлёнок») в сленге семантически распространяется на *child* («ребёнок»), а затем появляется глагол *to kid* («обращаться с кем-то как с ребёнком»). Годдар (Goddard, 2018, p. 497) различает вышучивание (*joking*) и подтрунивание (*kidding*), подчёркивая в последнем случае связь с обманом (*hoax*): в отличие от поддразнивания (*teasing*) подтрунивание «связано с конкретным, достаточно сложным намерением в отношении субъекта и, более того, подразумевает, если воспользоваться неформальным выражением, что собеседнику “морочат голову”».

1 По всей видимости, есть сленговый термин для такой стратегии (Urban Dictionary) с примечательной научной отсылкой: «козёл Шрёдингера» (*Schrödinger douchebag*) — очевидная аналогия с известной логической проблемой (Thompson, 2016).

Сложность состоит в том, что ни одно из обсуждаемых ниже высказываний не является смешным в каком-либо традиционном смысле этого слова. Я могу счесть их хоть сколько-то смешными, лишь предположив, что все они представляют собой пример гиперболы настолько радикальной, что говорящий полагает, что аудитория не поверит в то, будто он и в самом деле так думает. Таким образом, люди смеются из-за абсурдности преувеличения. Такие высказывания могли бы укладываться в классификацию (Young et al, 2019), различающую иронию (тип юмора, при котором понимание зависит от того, осознаёт ли слушатель, что говорящий произносит одно, а имеет в виду другое) и преувеличение/гиперболу (недвусмысленный тип юмористического высказывания, когда сообщение выражается в форме преувеличения, буквально). Марш (Marsh, 2018) обсуждает это качество шуток Трампа в терминах абсурдного юмора. Здесь также уместна теории Фрейда (Freud, 1905/1990), поскольку согласно ей шутки (во всяком случае, тенденциозные) выражают то, что в другой ситуации было бы сочтено социально неприемлемым, иными словами — нарушают нормы и выражают запретные желания.

Однако если у «шутливых» обращений Трампа есть всего лишь две основные аудитории (с одной стороны, его сторонники, например, участники собраний избирателей, а с другой — оппоненты), то нам придётся обратиться к Бахтину (Bakhtin, 1981) и введённому им понятию «двухголосия». В отличие от пародийной сатиры Кольбера (Davies, 2018), в которой Кольбер очевидным образом изображает ведущего консервативного ток-шоу, а затем использует гиперболу для создания комического эффекта (и кажется, будто он обращается к консервативной аудитории, для которой, несомненно, его шоу не предназначено, обращаясь, на самом деле, к аудитории, глубоко несогласной с консервативными идеями), Трамп, несомненно, обращается к двум разным аудиториям.

Первой аудитории, своим убеждённым сторонникам, Трамп с его шутливыми высказываниями представляется человеком, в действительности занимающим определённые позиции (например, он просит иностранные государства поддержать его на выборах, игнорирует ограничение срока президентских полномочий)[1]. Как указывает Марш (Marsh, 2018, p. 445): «То, что он — звезда реалити-шоу, усиливает его способность уклоняться от ответственности, ибо мы никогда не можем с уверенностью сказать, искренен ли он или лишь играет на публику; и он самым выгодным образом использует эту двойственность». Это добавляет ещё один уровень опосредования к теории Гоффмана, концептуализирующего повседневную самопрезентацию как спектакль. В данном случае гиперболы нарушают нормы и выражает те мысли, которые, по мнению Трампа, могут понравиться его сторонникам, поскольку позволяют вдохнуть жизнь в образ «настоящего мужчины» как ниспровергателя *status quo*; смех на встречах с избирателями подтверждает, что он прав в оценке своих

1 Я не вполне понимаю, не выбивается ли из этого ряда заявление о возможности «пристрелить кого-нибудь на Пятой Авеню»; кажется более вероятным, что эта гипербола символизирует готовность «нарушать правила» — элемент культивируемого им образа сотрясателя устоев.

сторонников. В отсутствие исследований того, как интерпретируют слова Трампа его сторонники, неясно, какие именно коммуникативные сообщения, замаскированные под шутки, понимает и принимает доброжелательная аудитория. Например, воспринимают ли сторонники Трампа просьбу к России найти электронную переписку Клинтон как законный способ победить на выборах, заручившись поддержкой иной страны?

Перед второй аудиторией, своими противниками, Трамп также выставляет свои взгляды напоказ. Комментарии политических оппонентов Дональда Дж. Трампа показывают, что они зачастую считают его «шутливые» комментарии не только несмешными но и, на самом деле, угрожающими (например: «Я мог бы встать посреди Пятой авеню, выстрелить в кого-нибудь — и не потерять избирателей»). Аудитория, не поддерживающая Трампа (то есть «Другие»), слышит смех первой аудитории, но не понимает, что же «смешного» в произнесённых словах. Высказывания расцениваются как выражение совершенно неприемлемых идей о поведении, приличном для взрослого человека, об уважении к законам и американской конституции и о следовании элементарным нормам и принципам демократического общества. Если бы эти заявления делал кто-то, чьим мнением легко пренебречь, это не вызвало бы такой тревоги, но оппонентов чрезвычайно настораживает, что подобные высказывания принадлежат президенту Соединённых Штатов, чьё поведение должно бы быть образцовым, кто является главой исполнительной ветви власти и главнокомандующим вооружёнными силами, и кто поклялся защищать конституцию Соединённых Штатов. Аудитория президента беспрецедентно широка — он выступает с высокой трибуны. Больше всего пугает то, что в результате когнитивного процесса актуализации установки слова Трампа «нормализуют» его стиль и высказываемые им неприемлемые идеи.

Однако Трамп также стремится вызвать своими очевидными гиперболами возмущение в стане врага. Как отмечает Марш (Marsh, 2018) и как заключаю я в данной статье, подстрекательство оппонентов к обличающим заявлениям оказывается элементом дискурсивной игры. Как я постараюсь объяснить при обсуждении примеров, в различных шутливых замечаниях существует множество слоёв потенциально передаваемого смысла.

С точки зрения социальной функции юмора, очень важной оказывается отождествление с группами «Мы» и «Другие». Марш (2018) обращает наше внимание на статью Файна и Де Суси в журнале *Humor* (Fine & De Soucey's, 2005) о культурах шутки, где речь идёт о юмористических темах как методе социальной регуляции жизни группы. Я также обращаюсь к твитам Стида (Wade, 2016: August 10). Группа «Мы», образуемая сторонниками Трампа во время его выступлений, участвует в юмористической коммуникации, чтобы сформировать групповую идентичность и усвоить идеи, содержащиеся в предположительно абсурдных утверждениях. Вероятно, гипербола их смешит, но идеи они усваивают. Единственной аудиторией для шутливых заявлений

являются «Другие», оппоненты, которые, предположительно, не хотят разделять выражаемые в шутках идеи группы «Мы».

Как известно, попытки поставить эти высказывания под вопрос отметаются с помощью классического метода ухода от ответственности, и Бейтсон помогает это понять: Трамп всего лишь шутит[1]. Типичный следующий ход, который можно совершить, будет метакоммуникативным: вам, оппонентам Трампа, не помешало бы обзавестись чувством юмора (Ruiz, 2017). В американском обществе это очень обидное замечание, прекрасно отвлекающее внимание от критики, поскольку тем самым оппонента пренебрежительно называют не только раздражающим членом группы «Других», но также, возможно, человеком недостаточно умным и утончённым, чтобы оценить шутку. Таким образом, то, что Белый Дом и его сторонники списывают со счетов как шутки, противники Трампа интерпретируют как внушающую беспокойство стратегию, используемую в общественном дискурсе и нормализирующую общение, нарушающее важные для демократического общества нормы.

Примеры

Ниже я рассмотрю три «шутки» Дональда Трампа (в хронологической последовательности, с начала его президентской кампании, и уделяя особое внимание предположительно спонтанным высказываниям) и проанализирую их с точки зрения сопряжения юмора с угрозой.

Пример 1: «я мог бы встать посреди пятой авеню, выстрелить в кого-нибудь — и не потерять избирателей»

Это было сказано 23 января 2016 года, во время предвыборного выступления в Айове:

> Мои сторонники очень умны. А знаете, что ещё говорят о моих сторонниках? Опросы. Из них ясно, что они — беззаветно преданны. Вы когда-нибудь такое видели? Я мог бы встать посреди Пятой авеню, выстрелить в кого-нибудь [выбрасывает палец, изображая, что стреляет] — и не потерять избирателей, так? Это, вообще, невероятно. [Смех в зале. ПРИМ: Трамп не смеётся.] Они говорят [выкрик из зала: «Мы любим тебя»]. Мы тебя тоже любим. (Видеоклип CNN).

Реакция Трампа / Белого дома / сторонников президента

25 января 2016 года Трамп дал интервью Вольфу Блитцеру на CNN:

ВБ: У вас очень преданные сторонники.

ДТ: Это так.

ВБ: Я думаю, на самом деле вы… думаю, вы пошутили, сказав… это вызвало много шума. Вы сказали, что могли бы встать посреди Пятой авеню, выстрелить в кого-нибудь, и это не повлияло бы на поддержку ваших избирателей.

1 Объяснение того, как это работает в рамках теории вежливости Браун и Левинсона (Brown & Levinson, 1987), см. Davies (2006).

> **ДТ**: Ну, вы не думаете, что я пошутил — вы это знаете. Разумеется, я шутил. Весь зал смеялся, и я смеялся, когда говорил это.
>
> **ВБ**: Поскольку, знаете ли, вас критикуют.
>
> **ДТ**: Нет, не критикуют — это всё лживая пресса. Они заявляют: «Ой, он что-то сказал». Потом показывают меня, я смеюсь, они смеются, все смеются и отлично проводят время. Разумеется, я шутил. Вы это знаете. Но цель этого — показать, что люди меня любят, знаете, и хотят и дальше меня поддерживать: они устали смотреть, как страной помыкают и управляют глупцы. Они устали от этого, Вольф…

Ведущая *Fox Business News* Мария Бартиромо во время интервью спросила Трампа об этом комментарии, и он ответил: «Мы все забавлялись. И мне время от времени нравится быть слегка неполиткорректным. Ничего плохого в этом нет» (Jerde, 2016). *ABC News* (Gittleson, 2016) назвали этот комментарий «шутливым» и сообщили, что «студент-волонтёр кампании Трампа, присутствовавший на предвыборном митинге, сказал, что смысл был ясен — Трамп сохранит сторонников, что бы о нём не говорили журналисты, другие кандидаты и агитация противников».

Реакция оппонентов

В редакторской колонке *TV Guide* (Mathews, 2016), содержащей комментарий и цитаты из сатирических «Известий выходного дня», части телешоу *Saturday Night Live*, отражены основные тезисы оппонентов Трампа: «Очевидно, это не серьёзное заявление, но оно, тем не менее, неуместно, ибо президент должен хотя бы делать вид, что не относится к убийству легкомысленно. Комментарий Трампа быстро осудили. Колин Джост на SNL обратился к нему со следующими словами: “Что за дела, приятель? Ты хвастаешься, что твои сторонники так тебя любят, что ты можешь без опасений убить кого-нибудь забавы ради? Тебе ведь известно, что президенты так не делают? Ты же не президент из «Голодных игр»”. “Дональд, ты обращаешься к самым безумным людям в стране”, — добавил Майкл Че». Во время процитированного выше интервью *Fox Business News* ведущая сопроводила вопрос замечанием, что за последнее время в США произошло несколько массовых убийств, тем самым недвусмысленно осудив неуместность заявления.

Обсуждение

Трамп и его сторонники не сомневаются, что заявление не было серьёзным. Смех и веселье являются ценностью — так преподносят слова Трампа. Их буквальное значение полностью скидывают со счетов и воспринимают только как гиперболу, порождающую «шутку». Никто не говорит, что Трамп никогда бы не повёл себя таким образом, но подразумевается, что это очевидно. Трамп ясно понимает, что сказал что-то неуместное, поскольку отмечает, что был «слегка неполиткорректен»; эти нарушения норм общественной дискуссии позволяют ему носить столь ценимую его сторонниками маску ниспровергателя авторитетов. Его стиль льёт воду на мельницу реакцио-

неров, выступающих против предпринимавшихся в последние десятилетия попыток относиться к используемым словам с большей осторожностью и чаще проявлять уважение к чувствам всех существующих в США групп, не принадлежащих к классам, долгое время стоявшим у кормила власти (иными словами, избегать мизогинии, расизма, гомофобии и т. д.). Декларируемая Трампом «цель» — продемонстрировать, что он пользуется любовью сторонников, которые не отрекутся от своего кандидата (подразумевается, отчасти потому, что в отличие от предыдущих лидеров он не «глупец»). Как ясно даёт понять студент-волонтёр, сторонники сохранят верность и невосприимчивость к критике в адрес Трампа, каким бы ни был её источник. Предположительно, ещё одно послание для сторонников — то, что Трамп в высшей степени их одобряет, воздавая высокие похвалы их верности — качеству, которое, кажется, он очень ценит.

Для противников Трампа у его слов есть несколько возможных значений. Если следовать за приведёнными выше комментариями, оппоненты признают, что Трамп говорил не всерьёз, но порицают подтекст основного заявления: шутить об убийстве неправильно. Критики переходят от использованного Трампом слова — *shoot* (которое может означать «убить», а может и не иметь такого значения, и которое используется в том числе и в совершенно невинных контекстах, например: *When you get a chance, shoot me an email*) к словам, делающим более очевидными жестокость, связанную с заявлением о возможности «в кого-нибудь выстрелить» (*shooting someone*). Напряжение возрастает по мере того, как от сравнительно нейтрального слова *kill* противники Трампа переходят к термину *murder*, используемому в юриспруденции для обозначения незаконного намеренного убийства одного человека другим. Ведущий *Saturday Night Live* Колин Джост намекает на гиперболический подтекст («убить кого-нибудь забавы ради») и использует отсылку к произведению массовой культуры (жестокой дистопии «Голодных игр»). Замечание Майкла Че свидетельствует об иной тревоге оппонентов Трампа: что крайняя преданность его сторонников проблематична, если она приводит к мысли, будто Трамп выше закона, или к восприятию его слов как нормализации насилия (если не подстрекательство к нему). Для противников Трампа всё это слишком похоже на криминального авторитета. Интервью *Fox Business News* подспудно порицает Трампа за шутку о вооружённом насилии, прозвучавшую вскоре после нескольких массовых убийств в США.

Это высказывание дважды повторялось в октябре 2019 года в федеральном апелляционном суде при рассмотрении дела о том, имеет ли президент Трамп право препятствовать государственной прокуратуре Нью-Йорка, пытающейся вызвать его в суд для обсуждения налоговой отчётности. Адвокаты Трампа утверждали, что он не подлежит уголовному преследованию — иными словами, что он стоит выше закона. Вайзер и Пайбарах (Weiser & Paybarah, 2019) сообщают, что «Кэри Р. Данн, главный юридический советник

прокурора округа Манхэттен, процитировал знаменитое заявление президента, будто он может выстрелить в кого-нибудь посреди Пятой авеню, не потеряв политической поддержки». Из приведённой ниже цитаты ясно, что прокурор Данн процитировал слова Трампа, задавая риторический вопрос, тогда как судья адресовал его непосредственно адвокату Трампа. «Мистер Данн спросил, что произойдёт в самом крайнем случае. “Следует ли нам ждать начала процедуры импичмента?” — спросил он. Затем судья Денни Чин, спросил мнение адвоката мистера Трампа, Уильяма С. Консовоя, о гипотетической стрельбе на Пятой авеню. “Местные власти не смогли бы начать расследование? Они ничего не смогли бы поделать в подобной ситуации?” — спросил судья Чин, повторяя: “Совсем ничего? Вы так считаете?” “Да, так. Именно так”, — ответил мистер Консовой».

Пример 2: «Россия, если вы слушаете — надеюсь, вы сможете отыскать 30000 пропавших электронных писем»

Эти слова были произнесены на пресс-конференции 27 июля 2016 года. На сделанной C-SPAN видеозаписи не слышно никакой реакции аудитории и в кадре был только Трамп, без журналистов; потому визуальные свидетельства об их реакции отсутствуют. Контекст таков: Трампа спросили о взломе компьютерной сети Национального комитета демократической партии. В своём ответе он заявил, что никак не связан с Путиным (несмотря на сведения, что в то время он активно стремился построить Башню Трампа в Москве), что, вероятно, это были не русские, но если это и так — он надеется, что хакерам удалось взломать электронную переписку Клинтон за то время, когда она была государственным секретарём. Во время предвыборной кампании Трампа уязвимость сервера электронной почты Клинтон постоянно была на острие атаки.

> Я скажу вам так: Россия, если вы слушаете — надеюсь, вы сможете отыскать 30000 пропавших электронных писем. Я думаю, наша пресса вас щедро за это вознаградит.

Реакция Трампа / Белого дома / сторонников президента

Как отмечалось выше, из видеозаписи неясно, смеялись ли представители прессы, но на следующий день последовали заявления о несерьёзности сказанного (Blake, 2016). В ходе интервью на утреннем шоу *Fox and Friends*, Трамп отмёл утверждение интервьюера, что дело касается «национальной безопасности», и заявил, что на пресс-конференции о был «саркастичен».

> **Брайан Килмид**: Руководители кампании Клинтон заявляют, что речь идёт о национальной безопасности. Если представить, что любой американец призывает иностранную державу развернуть в США шпионскую операцию, чтобы как-то изменить результаты голосования — думаю, мы вступаем в область национальной безопасности. Что скажете?

Трамп: Вы, должно быть, шутите. Его клиент, его человек незаконно удаляет 33 000 электронных писем. Вы за этим наблюдаете. А когда я позволяю себе сарказм…

Килмид: А это был сарказм?

Трамп: Разумеется, это был сарказм. Но 33 000 электронных писем были удалены, и настоящая проблема в том, что говорилось в этих письмах Национального комитета демократической партии…

Затем Блейк (2016) сообщает, что несколько позднее на CNN приспешник Трампа и бывший мэр Нью-Йорка Руди Джулиани объяснил «шутку»: «Нет. Он шутил. Выйдя из самолёта, он твитнул, что электронные письма следует отослать в ФБР. Он просто валял дурака».

В случае этого заявления последовала серия отложенных реакций, к которым я обращусь после того, как опишу немедленную реакцию противников Трампа.

Реакция противников

Изначально возмущение было выражено в двух выступлениях оппонентов Трампа. Грэхем (Graham, 2016) следующим образом прокомментировал его заявление в *Atlantic Magazine*: «То был шокирующий момент: кандидат в президенты призывает иностранную державу не просто взломать почту его оппонентки и обнародовать найденное, но выражает надежду на кражу русскими электронной переписки американской чиновницы высшего ранга — переписки, возможно, содержащей засекреченную информацию». В этой статье не упоминается о возможности того, что Трамп шутил. Второй отклик появился в выпуске *Media Matters* от 27 июля и включал стенограмму заявления, полученного телепрограммой CNN *At This Hour with Berman and Bolduan* от политического обозревателя CNN Дэвида Грегори: «Если честно, мне не хватает слов, чтобы выразить, как я шокирован, и насколько неприемлем тот факт, что Дональд Трамп является потенциальным лидером свободного мира, главнокомандующим нашей страны. Это воистину неприемлемо. Он призывает Россию, которая, судя по всему, стояла за утечками в одной из наших главных политических партий, не останавливаться на достигнутом, продолжить начатое и попробовать взломать сервер Хиллари Клинтон, чтобы найти пропавшие письма, стать, так сказать, центральной фигурой скандала. Он похож на играющего со спичками ребёнка, который не понимает, насколько сильно он сам и вся страна может обжечься. Дело очень серьёзно. И, думается мне, для Трампа характерно то, что он весь — как на ладони. Он очень ясно даёт понять, что думает, как получает информацию, и, честно говоря, мне кажется, что отсутствие серьёзности и несдержанность, с которыми он высказывается о важных проблемах национальной безопасности, определённо должны настораживать». Грегори ссылается на «отсутствие серьёзности и несдержанность», которые я бы лексикализировала как «легкомысленный», и, возможно, именно это Трамп имел в виду по «сарказмом».

Отложенная реакция Трампа и его сторонников

В свете дальнейших открытий относительно действий России (не последним из которых было открытие, что позднее в тот же день, когда прозвучали слова Трампа, русские хакеры атаковали почтовый сервер Клинтон) откровенное высказывание Трампа привело к новым отложенным реакциям Трампа и его сторонников. По сообщению Смита (Smith, 2018), в марте следующего года бывший секретарь Белого дома Шон Спайсер сказал, что Трамп просто пошутил, когда во время предвыборной кампании просил Россию «отыскать 30000 пропавших писем» Хиллари Клинтон, кандидатки в президенты от демократической партии. «В тот раз он пошутил», — сказал Спайсер, — «мы все это знаем». В августе следующего года популярный американский карикатурист откликнулся на авторскую колонку в *New York Times* Джона Бреннана, занимавшего пост директора ЦРУ в 2013-2017 годах. Бреннан заявил: «И без того сложная работа американской разведки и правоохранительных органов стала ещё сложнее в июле 2016 года, когда кандидат в президенты, мистер Трамп, публично призвал Россию отыскать пропавшие электронные письма миссис Клинтон. Этим заявлением мистер Трамп не только поощрил иностранную державу к получению разведданных о гражданке Соединённых Штатов, но и открыто разрешил своим сторонникам сотрудничать с нашим основным глобальным противником, выступая против его политической оппонентки». Отклик карикатуриста (цит.: Mikelionis, 2018) был таков: «Итак, Бреннан, возможно, объявил одну из важнейших в истории политических охот на ведьм потому, что не понял шутки — и я это даже не выдумываю».

Позднее в том же году (20 ноября 2018 года) президент Трамп представил письменные ответы на вопросы, поставленные в расследовании Роберта Мюллера. Обнародованный 18 апреля 2019 года доклад Мюллера включает следующее примечание:

> Пресс-конференция Дональда Трампа, Дорал, Флорида, C-SPAN (27 июля 2016). Через пять часов после заявления Трампа российская разведывательная служба начала проверять возможность взлома почтовых аккаунтов, связанных с Хиллари Клинтон. См. Т. 1, раздел III, выше. В письменных ответах, представленных в ходе этого расследования, президент утверждал, что сделал заявление «Россия, если вы слушаете» «в шутку и саркастически, что очевидно любому непредвзятому наблюдателю». Письменный ответ Дональда Дж. Трампа (20 ноября 2018) на 13 (ответ на Вопрос II, часть (d)).

В следующем 2019 году, 2 марта, Трамп выступил перед доброжелательно настроенной аудиторией, CPAC (Конференция консервативного политического действия). Иган сообщила (Egan, 2019), что Трамп «насмешливым тоном» произнёс следующие слова: «Благодаря фейк-ньюс я узнал, что если вы шутите, если вы саркастичны, если вам и вашим слушателям весело, если по телевизору за вашим выступлением в прямом эфире наблюдают миллионы, а на стадионе, где вы выступаете, собралось 25000 человек, и если вы говорит нечто вроде: “Русские, пожалуйста, если можете, достаньте нам письма

Хиллари Клинтон. Пожалуйста, Россия, пожалуйста! Пожалуйста, найдите нам письма! Пожалуйста-пожалуйста!”».

Обсуждение

Мне неясна изначальная интерпретация сообщения Трампа его сторонниками, хотя даже на этой стадии кампании Трамп никогда не критиковал Путина и с очевидным восхищением относился к авторитарным лидерам мужского пола. Складывается впечатление, что Трамп приветствует помощь России в ниспровержении его оппонентки, Хиллари Клинтон, через обнародование писем, украденных русскими хакерами. Трамп размывает границу между проводимым оппозицией расследованием внутренних американских политических кампаний (что законно) и получением информации от иностранных правительств (что незаконно). Из его публичных просьб можно заключить, что такая помощь кажется ему желанной и нормальной[1]. Ещё одно передаваемое сообщение, связанное со свойствами характера Трампа, вызывающими восхищение у его сторонников, может состоять в том, что Трамп — боец и для победы готов на всё.

Трамп дважды назвал свои слова «саркастическими». Обсуждая сарказм эпохи Трампа, Оконски (Okonski, 2017) приходит к выводу, что Трамп не использует сарказм в традиционном смысле слова; скорее, он прибегает к принципу отчуждения, чтобы, столкнувшись с противниками, заявить, что говорил не в буквальном смысле, одновременно убеждая своих сторонников в том, что сказал именно то, что сказал.

Для оппонентов Трампа это — ещё одно подтверждение неприемлемого сотрудничество Трампа с Россией. Не все оппоненты могут в точности понимать, насколько незаконно получать помощь от иностранного государства в борьбе с соотечественницей и политической оппонентткой, но они чувствуют, что это неправильно. Как множество американцев недавно узнало из выступлений в средствах массовой информации историков и специалистов по конституционному праву, именно это больше всего тревожило авторов Конституции в XVIII веке. Они опасались, что иностранное вмешательство во внутригосударственные политические процессы может сделать выборы подконтрольными, тем самым, по сути дела, упразднив демократию. Сегодня тревогу вызывает то, чего не могли в точности предвидеть авторы Конституции: попытки скомпрометировать демократию как систему управления, предпринимаемые авторитарными режимами, умело использующими высокие технологии. Помимо прочего, они могут достичь этого, настроив друг против друга электорат и заведя правительство в очевидный политический тупик.

Пример 3: «Теперь он — президент до конца жизни…»

Это было произнесено 3 марта 2018 года, во время импровизированного обращения к финансовым донорам республиканцев в Мар-а-Лаго, принадле-

1 Теперь, из доклада Мюллера, мы знаем, что уже через несколько часов после заявления Трампа русские разведчики начали выполнять его просьбу.

жащем Трампу курортном комплексе во Флориде. Согласно CNN (Liptak, 2018): «В сделанном за закрытыми дверями заявлении, запись которого была получена CNN, Трамп также похвалил председателя КНР Си Цзиньпина, который недавно укрепил свою власть и продлил срок потенциального правления. При этом он задумчиво сообщил, что и сам не отказался бы от подобного манёвра. Это заявление, произнесённое в бальном зале резиденции Мар-а-Лаго во время обеда и сбора пожертвований, было оптимистичным, пространным, сдобренным шутками и смехом».

> **[Моя стенограмма аудиозаписи, обнародованной CNN]** [?] превосходно. А Си — отличный… господин.
>
> Теперь он — президент до конца жизни.
>
> **[Смех, аплодисменты, одобрительные возгласы толпы]**
>
> До конца жизни.
>
> **[Снова смех, аплодисменты, ликующие крики]**
>
> Нет, он молодец. Посмотрите, ему это удалось. Я думаю, он молодец. Может быть, однажды и нам придётся попробовать.
>
> **[Смех, аплодисменты, одобрительные возгласы толпы]**
>
> Он — самый могущественный… президент Китая за последние сто лет… ну, знаете, человек, за сто лет, в Китае, и он был ужасно предупредителен, когда я туда ездил.

Реакция Трампа / Белого дома / сторонников президента

Хайнс (Hains, 2018) сообщает о следующем обмене репликами в передаче *Fox and Friends*:

> Послушайте, что говорит президент, и представьте, как на это отреагируют так называемые ведущие средства массовой информации… «Он шутил… вы слышите смех в зале». Рэйчел Кампос-Даффи перекрикивает его: «Это шутка! Шутка! Президенту нравиться постоянно развлекать публику. Он создаёт вокруг себя атмосферу веселья, он любит играть на публику». «Но, по иронии судьбы», — добавила она, — «Левые вечно заводят разговор о диктатуре, так? Вечно они талдычат по поводу Трампа: диктатура — то, диктатура — сё. Будет ли диктатор децентрализовать правительство? Будет ли он упразднять нормы федерального права? Вернёт ли он власть людям? Этот президент — противоположность диктатору».

Консервативный интернет-ресурс (Caruso, 2018) сообщил, что «в субботу на частном приёме для финансовых доноров республиканской партии в Мар-а-Лаго президент Трамп пошутил о пожизненном президентском сроке».

Реакция противников

Макс Бут (Boot, 2018), бывший консерватор и республиканец, ставший основным критиком Трампа, саркастически отметил: «Например, в субботу Трамп похвалил председателя КНР Си Цзиньпина, сделавшего свои полномочия бессрочными, сказав: “Теперь он — президент до конца жизни… думаю,

это превосходно. Может быть, однажды и нам придётся попробовать.". Его приверженцы немедленно отмахнулись от этих слов, объявив их забавной остротой. Значит, Трамп не питает никаких авторитарных побуждений? Оставьте надежды на это!» Перле (Perlez, 2018) передает слова политолога Яши Моунка, заметившего, что «у Дональда Трампа есть странная привычка совершенно искренне говорить о самых глубоких своих желаниях, несмотря на длинный перечень его ложных и сбивающих с толку высказываний. Не следует воспринимать его шутку как заявление о намерениях, но, бесспорно, нужно воспринимать её как свидетельство его глубокого восхищения диктаторами наподобие Си Цзиньпина и того, что при случае идея воспроизвести какие-то из их репрессивных политических решений покажется ему соблазнительной».

На *Vox* (сайте, специализирующемся на «разъяснении» политических событий) Стюарт (Stewart, 2018) отметила, что

> «эти слова были произнесены во время обеда, на котором происходил сбор средств, и, вероятно, в шутку. Однако американский президент, шутящий о том, чтобы всю жизнь оставаться у власти, очевидно, вызывает некоторое замешательство — особенно тот, чьё восхищение диктаторами общеизвестно». Размышляя о взглядах, скрывающихся за этой шуткой Трампа, Липтак (Liptak, 2018) говорит, что «слова Трампа показывают, что он глубоко возмущён тем, что его действия во время кампании 2016 года остаются предметом расследования, а действия его бывшей противницы, Хиллари Клинтон — нет».

Обсуждение

Для сторонников, в особенности тех, кто восхищается могущественными лидерами и верит, что у американского президента должно быть больше полномочий в правительстве, это может быть привлекательным идеалом. Для тех, кто считает, что администрация Трампа сражается за них, но что ей мешает Конгресс и судебные органы, это может быть способом отстаивать его повестку. Для тех, кто ценит роль Трампа-«ниспровергателя», это может быть ещё один потенциально привлекательный пример того, как он мог бы изменить конституционный строй.

Оппонентов Трампа тревожит, что он, демонстрирует восхищение авторитарными лидерами и предполагает, что мог бы попытаться стать пожизненным президентом. Всех американцев учат в школе, что во время революции мы сражались против тирании монархии, и что авторы Конституции разработали систему сдержек и противовесов ровно для того, чтобы предотвратить концентрацию власти в руках исполнительной ветви правительства. Многие американцы также помнят о существовании 22-й поправки к Конституции, ограничивающей период президентского правления двумя сроками.

Заключение

Сложная неопределенность речи нынешнего президента, усложняемой последующей «шуточной» стратегией, допускает множество интерпретаций. В современном американском политическом контексте сторонники и противники президента считывают совершенно разные послания: для сторонников юмор заключается в преувеличениях, которые совершенно невозможно воспринимать всерьёз; противники хотя и понимают, что преувеличение задумывалось как несерьёзное, но полагают, что подобные высказывания выдают подлинные мысли говорящего о правилах поведения и верховенстве закона в демократическом обществе.

С точки зрения юмористического стиля, все три примера можно рассматривать как «агрессивные и полные хвастовства». В первом случае основное мета-послание заявления состоит в том, что Трамп настолько популярен среди «своих» избирателей, что они сохранили бы верность ему, даже соверши он публично некий очевидно незаконный акт насилия. Альтернативная версия этого заявления такова: «Я мог бы совершить во время кампании все возможные ошибки, и тем не менее не потерял бы ни одного сторонника»; такая формулировка имела бы тот же смысл, но в ней отсутствовало бы агрессивное преувеличение. Во втором примере агрессия направлена на политическую противницу, чью почту говорящий призывает взломать. Самовосхваление можно видеть в очевидной убеждённости Трампа, что у него достаточно влияния, чтобы добиться подобных действий от другого государства. В третьем примере агрессия направлена против американской Конституции, в особенности против 22-й поправки, ограничивающей период президентского правления двумя сроками. Хвастовство можно увидеть в допущении говорящего, будто он будет настолько популярен, что граждане захотят исправить Конституцию, позволив ему стать «пожизненным президентом». Учитывая, что Трамп часто называет свои несерьёзные высказывания «саркастическими», это усиливает их агрессивность, ибо у сарказма есть мишень, которой говорящий намерен повредить. Мета-мишень агрессии во всех трёх примерах — противники президента (которые обычно не являются непосредственной аудиторией его заявлений, а слышат о них позже). Целью правых было вызвать негодование левых, что нашло выражение в устойчивом словосочетании «троллить либералов» (*troll the libs*). Как отмечает Марш (Marsh, 2018), в намеренно поляризированной обстановке возмущение возрастает из-за убеждённости сторонников Трампа в том, что они не только правы, но и постоянно подвергаются нападкам за свои убеждения. Атаки противников питают их веру в то, что к ним несправедливы. Они отстаивают свои убеждения, а нападки становятся свидетельством их правоты и, без сомнения, делают их менее открытыми к обсуждению иных точек зрения. Согласно удачной формулировке Марш, Трамп «превратил отсутствие смеха в оружие», ибо его противники не только не поддерживают

его шутки (Billig, 2005), но и отвечают на них яростной критикой, которая кажется сторонникам президента нападением.

Чтобы понять, почему аудитория Трампа смеётся в ответ на его заявления, важно помнить, что ключевой элемент привлекательности Трампа для его сторонников — то, что он ниспровергнет *status quo* и перетрясёт сверху донизу систему, которая, по всей видимости, работает не на них (но, скорее, на 1% наиболее богатых граждан и на корпорации). Таким образом, юмористический стиль, постоянно нарушающий границы и посягающий на нормы, вполне логичен. С точки зрения сторонников Трампа, гипербола — всего лишь безвредное преувеличение, соответствующее роли откровенного и подлинного «настоящего мужчины», которую он играет, выступая в качестве защитника своих сторонников. Когда гипербола используется в высказывании: «Услышав, что он это сделал, я так разозлился, что чуть его не убил», — считается само собой разумеющимся, что говорящий не имел это в виду буквально.

Важно также помнить, что с первого дня кампании Дональда Дж. Трампа среди его сторонников были группы тех (возможно, увеличившиеся в последнее время, когда он стал более резким), кому не нравился его стиль, то, какие слова он использует, его бесконечные твиты. Типичным примером было замечание студента, волонтёра кампании Трампа, сказавшего, что тот «вероятно, мог бы выразиться получше» (Gittleson, 2016). Эти сторонники готовы смириться с используемым Трампом оборотами и игнорировать их, поскольку рассматривают его в качестве инструмента, позволяющего достигнуть их целей: снизить налоги, в целом ослабить правительственный контроль, сократить размер государственного аппарата, выйти из кажущихся им невыгодными международных торговых соглашений и, в особенности, ввести в суды больше консервативных судей, чтобы отыграть назад принятые ранее более либеральные решения. Эта группа, скорее всего, согласится с тем, что слова не так уж важны — в противовес тем, кто уверен, что слова, в особенности изрекаемые президентом Соединённых Штатов, оказывают глубокое воздействие. Эта часть сторонников Трампа с большей вероятностью решит, что шутливое заявление следует рассматривать с тех позиций, что слова не нужно принимать «всерьёз», и потому их можно проигнорировать.

С другой стороны, люди, которые крайне отрицательно реагируют на «шутки» Трампа, интерпретируют их как внушающий тревогу приём («стимулирование повторения»), позволяющий ввести в общественную дискуссию и нормализовать идеи, нарушающие важные нормы демократического общества. В частности, в обществе, травмированном массовыми перестрелками, неуместно шутить о том, чтобы кого-то пристрелить. В обществе, выстроенном для защиты от тиранов, опасен очевидный культ личности лидера, якобы стоящего над законом. В демократическом обществе, где авторы Конституции особенно беспокоились об иностранном вмешательстве в выборы, недопустимо в шутку просить авторитарного противника, стремящегося повсеместно вести подрывную деятельность, направленную против демо-

кратий, помочь победить политическую противницу, одновременно с вами претендующую на президентский пост. Глава федеральной избирательной комиссии недавно недвусмысленно дала это понять: «Комиссия осознаёт “широкий охват” запрета на иностранное содействие и полагает, что даже там, где ценность подобной помощи или услуги “может быть номинальной или с трудом поддающейся определению“, такое содействие, тем не менее, запрещено» (Bublé, 2019). В обществе, в XX веке прошедшем через сложный процесс принятия 22-й поправки к Конституции, ограничивающей период пребывания на посту президента двумя сроками, неприемлемо шутить о пожизненном президентстве (то есть, о том, чтобы стать монархом или диктатором). Если бы дело шло о единичном случае, его можно было бы проигнорировать как незначительный, но оппоненты Трампа рассматривают его поведение как часть последовательной стратегии пренебрежения демократическими нормами и в целом беззакония.

Американцы всегда ценили новшества. Для нашей экономической системы важно «созидательное разрушение», то есть механизм непрерывного обновления изделий и процессов (Schumpeter, 1942). Позиции двух разных аудиторий можно было бы рассмотреть как отражающие творческое напряжение при решении проблемы обновления общества при сохранении ключевых демократических структур. Наша Конституция представляет собой эксперимент, суть которого — показать, как можно создать правительство, сконструированное так, чтобы обеспечить наличие «сдержек и противовесов» власти при верховенстве закона, будучи одновременно открытым для допустимых изменений в ответ на обстоятельства, которых не предвидели авторы Конституции.

Благодарности

Автор выражает глубокую признательность доценту кафедры английского языка Университета Луизианы Ирине Шпорт за терпение и полезные замечания к переводу статьи.

Список литературы / References

Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four essays* (M. Holquist, Ed.; C. Emerson & M. Holquist, Trans.). Austin: University of Texas Press.

Bateson, G. (1972). *Steps to an Ecology of Mind: Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology.* New York: Ballantine Books.

Billig, M. (2005). *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London: Sage.

Blake, A. (2016, July 28). Donald Trump’s incredible new defense of his Russia-spying-on-Hillary comments: Just kidding! *Washington Post*. Retrieved from https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2016/07/28/donald-trumps-incredible-new-defense-of-his-russia-spying-on-hillary-comments-just-kidding/

Boot, M. (2018, March 7). President Trump's 'jokes' are no laughing matter. *Washington Post*. Retrieved from https://www.washingtonpost.com/news/global-opinions/wp/2018/03/07/president-trumps-jokes-are-no-laughing-matter/

Brennan, J. O. (2018, August 16). President Trump's Claims of No Collusion Are Hogwash. *The New York Times*. Retrieved from https://www.nytimes.com/2018/08/16/opinion/john-brennan-trump-russia-collusion-security-clearance.html

Brown, P., & Levinson, S. C. (2013). *Politeness: Some Universals of Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bublé, C. (2019, September 30). In Act of Defiance, FEC Chair Tweets Memo on Foreign Election Interference Over GOP Commissioner's Objections. Retrieved from Government Executive website: https://www.govexec.com/oversight/2019/09/act-defiance-fec-chair-tweets-memo-foreign-election-interference-over-gop-commissioners-objections/160248/

Caruso, J. (2018, March 8). Trump Jokes About Becoming 'President For Life' In Private Dinner. Retrieved from The Daily Caller website: https://dailycaller.com/2018/03/04/trump-president-for-life/

C-SPAN. (2016). *Donald Trump on Russia & missing Hillary Clinton emails* (C-SPAN). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=3kxG8uJUsWU

Davies, C. E. (2006). Gendered sense of humor as expressed through aesthetic typifications. *Journal of Pragmatics*, 38(1), 96–113. doi: 10.1016/j.pragma.2005.06.006

Davies, C. E. (2018). Satirical news discourse and public pedagogy: Stephen Colbert's "Truthiness". *International Round Table: "Social Studies of Humor and Laughter". St-Petersburg, Russia, July* 1-5. Presented at the St. Petersburg. St. Petersburg.

Egan, L. (2019, March 3). Trump lets loose at CPAC in longest speech of his presidency. Retrieved from NBC News website: https://www.nbcnews.com/politics/donald-trump/trump-lets-loose-cpac-longest-speech-his-presidency-n978556

Fine, G. A., & Soucey, M. de. (2005). Joking cultures: Humor themes as social regulation in group life. *Humor - International Journal of Humor Research*, 18(1), 1–22. doi: 10.1515/humr.2005.18.1.1

Freud, S. (1905). *Jokes and Their Relation to the Unconscious (The Standard Edition)*. New York: W. W Norton & Co.

Gittleson, B. (2016, January 23). Donald Trump Jokes He Could 'Shoot Somebody' Without Losing Support. Retrieved from ABC News website: https://abcnews.go.com/Politics/donald-trump-jokes-shoot-losing-support/story?id=36474145

Goddard, K. (2018). "Joking, kidding, teasing": Slippery categories for cross-cultural comparison but key words for understanding Anglo conversational humor. *Intercultural Pragmatics*, 15(4), 487-514. doi: 10.1515/ip-2018-0017

Goldstein, E. B. (2015). *Cognitive Psychology: Connecting Mind, Research, and Everyday Experience* (4th ed.). S.l.: Wadsworth.

Graham, D. A. (2016, July 27). Trump's Plea for Russia to Hack the U.S. Government. Retrieved from The Atlantic website: https://www.theatlantic.com/politics/archive/2016/07/trump-pleas-for-russia-to-hack-classified-american-information/493244/

Hains, T. (2018, March 4). 'Fox & Friends' on Trump's President-for-Life Remark: "It's A Joke!" "Take It Figuratively". Retrieved from RealClearPolitics website: https://www.realclearpolitics.com/video/2018/03/04/fox__friends_on_trumps_president-for-life_remark_its_a_joke_its_a_joke.html

Hay, J. (2001). The pragmatics of humor support. *Humor – International Journal of Humor Research*, 14(1), 55–82. doi: 10.1515/humr.14.1.55

Jerde, S. (2016, January 26). Trump: 'Obviously' I Was Joking About Shooting People And Not Losing Votes. Retrieved from Talking Points Memo website: https://talkingpointsmemo.com/livewire/trump-shooting-people-obvious-joke

Kid. (n.d.). Retrieved from Online Etymology Dictionary website: https://www.etymonline.com/search?q=kid&ref=searchbar_searchhint

Liptak, K. (2018, March 4). Trump on China's Xi consolidating power: 'Maybe we'll give that a shot some day. Retrieved from CNN website: https://www.cnn.com/2018/03/03/politics/trump-maralago-remarks/index.html

Marsh, M. (2018). Believe Me, I'm Joking: The Dialectics of the Legend and the Dialectics of Humor. *The Journal of American Folklore*, 131(522), 444. doi: 10.5406/jamerfolk.131.522.0444

Martin, R. A. (2003). Sense of humor. In S. J. Lopez & C. R. Snyder (Eds.), *Positive psychological assessment: A handbook of models and measures* (pp. 313–326). Washington, DC,: American Psychological Association.

Mathews, L. (2016, January 24). Donald Trump Says He Could 'Shoot Somebody' and Not Lose Voters. Retrieved from TVGuide.com website: https://www.tvguide.com/news/donald-trump-i-could-shoot-somebody/

Media Matters Staff. (2016, July 27). David Gregory: Trump Suggestion That Russia Hack Clinton's Email Server Is Like "A Child Playing With Matches".

Merica, D. (2017, June 26). Spicer: Trump was 'joking' when he asked Russia to hack Clinton. Retrieved from CNN Politics website: https://www.cnn.com/2017/06/26/politics/trump-clinton-russia-hacking-email-joking/index.html

Mikelionis, L. (2018, August 17). Joke's on Brennan for failing to find humor in Trump's remark, 'Dilbert' cartoonist says [Text.Article]. Retrieved from Fox News website: https://www.foxnews.com/politics/jokes-on-brennan-for-failing-to-find-humor-in-trumps-remark-dilbert-cartoonist-says

Mueller, R. S. (2019). *The Mueller Report: Report on the Investigation into Russian Interference in the 2016 Presidential Election*. Brooklyn, NY: Melville House Pub.

Okonski, L. (2017). Review: Sarcasm in the Age of Trump Reviewed Work(s): Talk Is Cheap: Sarcasm, Alienation, and the Evolution of Language by John Haiman. *The American Journal of Psychology*, 130(4), 526. doi: 10.5406/amerjpsyc.130.4.0526

Parker, A. (2017, May 29). Snubs and slights are part of the job in Trump's White House. *Washington Post*. Retrieved from https://www.washingtonpost.com/politics/snubs-and-slights-are-part-of-the-job-in-trumps-white-house/2017/05/29/f5c9d5c0-417a-11e7-9869-bac8b446820a_story.html

Perlez, J. (2018, March 4). 'President for Life'? Trump's Remarks About Xi Find Fans in China. *The New York Times*. Retrieved from https://www.nytimes.com/2018/03/04/world/asia/donald-trump-xi-jinping-term-limits.html

Rieger, J. M. (2016, April 16). 'You don't understand sarcasm': How Trump and his allies downplay his comments. *Washington Post*. Retrieved from https://www.washingtonpost.com/politics/2019/04/16/you-dont-understand-sarcasm-how-trump-his-allies-downplay-his-comments/

Ruiz, D. (2017, October 10). Huckabee Sanders Tells Press to "Get a Sense of Humor," Says Trump was Joking about Tillerson's IQ. Retrieved from Washington Free Beacon website: https://freebeacon.com/politics/huckabee-sanders-press-sense-of-humor-trump-joking-about-tillersons-iq/

Savan, L. (2016, September 26). Have You Ever Seen Donald Trump Laugh? *The Nation Magazine*. Retrieved from https://www.thenation.com/article/archive/have-you-ever-seen-donald-trump-laugh/

Schumpeter, J. A. (1942). *Capitalism, Socialism, and Democracy*. New York: Harper & Row.

Sclafani, J. (2016, March 25). The Idiolect of Donald Trump. Retrieved from Scientific American Blog Network website: https://blogs.scientificamerican.com/mind-guest-blog/the-idiolect-of-donald-trump/

Sclafani, J. (2017). *Talking Donald Trump: A Sociolinguistic Study of Style, Metadiscourse and Political Identity*. Routledge. Retrieved from http://www.myilibrary.com?id=1025963

Scovell, N. (2018, April 28). Opinion | Can Donald Trump Get a Laugh? *The New York Times*. Retrieved from https://www.nytimes.com/2018/04/28/opinion/donald-trump-jokes-laughs.html

Skalicky, S., Berger, C. M., & Bell, N. D. (2015). The functions of "just kidding" in American English. *Journal of Pragmatics*, 85, 18–31. doi: 10.1016/j.pragma.2015.05.024

Smith, A. (2018, February 6). The White House has a favorite excuse to explain away some of Trump's most controversial statements. Retrieved from Business Insider website: https://www.businessinsider.com/trump-joking-excuse-democrats-treason-2018-2

Steed, J. P. (2016). Tweets as cited in Wade (Thesocietypages.org) Aug. 10, with insights from his unpublished diss on the social functions of humor: Joke -making Jews /jokes making Jews: Essays on humor and identity in American Jewish fiction, ProQuest Dissertations Publishing 2004. Retrieved from https://thesocietypages.org/socimages/2016/08/10/humor-theorist-explains-trumps-joke-about-killing-hillary-clinton/

Stewart, E. (2018, March 4). Trump says China's Xi is 'president for life'—And maybe America should try it. Retrieved from Vox website: https://www.vox.com/policy-and-politics/2018/3/4/17077642/trump-xi-china-fundraiser

Theye, K., & Melling, S. (2018). Total Losers and Bad Hombres: The Political Incorrectness and Perceived Authenticity of Donald J. Trump. *Southern Communication Journal*, 83(5), 322–337. doi: 10.1080/1041794X.2018.1511747

Thompson, M. (2016, August 27). From Trump to Brexit rhetoric: How today's politicians have got away with words. *The Guardian*. Retrieved from https://www.theguardian.com/books/2016/aug/27/from-trump-to-brexit-rhetoric-how-todays-politicians-have-got-away-with-words

Trump, D. J. (2016a). *Trump on shooting someone: 'Of course I was joking' - CNN Video*. Retrieved from https://www.cnn.com/videos/politics/2016/01/25/donald-trump-shoot-someone-loyal-joke-tsr-sot.cnn

Trump, D. J. (2016b, January 23). I Could Stand In the Middle Of Fifth Avenue And Shoot Somebody And I Wouldn't Lose Any Voters. Retrieved from Real Clear Politics website: http://www.realclearpolitics.com/video/2016/01/23/trump_i_could_stand_in_the_middle_of_fifth_avenue_and_shoot_somebody_and_i_wouldnt_lose_any_voters.html

Urban Dictionary: Schrödinger's Douchebag. (n.d.). Retrieved from Urban Dictionary website: https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Schr%C3%B6dinger%27s%20Douchebag

Vogel, J. (2015). Freaks in the Reagan Era: James Baldwin, the New Pop Cinema, and the American Ideal of Manhood. *The Journal of Popular Culture*, 48(3), 464–486. doi: 10.1111/jpcu.12278

Weiser, B., & Paybarah, A. (2019, October 23). If Trump Shoots Someone on 5th Ave., Does He Have Immunity? His Lawyer Says Yes. *The New York Times*. Retrieved from https://www.nytimes.com/2019/10/23/nyregion/trump-taxes-vance.html

Young, D. G., Bagozzi, B. E., Goldring, A., Poulsen, S., & Drouin, E. (2019). Psychology, political ideology, and humor appreciation: Why is satire so liberal? *Psychology of Popular Media Culture*, 8(2), 134–147. doi: 10.1037/ppm0000157

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2021. No 3 | ISSN: 2658-7734
New Issues of New Media | https://doi.org/10.46539/gmd.v3i3.173

Being Human: Androids, Humans, and Identity in "Red Dwarf"

David Layton

University of Arizona Global Campus. Los Angeles, USA. Email: david.layton[at]faculty.ashford.edu

Abstract

One of the more popular transhumanist ideas is the belief that technology will allow for the transfer of human personality into a machine or cyborg body. Additionally, some transhumanists believe that this transfer could happen with few to no problems, and that such a transfer would result in a definite improvement of the human species. The episode "DNA" from the humorous British science-fiction television series *Red Dwarf* presents a story that challenges this idea of the easy transfer of personality. The story of the android who gets his wish to become human allows the writers to invert the common belief in Western thought that being human is inherently better than being an imitation of a human, and that technologically upgrading human bodies will produce "better" humans. By inversion, the program presents the idea that clearer and more ethical thinking is needed regarding technological enhancement, and not the utopian visions of many transhumanists.

Keywords

Transhumanism; Posthumanism; Science Fiction; Television; Red Dwarf; Androids; Artificial Life

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

Быть человеком: андроиды, люди и проблема идентичности в «Красном карлике»

Лэйтон Дэвис

Университет Аризоны. Лос-Анджелес, США. Email: david.layton[at]faculty.ashford.edu

Аннотация

Одна из наиболее популярных трансгуманистических идей есть убеждение в том, что технологии позволят перенести человеческую личность в машину или в тело киборга. Кроме того, некоторые трансгуманисты считают, что этот перенос мог бы произойти фактически без проблем, и что такой трансфер привел бы к определенному улучшению человеческого вида. Эпизод «ДНК» из юмористического британского научно-фантастического телесериала *Красный Карлик* представляет историю, которая ставит под сомнение идею простоты переноса персональности. Рассказ об андроиде, который реализует свое желание стать человеком, позволяет авторам перевернуть распространенное в западной мысли мнение о том, что быть человеком по своей природе лучше, чем быть имитацией человека, и что технологическое совершенствование человеческих тел приведет к появлению «улучшенных» людей. Посредством инверсии телесериал представляет идею о том, что необходимо более ясное и этичное мышление в отношении технического прогресса, а не утопические видения, свойственные многим трансгуманистам.

Ключевые слова

трансгуманизм; постгуманизм; научная фантастика; телевидение; Красный карлик; андроиды; искусственная жизнь

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Introduction

The teleplay "DNA" is an episode of the British science-fiction satire television series *Red Dwarf* (1988-). It was broadcast in 1991, during the fourth season of the series. The series became known for its explorations of fundamental science fiction themes by taking them to absurd extremes. The episode "DNA" takes on a well-known science fiction concept used in stories such as Isaac Asimov's "The Bicentennial Man" (1976) and media productions such as *Star Trek: The Next Generation* (1987-94), that of the robot or android who desires to be human. Such stories imply that the reader or viewer should think of the android's desire as correct, since it is better to be a human than to be a machine. Often, this line of thought goes further. In cases such as Martin Caidin's novel *Cyborg* (1967) and the television series *The Six Million Dollar Man* (1974-78) based on that novel, and in many papers written by transhumanist thinkers, it would be better to keep the human personality, the "essence," and augment or replace the human body with machinery. In all these cases, the standard line of thought is that the human essence is in some way so special that it must be fostered and preserved. In this line of thinking, machines that become more human do so to their benefit, but surprisingly humans that take on machine parts become not more machine-like, but more advanced humans, and solely to their benefit. The episode "DNA" calls into question this particular perspective in transhumanist thinking and in much of science fiction by using the android's experience after becoming human and his renunciation of his new human body to assert that a transfer of personality from one body to another does not necessarily equate to going beyond the perceived limitations of one's existence, and that such a transfer is unlikely to produce a better life. By questioning the desirability of converting a robot into a human, which from the robot's perspective is a supposed enhancement that will greatly improve its life, the episode reveals by inversion several problems in the transhumanist vision that people will receive better lives through technological enhancement.

Red Dwarf television series

The series *Red Dwarf* follows the adventures of a small set of characters lost in deep space three million light years from Earth. The crew includes Dave Lister, a Liverpudlian orphan who had been the lowest ranked crew member aboard the mining ship *Red Dwarf*, and is now the last surviving human being; Arnold Rimmer, a hologrammatic simulation of another crew member and a nitpicking coward with a Napoleon complex; Cat, a self-centered, fashion-absorbed humanoid housecat and the last surviving member of the species *homo felis*; Holly, a hologrammatic computer suffering from gradual memory degradation; and Kryten, an android service "mechanoid" whose life is dedicated to household chores and whose greatest dream is to become human. The world of *Red Dwarf* is a human

future resembling what Max Tegmark (2017) calls a "mixed zone" of biological, cybernetic, and wholly artificial intelligences living within the same society. In Tegmark's words, such a society is a "wild and idiosyncratic mix" (p. 164). As such, the milieu is an ideal stage for satirizing general politics, science, philosophy, and religion by shifting the perspectives from which these social elements are viewed. Through such a shift in perspective, the episode "DNA" prompts the viewer to rethink the relationships between different kinds of beings within a mixed technological/biological society. "DNA" tells what happens when the crew comes across the remains of a space station used as a biological research laboratory. The laboratory contains a machine that can splice and reproduce DNA, turning one kind of being into another. Kryten accidentally gets transformed into a human being, but finds that he cannot understand what being "human" actually means and so decides to return to his original android form.

The genres of *Red Dwarf*: science fiction, situation comedy, and satire

To understand how "DNA" encodes late twentieth-century and early twenty-first century concerns about human epistemology, teleology, and ontology through humor and satire, an understanding of the genres that *Red Dwarf* occupies is necessary. *Red Dwarf* is a rare phenomenon, a successful science-fiction situation comedy. Though several science-fiction television programs have humorous elements or occasional totally humorous episodes, only a few series have been made to be strictly humorous, and very few of those have lasted longer than two seasons. Most of the successful science-fiction situation comedies (sitcoms), defining "successful" as lasting three seasons or longer, are "fish out of water" conceptions in which an interplanetary alien generates humor by his (usually) misunderstanding of human social conventions. These types of programs include *My Favorite Martian* (1963-1966), *Mork and Mindy* (1978-1982), *ALF* (1986-1990), and 3rd *Rock from the Sun* (1996-2001) in the US, while in Great Britain only *My Hero* (2000-2006) was a successful television science-fiction sitcom using this concept. A different sort of "fish out of water" concept is cartoon science-fiction sitcom *Futurama* (1999-2013) in which a contemporary "ordinary" human is placed in an alien environment of the future, with humor generated from his misunderstanding of the future's society. Of all these programs, *Red Dwarf* is closest to *Futurama* in tone and subject, being both a situation comedy and a social-philosophical satire in which the protagonist, David Lister in *Red Dwarf*, is flung into a future he barely comprehends. Both *Red Dwarf* and *Futurama* belong to a second television genre, science-fiction satire. Programs in this genre include *The Strangerers* (2000), *BrainDead* (2016), and *The Oroville* (2017-). Such programs have fared far worse on television than the sitcoms, and even the television version of the hugely successful multi-media phenomenon *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* lasted only one season (1981). Most television science-fiction satire has had a very specific

target for its humor. *BrainDead* satirizes US politics, while *The Oroville* satirizes *Star Trek*. It is probable that the success of *Red Dwarf*, *Futurama*, and *The Hitch-hiker's Guide to the Galaxy* (across its many formats) is that the satire is not so specifically directed. These programs satirize just about any social phenomenon or philosophical concept that comes to hand: science, religion, ethics, politics in the broad sense, gender relations, and so on. Thus, the appeal of the satiric style is potentially broader than for a satire that relies upon a comparatively smaller audience that is "in the know" about the subject of the satire.

The combination of science fiction and broad satire found in *Red Dwarf* makes it a potentially effective way to dramatize contradictions and ambiguities in philosophical claims such as those of trans- and post-humanism, and in social trends such as the gradual merging of biological humans with their technologies. The science-fiction satire itself is a little-explored sub-genre of science fiction, generally passed over in the critical studies of science fiction, but continuous throughout the history of science fiction. One reason for the continued production of science-fiction satires is that both science-fiction and satire have similar structural properties. The function of satire is criticism, and thus satire is necessarily persuasive as a perlocutionary act. Park-Ozee (2019) notes that "Key characteristics of satire and indicators of its criticism are absurdity, inversion, distortion, and reduction—often, but not necessarily, found together" (p. 589). *Red Dwarf* fits the category of Menippean Satire, that is the target of the criticism is society in general rather than specific people or institutions. Frye (1957) notes that "The Menippean satire deals less with people as such than with mental attitudes" (p. 309). Frye describes the typical theme of satire as "a combination of fantasy and morality" (p. 310). The essential parts of satire are "wit or humor founded on fantasy or a sense of the grotesque or the absurd [and] an object of attack" (p. 224). Bakhtin's exposition of Menippean satire takes ideas similar to Frye's even further. Bakhtin (1963/1984) describes such satires as "dialogical," a genre for "testing of a philosophical idea" through "extraordinary situations." The rhetorical mode of Menippean satire is a pattern of "questions asked but not definitively answered" (p. 114-115). Satire, then, is both a literary and rhetorical genre, the use of literary means to achieve rhetorical ends. Science fiction is often described as a "literature of ideas." As such, science fiction would appear to be almost an ideal vessel for satire. Science fiction stories work by isolating specific ideas for scrutiny, either ideas at the uncertain areas of scientific theory or ideas of social engineering; thus, science-fiction is an inherently critical genre. Additionally, science-fiction stories are built upon fantasy and fabulation, exaggeration and grotesquery. In creating a science-fiction satire, the writers of *Red Dwarf* have, through absurdity and ridicule, made a fit vehicle for a critique of transhumanist and posthumanist utopian ideals.

The idea of improving and transforming the human body in history and literature

The story of "DNA" taps into a long literary tradition of transforming artificial bodies into natural ones, stories that go as far back at least as the ancient Greek myth of Galatea through Jewish tales of the golem, Pinocchio, and up to the aforementioned works of science fiction. Different stories take the trope of the imitation human that becomes human to different limits. The statue Galatea becomes human because her creator wants her to. Pinocchio becomes human partly because he wants to and partly because his creator wants him to. "The Bicentennial Man" plays out this trope to a further extent. In Asimov's story the machine that imitates a living being eventually becomes a living being mostly through the desire to become one and despite whatever its creators might have desired. At the heart of such stories is the assumption that the natural body is the more desirable state if one begins with an artificial body, as it brings with it a sort of human "essence" that transcends the artificial essence of the manufactured body.

The idea of a natural essence that is superior to an artificial essence has deep roots in Western thought. Ancient Greek philosophy such as that of the Cynics and Aristotle gave a pre-eminence to Nature. Philosophers thought that what was natural was right. Aristotle believed that each thing should operate according to its natural function. The concept *natural* was superior to the concept *artificial*, which denoted to many Greek philosophers things humans made from natural things. Thus, *law* was artificial, being what humans made from the natural functioning of human society. In the same way, a natural body would be thought of as superior to an artificial body. The concept of the superior natural body that contains an essence not found in artificial bodies also ties into traditional notions of the chain of being, which posits animal being as superior to stone being (the statue of Galatea), mineral being (a robot android), or vegetable being (a boy made of wood, such as Pinocchio, whose very name of "Pine Eyes" reinforces his vegetative being).

Additionally, these ideas of different kinds of substances and different kinds of life inform the pattern of Western thought commonly termed "The Great Chain of Being." This chain of being was the notion that substances and forms of life have intrinsic values hierarchically arrangeable, from mere substance, such as earth, to the supernatural, such as divine beings. Wennemann (2016) has argued that the concept of the Great Chain of Being has informed Western science and philosophy into arranging "life" into continuities and gaps, providing a scheme for explanation of where to place beings in relationship to the human being. That which is "posthuman" can be conceived as an "ontological leap" representing an "ontological gap" (p. 21), or as a "progressive character of technology" that relates to advancement and improvement. Thus, by extending Wennemann's Great Chain of Being conception of the technological development of the human, the question of whether to call the next development *post*-human or *trans*-human is explainable by whether one thinks of the development as a leap with a gap between biological

human and technological human, the post-human idea, or a continuity between biological human and technological human, the trans-human idea. The conception of the posthuman or transhuman development forms a conception crisis because it blurs the distinction between natural and artificial with the body being the locus of the crisis.

By around the middle of the twentieth century, though, this whole notion of the superiority of the natural body that contains a natural being gets upturned in some quarters of advanced Western thought, to radiate into the rest of the world by the late twentieth century. The idea that the human body is limited, that human existence may have reached its natural peak, and that technology offers a means to transition from human to something more than human, to be *transhuman*, comes increasingly to the fore. An example is Poul Anderson's story "Call Me Joe" (1946), in which a crippled man gains his full human potential as he sees it when his consciousness is transferred into a fully functional body manufactured for living on the surface of Jupiter. Philosophical speculations proposing similar views on the transition from human to transhuman began taking shape at roughly the same time. By the late twentieth and early twenty-first centuries, advocacy for moving toward a new stage of human development with the aid of technology had become more thoughtfully formulated and more widespread in the popular culture. Among the strongest advocates of this view is Ray Kurzweil (2009), who argues that humanity has entered an epoch in which human technology will merge with human intelligence, which will enable the current "human-machine civilization to transcend the human brain's limitations" and "allow us to overcome age-old human problems" (pp. 211-212). A constant theme running through these stories and philosophical speculations, whether it be the artificial being that becomes a natural being, or a human being augmented by technology, is that transformation leads to transcendence.

Not everyone, however, has accepted the central ideas of these stories or philosophies. Some writers and philosophers question the idea inherent in the older stories and in many more recent ones that humanity or human essence has a special place in the cosmos. Some also question the idea that augmenting, changing, or replacing the human body will lead to a transcendent new humanity. The "DNA" episode of *Red Dwarf* works from the idea that questioning the primacy of "humanity" is an effective way to critique the more recent idea that mechanical transformation will lead to human transcendence. The writers use the classic transformation of artificial life into natural life to critique the notion that transcendence is a necessary result of transformation, basically the idea that the transformation is all that is needed to produce the "better" human.

"DNA": transhumanism and posthumanism

At the heart of "DNA" is a technological device that would accomplish much of what the advocates for transhumanism both desire and see as inevitable: transfor-

mation of the human body into a "better" form. This device performs genetic "transmogrification" that rewrites the entire genetic code of a being. Theoretically, with the right inputs, the machine could eliminate every flaw or error in one's genetic code, and "revise" the code in the sense that a writer revises a book. The cloning machine in "DNA" is an attempted solution to the problem of creating artificial life by speeding up natural processes of change and adding purpose for making the changes. In conceiving the situation in this way, as a transformation, the script of "DNA" favors the continuity-based idea of *trans*-human over the "next leap" idea of *post*- human. Basically, the transhumanist dreams rest upon the concept of evolution as progressive. Steve Fuller (2014), for instance, states that transhumanism "supposes that life is purposeful not simply at any given moment for a given organism but in its entirety – it has an overall direction" (p. 202). According to this idea, evolution does not merely create adaptations for survival, it *improves*. Thus, a better human produced by natural evolution, perhaps even a new species of human, is on the way to becoming. Yet, natural evolution is extremely slow and inexact in these improvements. According to some theorists of transhumanism, science and technology now give humans the means to increase the improvement rate and to avoid the mistakes of evolution's hit-or-miss approach to improvement. Jeffrey Satinover (2001), for instance, argues that research into artificial intelligence is reproducing the evolutionary processes that led to the human brain, and that once scientists have created an artificial brain, it will be both *like* the human brain and *better than* the human brain (pp. 97-98). Kurzweil is more certain than is Satinover that science and engineering will push humanity into a new phase of existence by outperforming natural evolution. Kurzweil argues that "biological bodies … are frail and subject to a myriad of failure modes", but that the exponential curve of technological advancement will allow humanity to "fully understand human thinking" and to "vastly extend and expand its reach" (p. 203). Another proponent of transhumanism, Nick Bostrom (2005), contends that nature is full of horrors as well as marvels, and he implies that it is a moral duty to use humanity's gift of technological achievement to quell nature's horrors (pp. 203-204). Science and technology can now put a mind behind evolutionary processes. In the language of science surrounding artificial life, any solution to the problem of creating artificial life involves some combination of three classes of technology: *wetware* (biochemical technology), *hardware* (electromechanical technology), and *software* (computer programming technology). In "DNA" the transmogrifier uses hardware and software to create a wetware to wetware form of artificial life. The accident with Kryten involves the transformation of hardware and software into wetware. In all cases, as far as the show is concerned, the machine does not correctly work. Even with a mind behind it and sophisticated artificial intelligence programming running it, the technology fails to produce the transhumanist ideal. Interestingly, the episode portrays the transformation of Kryten as a "mistake," both in the sense of being an accident and being the wrong thing to do.

The plot details of "DNA," particularly in the first two thirds of the episode, draw attention to the human-machine relationship, particularly the ontology and epistemology of that relationship. The description of this relationship from Patricia Warrick (1977) provides a useful way to think about how the issues of human-machine identity play out in "DNA." Warrick, drawing on insights from Sigmund Freud and Bruce Mazelish, identifies the ways that the continuum of being as conceived in pre-industrial times has been disrupted by reconceptions of how humanity relates to nature. The Cosmological Revolution (the space continuum) displaces humans from the center of the universe, the Evolutionary Revolution (the time continuum) places humanity as among the animals and not above the animals, the Psychological Revolution (the mind continuum) portrays humans as having little control over their minds and behaviors, and the Technological Revolution (the material continuum) tends toward thinking of humanity as being very like machines, i.e. as more similar to inanimate substance than had previously been thought. As Warrick sees it, science fiction has come to terms with the first three of these discontinuities, but not between the human and machine discontinuity. The curiosity is that in science fiction "Man sees himself as separate from his machines" (Warrick, 1977, pp. 185-187). One way to look at it is that humans and machines are of different substances, along the lines of classical Greek thinking differentiating natural from artificial. The Great Chain of Being no longer holds imaginative sway, the major links being now broken, but the hierarchical separation between "human" and "machine" in many ways persists. At first glance, *Red Dwarf* in general and 2DNA" in particular display the persistence of this separation. Kryten is an artificial being longing to be a natural one. The transmogrifier uses an artificial process. The application of the artificial to the natural produces monsters such as the three-headed hybrid body that Kryten and Rimmer find when exploring the space lab. Along this line of thinking, mixing human (natural) and machine (artificial) can never work.

It may be argued that for the cloning machine in "DNA" to work, it must create the "idea" of the new form of life within its programming before executing the program. N. Katherine Hayles (1999) argued that this programming of the idea of life, of a virtual form of life, uses a kind of thinking that imagines life as having two parts: *form* and *material*. Furthermore, the creation of virtual life through computer programming, an artificial life similar to artificial intelligence, rests upon notions similar to Plato's ideal forms. The thinking is that the *form* both precedes the life and is the actual living part, while the material is just substance to be molded to fit the form (Hayles, 2009, p. 231). Irrespective of whether transhumanism is the latest form of metaphysical dualism, there still remains the merely practical matter of transformation itself. Can mind be separated from body? If not, can mind be made to adapt to a new kind of body?

A first answer to these questions involves understanding the question of "essence." A principal theme in "DNA" involves the question of what existence

in a certain type of body essentially means. A human being is born to be a human being, and has both a body and knowledge suited to being human. An android with artificial intelligence has been built to work as an android. Its knowledge and physique are suited to operating as an android. A better way to think about this, though, is that the concept of human or android derives from the physical properties the relevant being has, and that many people mistakenly reverse this process, assuming that the concept comes before the thing. Thus, whatever one "is," one is limited by the conditions of one's origins. Human pride characteristically gives priority to being human. Humans place themselves atop the chain of biological beings and continuously justify the notion that being human is just about the best thing there is to be. An android has been made in the mold of the human type, and an android that has also been programmed with artificial intelligence limited by circuitry that makes servitude a priority could very well conclude that being human is an altogether more wonderful thing than being an android.

In "DNA" Kryten the android gets his wish fulfilled; he becomes human. Naturally overwhelmed with joy at having his wish fulfilled, in just a matter of days, however, Kryten renounces this wish and sets out to be an android again. Several revelations lead Kryten to changing his mind. The first is that in many ways, humans are deficient compared to androids. For example, Kryten learns that humans do not have a zoom function in their eyes, that their nipples neither regulate body functions nor receive FM radio, and that they do not conveniently recharge with a cord, but do so by the complex and inconvenient methods of eating and sleeping. Additionally, Kryten's reactions and emotions do not conform to human standards. Kryten believes the anus to be the recharge socket. He dresses in wildly mismatched and colorful clothes. He fails to understand how humor works, thinking that it merely involves calling someone "stupid." He can no longer talk to or treat other androids as equals. In the most humorous of his inappropriate reactions, Kryten gets erotic thoughts while perusing a household appliance catalog. In the nd, being cruel to androids, his "own kind" as he calls them, leads Kryten to conclude that he has had his "head up [his] recharge socket" and that he was never meant to be a human and could not adapt to becoming one ("DNA" 20:24-22:27).

Kryten's transformation and his rejection of it support one of the program's central themes. This theme is presented as running joke, with characters arguing that either Descartes or Popeye said "I am what I am." The expression of this theme runs counter to the transhumanist belief that correctly used technology will make a person more than what he or she is, and much of science fiction's worldview of a continuously progressing humanity. In "DNA," for instance, Lister "confesses" to Kryten that he was once a class traitor when he went into a wine bar, a temptation that could have led him to leading a middle class life. Lister calls his rejection of this potential improvement of his social standing "a lucky escape" ("DNA" 21:05–22:27). This conversation leads directly to Kryten's conclusion that he no longer wants to be a human and would rather return to being a mechanoid. Thus, "DNA,"

and *Red Dwarf* in general, takes the position that a person, even a mechanical person, is formed by biological and social circumstances that determine to a great degree that person's self-definition, worldview, and behavior. Trying to break away from such circumstances and become something else that is supposedly radically better than what one currently is produces irrational behavior and emotional distress, and will probably not deliver the better life that one expects.

"DNA" and post-humanity

One perspective displayed in "DNA" runs up against another common science fiction theme, that of an ever-improving humanity. The theme has several different varieties. For instance, the *Star Trek* franchise, especially *Star Trek: The Next Generation*, presents a future in which humanity will be morally improved and generally more civilized. H.G. Wells' *The Shape of Things to Come* (1933) portrays the culmination of human development as politically and intellectually superior to humanity in the present. Olaf Stapledon's *Last and First Men* (1930) portrays future humanity as culturally advanced. Multiple works of science fiction portray improved humanity through various technological means, such as immortality, cybernetic conversion, genetic modification, and transcendence into virtual reality. Francis Bacon in *The New Atlantis* (1627) imagines the production of a new food that will toughen human skin and make people stronger. John Varley's "Lollipop and the Tar Baby" (1977) portrays a future in which space pilots will be clones genetically engineered to thrive in weightlessness. Kage Baker's *In the Garden of Iden* (1997) portrays future technocrats who create immortality and give it people who act as conservationists of Earth's biological and cultural diversity. In science fiction, most often technological improvement of humanity makes humans better than ordinary humans, though not in any way perfect. In these stories the technological changes to human bodies produce beings that are functionally better than humans, more suited to harsh environments than humans, and more ethically mature than humans.

The program "DNA," and *Red Dwarf* in general, repeatedly challenge this notion of enhanced humanity. Lister, for example, questions the conventional notion that "human" is the best thing to be: "What's so big about being human?" He admits that he once thought that his life would be better off had he been a squirrel, who liked his job, had no woman troubles, and never felt miserable. Rimmer is the voice of transhumanism in "DNA." He clearly believes in the evolution-as-advancement theory, saying that being human is the "pinnacle of the evolutionary ladder," implying that the only place for improvement is in improving the human species. He responds to Lister's concerns about Kryten's transmogrification by calling them a "typical, knee-jerk, technofear reaction." He calls the DNA cloning machine, "the greatest single technological advancement mankind has ever made" ("DNA" 15:31–18:30). Thus, in abbreviated and simplified form, Rimmer states the position of such advocates for transhumanism as Nick Bostrom, who defines transhumanism as the belief that, "current human nature is improvable through

the use of applied science and other rational methods, which may make it possible to increase human health-span, extend our and physical capacities, and give us increased control over our own mental states and moods." Bostrom further states that transhumanists consequentially believe that "human enhancement technologies should be made widely available, and that individuals should have broad discretion over which of these technologies to apply to themselves" (pp. 202-203). This debate can also be described in the contrasting terms *posthumanism* and *posthumanity* that Simon (2019) uses to describe the two primary ways of thinking about the future human-technology conjunction. *Posthumanism* is the assumption of a historical trajectory toward an inevitable, technologically enhanced, improved humanity; while *posthumanity* is critical opposition to philosophical *humanism*, basically removing the term "human" from primary philosophical and social concern to thereby produce an ethically improved humanity. Rimmer's position in "DNA" is that of posthumanism, while Lister's is that of posthumanity. The episode's plot supports Lister's side of the argument over Rimmer's. For example, late in the episode, Lister must try to become "man plus" so he can destroy a monstrous hybrid "curry man" that the Red Dwarf crew created while testing the DNA transmogrifier, but ends up being a distorted human-machine hybrid parody of Robocop barely a foot tall. The DNA transmogrifier, a technology that should be able to produce "man plus" utterly fails. It produces gross distortions of humanity, such as a three-headed mutant, the curry man, and the diminutive Lister Robocop parody. While this technology has legitimate uses, such as "curing diseases," it gets abused because such technology as Lister says, "always does." Thus, the writers of *Red Dwarf* have not fully taken the position that Bostrom describes as "bioconservative", which would argue against any and all technological enhancements of the human body (p. 203). Indeed, the writers gently parody the bioconservative ideas through constant reminders that the world of *Red Dwarf* is technologically advanced and that all the characters seek technological solutions for many of their problems. Thus, the program acknowledges the inevitability of technology that enhances humans and even that some of these technologies do improve the overall quality of human life, while providing a message of caution about heedless application of such technologies. Using the humor of exaggeration and frustration, *Red Dwarf* consistently reminds the viewer not just how inconvenient much technology is, but also that heedless application of technology can be dangerous. One example is the device "Talkie Toaster," a toaster with artificial intelligence that makes it obsessed with providing toast to the point that Lister destroys it with a hammer. Another example involves vending machines with artificial intelligence that organize into a rebellion against the ship's crew, creating a need for an election to find the "machine president." These and other examples show that unlike the bioconservatives, who argue for an inherent "dignity" of humanity that would be violated by technological improvements, *Red Dwarf* presents a message of caution about enhancement technology *because* the idealized notion of human dignity is

largely a fiction. Throughout the episode, and in fact the whole series of *Red Dwarf*, the definition of "human" gets challenged, as in most science fiction, but the challenge is to the notion that "human" has a priority in science, philosophy, and ethics, and that there is a clear idea of what a "better" human might be.

The function of humor in "DNA" as critique of posthumanist idealism

At this point, it is valuable to look specifically at how humor functions in "DNA" to orient the audience on the various positions on the subject of tanshumanism that the story presents. A useful way of parsing how verbal humor functions in the story is through application of the General Theory of Verbal Humor (GTVH) as formulated by Victor Raskin and Salvatore Attardo, and subsequently refined by other researchers. Attardo (2001) notes that all jokes, even one-line jokes, involve a "narrative strategy," and that broadly these fall into three classifications: jokes, or statements similar to jokes, which end in a punchline; non-humorous narratives that include humorous content; and humorous plots. An additional consideration deriving from the GTVH is that of "stance," the ideational orientation of the speaker and/or the audience toward the subject of the humorous statement. Alba-Juez (2017) links stance to what was traditionally considered the "evaluative function" of humor, the speaker's attitude that is necessarily part of the formulation of the humorous statement, involving the speaker's viewpoint and feelings about the entities or propositions that form the subject of the humorous statement, and which also necessarily involves the response of the audience, which is likewise partly conditioned on the audience's stance toward the same entities or subjects. There are further refinements to the theory, but clearly "DNA" contains all three kinds of humorous narrative with the bridging narrative being the humorous plot. The theory has more terminology and is far more structurally detailed than what is herein described, but the most relevant concerns for thinking about how "DNA" in particular and *Red Dwarf* in general use humor as a perlocutionary act is to concentrate on narrative strategy and stance.

The primary narrative strategy of "DNA" is situational irony, in which the outcome of a sequence of events is not the one that an audience is likely to expect, or not the one the that the telling of the sequence logically leads to. Examples of situational irony from "DNA" include when the Red Dwarf crew use Lister's curry lunch as a sample to test whether the transmogrifier works by turning a chicken curry into a lamb curry, and instead the transmogrifier produces the Mutton Vindaloo Beast, "half man, half extra-hot Indian curry." Another is when Lister undergoes the transmogrification process to make himself "Man Plus," only to end up as Man Minus, diminutive, weak, and misshapen. The plot of "DNA" also rests on dramatic irony, when one character knows more about a situation or has greater insight than another. This form of irony occurs, for example, whenever Lister states how disappointed Kryten will be about his human transformation. Plus, the dialogue

contains many examples of verbal irony, or double intention, when a character states something in a way that denotes one meaning, but connotes a much different meaning. The primary irony of the story as a whole is the transformation of a mechanical person into a biological person, which draws audience attention to, or connotes, the idea of a biological person transforming into a mechanical person. The ironic tenor that pervades every scene of "DNA" places the audience in a complex interpretive position. The irony works by purely pragmatic (in the linguistic sense) means rather than by semantic means (Attardo, 2001). Thus, irony depends upon the context, which includes the speaker's or writer's stance toward the subject and intended goal of the statement. Verbal irony always includes an evaluative component (Attardo, 2001; Alba-Juez, 2017), and often has a rhetorical function (Attardo, 2001). In "DNA," the rhetorical stance is satiric, and the rhetorical mode ironic. That is, the script insistently uses irony to make fun of idealistic, utopian, and grand propositions, and to demonstrate very swiftly rather than argue that such propositions are unreasonable, unrealistic, or even barbaric. The more "ideal" something sounds, the more likely it is to be ironically undercut (the evaluative function of the irony). The undercutting irony is then intended as the more reasonable or realistic stance to take. Thus, Kryten's idealization of "human" is ironically undercut, as is Rimmer's idealistic belief that technology will solve all of humanity's greatest problems, and the two undercut propositions combined undercut the notion proposed by many scientists and philosophers that one can keep "human" by transferring human to machine form.

"DNA" and the critique of transhumanist utopian idealism

In a way, "DNA" takes up many ideas that have led scientists, particularly those in genetics, computer programming, and robotics, to consider the possibility of "postbiological man", as science writer Ed Regis (1990) calls it, the basic concept of the "transhuman." Regis cites people as diverse as the founder of cryonics Robert Ettinger, the Enlightenment philosopher David Hume, the physicist Freeman Dyson, systems researcher Doyne Farmer, and ethics professor Robert Nozick as all having contemplated or concluded that humans are poorly designed and that it is possible to design a better human (Regis, 1990, pp. 144-148). At the same time, others have noted that machines do many tasks much better than humans do. This observation has led some, such as the noted roboticist Hans Moravec, to conclude that robots are the means by which to create the better human. While the usual contemplation of the mechanically enhanced body would be what Martin Gardner calls the "Tin Woodman" scenario, by which people would do what L. Frank Baum's Tin Woodman did and gradually replace organic parts with mechanical ones, Moravec thinks that the process would start by dispensing with the organic part and simply beginning with a fully mechanical body. One could build a superior robot body, and then somehow upload or read out a human consciousness into that body. However, the episode "DNA" takes a different tack on this subject by portraying

a robot that has its robot personality uploaded in a way into a human body. This twist allows viewers to rethink the ontological implications of mechanical transhumanism, such as that the new body will be superior to the old body and that a person can obtain a substantially upgraded life once freed from the problems of the old body.

In "DNA" Kryten's desire to be human inversely reflects the utopian and spiritualist ideals central to the thinking of many of the strongest advocates of transhumanism. The utopian thinking includes the idea that in gaining the body one desires, one will gain all the advantages the new body seemingly has, and one will, therefore, relinquish all the difficulties of one's current body. Max Tegmark (2017) noted this idealist, one might even say transcendent, mode of thinking in much of the writing about the human future as being either cyborgs or uploads. In Kryten's terms, after he becomes human he will no longer be like those "sad-sack mechanoids." This is the inverted version of Rimmer's techno-utopian belief that the DNA transmogrifier is the greatest invention ever, which will cure all disease and perfect the body. Elaine L. Graham (2002) has noted that in this kind of transcendent thinking about the advantages that mechanizing the body will accomplish is a vision in which humanity will be "released" from the "chains" of all social evils, most likely in preparation for the "successor species". The result is an enthusiastic dream of postbiological humanity in a similar form to Kryten's enthusiastic dream for a postmechanoid android, a message of "salvation through technology" (Graham, 2002, pp. 156-159). Kryten's experience after his transformation, therefore, critiques the transhumanist message of technological salvation. When Kryten learns that his new biological body is not wholly superior to his mechanical one, and when he learns that his new body has problems and deficiencies for which his mechanical existence had not prepared him, viewers are led to conclude that similar problems would arise in the case of a transformation from a biological body to a mechanical one. The inversion of mechanical to biological transformation, rather than biological to mechanical transformation, suggests that the transcendent salvation that transhumanists often imagine turns out to be a fantasy.

One issue of transhumanism brought up in "DNA" is the question of what might be called "natural destiny." As it occurs in the episode, this is the idea that a human is born to be a human by biological destiny, and a mechanoid is made to be a mechanoid by mechanical destiny. Natural destiny is the idea alluded to in the running joke regarding the provenance of the statement "I am what I am." The episode "DNA" raises two points that Michael Tennison (2012), citing the both the President's Council on Bioethics from 2003 and Leon Kass's writings, also raises. One is that "forms of life evolve unique goals and capacities for self-direction and that they develop this way because they should; thus, disrupting the duty of something to attain its natural ends has moral significance" (Tennison, 2012, p. 408). The episode "DNA" does not show that forms of life "should" develop a certain way, but only that they do. When the form changes, the goals may change as well. Kryten the human cannot function in the same way that Kryten the mechanoid could.

So, Kryten is compelled to figure out what his new goals in life ought to be. One may say that he has the freedom to determine those goals for himself now that he is not a servant bonded by his programming. However, he clearly lacks the upbringing and education that would make him able to see and use this freedom. The second point regarding natural destiny is that "This potential for the disruption of the natural process of achievement also threatens our individuality and authentic identities" (Tennison, 2012, p. 408). A result of enhancement could be psychological alienation from one's sense of self. Kryten definitely loses this firm sense of self when, even while insisting that everything is "great" about his transformation, he becomes low-spirited and depressed. He loses touch with his mechanoid self, but cannot find his human self.

Additionally, one of the challenges to the idea of cybernetic "man plus" is that of consciousness, specifically whether consciousness depends upon the body and external conditions in which it developed, or whether consciousness will fit comfortably in whatever container one puts it in. A person's personality is a product of the development of an individual consciousness in a particular habitat occupying a particular kind of body. Put another way, no matter how closely the outward appearance of the robot android mimics human appearance, the android will be operating according to its particular "physiological imperatives" (Brooks, 2002, p. 155). The interests, desires, and problems a personality manifests are all contingent upon how these imperatives operate on an individual consciousness. Dave Lister for a moment imagines himself in a different sort of body when he would have given anything to trade places with a squirrel. Lister's point in mentioning his one-time desire to trade places with a squirrel is to show that often a life other than the one a person has seems tremendously desirable, but ultimately it only seems so. Philosophically, Lister's fantasy raises the phenomenological problem of placing a mind from one body into another body. As Thomas Nagel (1974) argues, consciousness has a phenomenological component that is shaped by subjective experience that cannot be removed. In the case of Lister's squirrel mind-swapping fantasy, Lister's consciousness would not be able to live life as a squirrel even while occupying the squirrel's body because Lister's consciousness has been formed by his experience as a human and by his own personal experiences and how these have been processed by his human brain. It appears, then, that the consciousness swap would fail, for to be a squirrel is to have such a fundamentally different experience of the world as to make a human sort of personality in that body impossible.

These matters of consciousness pertain to the central debate regarding transhumanism, namely whether transforming the human body will create something *more* than human or *less* than human. Much of this debate centers on the question of *human nature*, in particular whether there is an essential human nature, either universal or individual. A question in this regard is whether a person has an essential personality that could be contained and identified, and in this way turned into code

or copied somehow. Ed Regis points out that Robert Ettinger saw such problems in Hans Moravec's idea that computers could copy and download human consciousness into a nonhuman body. In such fantasies, one imagines that one's personality is a permanently fixed thing easily transportable to different containers. Yet, the copy personality is not really the *same* personality, in the way that a copy of a book is not exactly the same as either its original or another copy of the same book. Once made real, the copy personality would become a new personality because it would go on to have new experiences in a new life (Regis, 1990). To the extent that both Moravec and the writers of *Red Dwarf* treat personality or consciousness as entities that can be preserved and transported by technical means, they use what Wilson and Haslam (2009) identify as "folk psychology", an inexact and sometimes inaccurate view of personality and consciousness that creeps into all sides of the transhumanist debate (p. 248). However, *Red Dwarf* overcomes this limitation to some degree by showing that, as Regis says, the movement itself from one "container" to another will affect the individual's personality, even to the extent that the person may no longer *be* what he or she once *was*, even beyond the normal changes to personality that occur by individual experience over time.

Additionally, few of the standard imaginings about cybernetic transhumans take into account the effect of the container itself upon the personality. Essentially, the transferred personality would be different not merely because a copy is not exactly its original, but also because its new container would give it an entirely new experience. The transhumanists would like to imagine that escaping the body would thereby mean escaping all the problems of the body, and that human personalities, even copied human personalities, would easily accommodate to their new mechanical existence. Yet, it is difficult to imagine that a personality shaped by evolution for one type of existence would rapidly change to suit a new kind of existence. In the same way that human consciousness would not work in the squirrel body, human consciousness just might not be compatible with the mechanical body.

If one could move personality or consciousness from one container to another, the problems of adapting to new physiological imperatives may be, therefore, further exacerbated by inherent problems in intelligence itself. If intelligence is at least in a large portion as much a matter of context as it is of logical problem solving, then shifting contexts may pose a major barrier against the success of downloadable personality. Computer scientist William Clocksin (2003) calls this line of thinking a "constructionist" model of intelligence (p. 274). Clocksin argues that intelligence depends to a large degree upon a 'framework' for it to make sense or to work. This framework comes from social interaction and uses narrative as its principle means of making sense. As Clocksin describes it, intelligence is "a set of context-bound, situated, socially and historically contingent and provisional performances" (p. 274). Cognitive scientist Andy Clark (2003) calls context-bound intelligence the "narrative self," the "rational or intellectual presence" that most people imagine when they think of "self." Clark argues that the self is thought of "in terms of

a certain set of ongoing goals, projects, and commitments" that are "not static." This is the self "identified by a story told both to ourselves and others, and told by both ourselves and others" (p. 132). Patrick D. Hopkins (2008), another critic of transhumanism, describes the problem as a matter of socialization. In "DNA" the difficulty Kryten has in transferring his cybernetic intelligence from one container to another partly rests on the fact that each container itself exists in a certain set of social relations that define the personality inhabiting it. When Kryten visits his spare heads to tell them the great news that he is no longer a mechanoid and thus no longer "second class," instead of joy he receives resentment. Spare Head 3 tells him, "You came into this world a mechanoid, and a mechanoid you'll always be." Kryten's inability to manage either human emotions or humor demonstrates this inability to reorient his mind to his new social circumstance. The inability to manage humor is especially revealing, since humor is both a strong indicator of intelligence and strongly dependent in expression upon social context. Spare Head 3's comment is not a statement of destiny, but one of narrative. If these understandings of socially contingent intelligence and personality are true, then they strike against transhumanist dreams of getting a "better" human simply by changing one's existential state.

"DNA" presents another challenge to much of transhumanist thinking. Kryten the robot gets transferred, or transformed, into a human body. Yet, he cannot "get the hang of these human emotions." There is something to this emotional problem. Computer scientist Rodney Brooks (2002) notes that the android with artificial intelligence is most likely to have simulated emotions if it were to be built to have emotions at all. Kryten, for instance, can "engage" a "panic chip." There is little reason to make simulated emotions exactly like the real ones. Thus, Kryten's emotional life has been through emotions of one type, but the human types are not the same. Meanwhile, the conditions of his prior robot existence persist in the personality that occupies the human body. These conditions – what he values and desires, how he relates to his society, the degree and type of his unconscious programming – persist. One example is the sexual urge. As a robot, Kryten did not have sexual urges. They were not part of his programming and there was no capacity for their expression in his mechanical body. Humans, however, are biologically predisposed for sex and have the capacity for sexual expression. Because of this basic incompatibility, Kryten as a human comes out sexually miswired, and it seems unlikely that he will ever adjust to a proper human-to-human sexual orientation. By inverting Kryten's transformation from a mechanical body to a biological body and regarding what might occur in a transformation from a biological body to a mechanical body, one can see the implications for mechanical transhumans in the transfer of a human mind to a non-human body.

"DNA" and the ethics of transhumanism

As the discussion above demonstrates, "DNA" portrays most of the types of ethical concerns often associated with transhumanism. There are several types of ethical concerns in this area, and Tennison provides a useful summary of the ethical concerns associated with transhumanism. These are the safety concerns of the individual being transformed, concerns about social inequality resulting from transformations, theological concerns that in trying to enhance humanity one is corrupting the divine creation or aspiring to godhood, and concerns about disrupting natural processes (Tennison, 2012). "DNA" takes up all but the theological concerns. The *Red Dwarf* episode "The Last Day" (1989) portrays the theological concerns that Tennison raises when Kryten receives a recall notice and so prepares himself to shut down so he can go to "Silicon Heaven." In "DNA," safety issues arise in two cases. The first is when shortly after Kryten has been transformed he misunderstands his new body and how it works, leaving plenty of room for dangerous mistakes. The other happens when Lister has himself transformed into "man plus" to combat the curry monster, only to be turned into a minute, weakling cyborg. The issue of social inequality arises in Kryten's attitude toward his fellow mechanoids. He makes obnoxious jokes about "stupid" mechanoids, ignores his spare heads, and when visiting them is condescending, asserting his right to order them about since he is now a human and thus in a position of social superiority. The issue of disrupting natural processes receives the most attention in the story, centered on the idea that "you are what you are." The dangers of altering nature appear early when Rimmer and Kryten encounter the corpse of a mutilated, three-headed man changed by the DNA transmogrifier. As the episode plays out this matter, *nature* is treated as something like a barrier between the zones of 'right' and "terrible", but only if one is not careful about just where to make the crossing from human to transhuman. So, generally the program acts out the concerns that Tennison (2012) raises at the end of his ethical summary, that one should "step back and examine what is meant by 'progress', 'enhancement', and 'making things better'" (p. 408). One could easily suppose, therefore, that the basic problem is not merely the desire to build a better human, but rather the heedless (and headless) rush to do so.

Taking the matter deeper, Tennison shows that attitudes about the value of technological transhumanism rest upon two presuppositions that one can take about these changes. One presumption, implied in Rimmer's dialogue in the show, is that humans have always improved themselves through technology (glasses, hearing aids, wheels, etc.), and the difference with transhumanism is merely a matter of the degree to which one will take these transformations. The other presumption, implied in Lister's dialogue, is that technological transhumanism is different in *kind* from prior technological enhancements, requiring a separate moral evaluation, mostly because the speed of transformation poses greater risks than prior enhancement technologies and systems did. The bridge between these two

presumptions may be that there ought to be an accompanying moral enhancement project to go along with the technological enhancement project (Tennison, 2012). The script of "DNA" definitely implies this view of a necessary moral or ethical consideration that would mitigate the dangers of unrestricted technological advancements. Even here, though, the episode is somewhat tentative. In a fashion typical of satire, the characters of the drama lack the ethical maturity needed to mitigate the dangers of the technology, and so by implication it may be that humanity itself currently lacks this ethical maturity. Thus, the episode humorously makes a point similar to Michael Hauskeller's argument that the transhumanist vision of a better form of humanity produced through technology amounts to "a radical transformation of the human condition … fraught with dangers and uncertainty" (2012, p. 43). As Hauskeller states it and "DNA" shows, "we actually have no idea whether the suggested transformations of the human body and mind would really work out as suggested" (p. 43). In essence, the presumption that transhumanism is just the latest phase of technological advancement ignores too many ethical problems.

Clearly, to some degree the episode "DNA" treats the matter of going beyond the physical limitations imposed by biological or mechanical form as an ethical concern. The program skips over the conservative and religious concerns about transhumanism, that somehow the "soul" or "essence" of humanity will be lost through technological enhancement. Instead, the program takes up the ethical concerns regarding social status of enhanced beings during the transition period when society would have a mixture of enhanced and "normal" beings. The question pertains to fairness and egalitarianism. Given a loosely hierarchical society, would that hierarchy change? Would it produce greater egalitarianism or a new elitism? Tennison in his summary of the ethical implications for transhumanism notes that while enhancement may rectify the problems of the "biological roulette" that evolution creates, thus potentially leading to greater egalitarianism, "The positional advantages conferred to the enhanced may provide a source of leverage for claiming additional rights or powers" (407). At one extreme end, one could imagine a society such as that in the film *Gattaca* (1997) in which the biologically enhanced are an absolute social elite, while those born unenhanced must occupy demeaning positions in society. These concerns surface in "DNA" when the human Kryten visits his spare parts for a conversation. Kryten gloats that he is not "second class" anymore and expects that the spare parts will be happy for him. Instead, they resent his new status because among other things neither of the operative spare heads can get a chance to be "main head" anymore. In the argument that ensues, Kryten uses his new status as a human who can boss mechanoids around, saying "I don't have to listen to you anymore". The encounter ultimately leaves Kryten feeling remorseful that he has hurt his "own kind." In this area, the writers of "DNA" take a position similar to Bostrom's, that some social inequality may occur as a consequence of a mixed society of beings with different degrees of enhancement, but that it is unlikely to be severely oppressive simply because mostly egali-

tarian human societies already exist in which people of differing abilities get along relatively harmoniously (Bostrom, 2005). Kryten's remorse for his bullying behavior shows how an egalitarian morality already exists and is unlikely to disappear. Though tremendous social inequalities and oppressions do exist in much of the human world, in mostly egalitarian societies such as the one that the characters of *Red Dwarf* live in (presumably, a modified British society), the egalitarian ethos within the society is strong enough to forestall or neutralize extreme forms of inequality. Enough people within such a society will act upon the egalitarian ethos, as Kryten and Lister do, so that, as Bostrom argues, runaway inequities would be unlikely to take hold should a society have both augmented and unaugmented humans.

The encounter between Kryten and his spare parts illustrates the realistic rather than utopian position the program takes regarding social hierarchies and class distinctions. In general, *Red Dwarf* shows that such distinctions are not likely to go away, even hundreds of years in the future. This is the reason that Lister is proud of his working class background and resists being a "class traitor." Lister has a place in society through which he has managed to make his social arrangements. All the characters live *in* the social system rather than *against* it. The program takes the position that an egalitarian utopia, be it Marxist or any other kind, is a pipe dream. In such circumstances, an enhanced being will inevitably shift in social status, and will then try to compensate for the shift. In this way, "DNA" portrays bodily enhancement as socially and psychologically disruptive, not the equalizing force that transhumanist proponents argue for. Indeed, it seems unlikely that a society of technologically enhanced humans will be able to eliminate the structural differences that exist in human societies, or produce the ideal conditions for social and personal happiness. In this regard, Hauskeller and Tennison are more correct than Bostrom and Kurzweil about the likely effects, both short term and long term, of a full out transhumanist social program.

All of this is not to say that "DNA" would lead one to conclude that trying to improve humanity should never be done or is impossible to accomplish. The program does, however, lead to the conclusion that people ought to think very clearly and very carefully about the ontological and ethical problems that will arise in attempts to make a 'better" human by technological means. One reason for this caution is that there is no such thing as a fully reliable technology. The DNA transmogrifier works, but does not reliably produce what one wants. For instance, late in the show, a test run of the transmogrifier creates a monster, "half man, half extra-hot Indian curry." Another reason is that one cannot count on the good motivations of everyone who uses the technology. As the program shows, someone will always be there to abuse it. A third reason is that too often proceeding along the mechanical transhumanist path happens without considering the limitations of the original human material. If one could transfer a personality from one body to another, one may still find like Kryten that the new ideal body and the old personality just do not

work together. For all of these reasons, we should perhaps slow down and not try to sprint into the transhumanist future just yet. Instead, we should probably work on getting the ethics of our current technological situation right before moving ahead to any other improvements.

Conclusion

To conclude, the "DNA" episode of *Red Dwarf* fits the science fiction genre, but satirically twists common science fiction themes to undercut some of the more grandiose ideas in the genre. In this case, those ideas center on transhumanist dreams of creating a better human. The writers of the show do not advocate full opposition to technological modification of human beings, but they do take a cautious stand on the matter. The view of "humanity" that emerges in the show is primarily essentialist, but not entirely so. In the show, human nature (and mechanoid nature, as well) does exist, but is neither absolute nor unmalleable. Using the android Kryten's transformation into a human, Lister's pride in his social class, and an easily abused technology, the writers have fashioned a story that insists that human future aspirations should start with first principles of dealing with things as they are. The program also insists that ethical technology will start from these first principles. The strongest idea presented by the episode is that before people start thinking about how to make a better human, they should learn better ways to be human.

References / Список литературы

Alba-Juez, L. (2017). The variables of the evaluative functional relationship: The case of humorous discourse. In L. Ruiz-Gurillo (Ed.), *Metapragmatics of Humor: Current Research Trends* (pp. 11-34). John Benjamins Publishing Company.

Attardo, S. (2001). Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis. In *Humorous Texts*. Berlin; Boston: De Gruyter Mouton. doi: 10.1515/9783110887969

Bakhtin, M. M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics* (C. Emerson, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bostrom, N. (2005). In defense of posthuman dignity. *Bioethics*, 19(3), 202–214. doi: 10.1111/j.1467-8519.2005.00437.x

Brooks, R. A. (2002). *Flesh and Machine: How Robots Will Change Us*. Pantheon.

Bye, E. (1991). DNA. In *Red Dwarf* (*season* 4, *episode* 2). BBC Video.

Clark, A. (2003). *Natural-Born Cyborgs: Minds, Technologies, and the Future of Human Intelligence*. Oxford: Oxford University Press.

Clocksin, W. F. (2003). Artificial intelligence and the future. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, 361(1809), 1721–1748. doi: 10.1098/rsta.2003.1232

Frye, N. (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.

Fuller, S. (2014). Evolution. In S. L. Sorgner & R. Ranisch (Eds.), *Post-and transhumanism: An introduction* (pp. 201–212). Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.

Graham, E. L. (2002). *Representations of the Post/human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*. Rutgers University Press.

Hauskeller, M. (2012). Reinventing Cockaigne: UTOPIAN THEMES IN TRANSHUMANIST THOUGHT. *Hastings Center Report*, 42(2), 39–47. doi: 10.1002/hast.18

Hayles, N. K. (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.

Hopkins, P. D. (2008). A Moral Vision for Transhumanism. *Journal of Evolution and Technology*, 19(1), 3-7.

Kurzweil, R. (2009). Superintelligence and singularity. In S. Schneider, *Science Fiction and Philosophy: From Time Travel to Superintelligence* (pp. 201–224). John Wiley & Sons.

Nagel, T. (1974). What Is It Like to Be a Bat? *The Philosophical Review*, 83(4), 435–450. doi: 10.2307/2183914

Park-Ozee, D. (2019). Satire: An explication. *Humor*, 32(4), 585–604. doi: 10.1515/humor-2018-0009

Regis, E. (1990). *Great Mambo Chicken & the Transhuman Condition: Science Slightly Over the Edge*. Addison-Wesley.

Satinover, J. (2001). *The Quantum Brain: The Search for Freedom and The Next Generation of Man*. John Wiley & Sons.

Simon, Z. B. (2019). Two cultures of the posthuman future. *History and Theory*, 58(2), 171–184. doi: 10.1111/hith.12108

Tegmark, M. (2017). *Life 3.0: Being human in the age of artificial intelligence*. Vintage.

Tennison, M. N. (2012). Moral Transhumanism: The Next Step. *Journal of Medicine and Philosophy*, 37(4), 405–416. doi: 10.1093/jmp/jhs024

Warrick, P. (1977). Images of the man-machine intelligence relationship in science fiction. In T. D. Clareson (Ed.), *Many Futures, Many Worlds: Theme and Form in Science Fiction* (pp. 182-223). Kent State University Press.

Wennemann, D. J. (2016). The concept of the posthuman: Chain of being or conceptual saltus? *Journal of Evolution and Technology*, 26(2), 16–30. Retrieved from http://jetpress.org/v26.2/wennemann.htm

Wilson, S., & Haslam, N. (2009). Is the Future more or less Human? Differing Views of Humanness in the Posthumanism Debate. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 39(2), 247–266. doi: 10.1111/j.1468-5914.2009.00398.x

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2021. No 3 | ISSN: 2658-7734
Новые проблемы для новых медиа | https://doi.org/10.46539/gmd.v3i3.134

Amusing Abusers and Humourless Survivors: Analysing the Role of Comedy in Media Representations of Sexual Violence

Bethany Rose Lamont

University of the Arts London. London, UK. Email: bethanyroselamont[at]yahoo.co.uk

Abstract

This article reflects on the importance of comedy when considering media engagements with sexual abuse themes. This approach is informed by how closely the study of humour is rooted in the analysis of power relations, with comic theorists, both historical and contemporary, grounding the work. The comic figures of both the child sex (CS) abuser and the sexual violence survivor are first identified, before exploring what exactly about these tropes evoke laughter, and what this means for wider conceptions of interpersonal abuse and victimology.

In analysing examples of CS abuser themed British and American comedy, animated adult comedies such as *Family Guy* (1999-present) and *Monkey Dust* (2003-2005) are considered in the context of early 2000s anxieties towards the suburban dirty old man and online child safety. In the case of the sexual violence survivor, *Saturday Night Live*'s 1993 'Is It Date Rape?' sketch is considered within the context of 1990s anxieties regarding feminist campus politics, and is paralleled to the mid-2010s media panic surrounding British and American university students and trigger warnings through examples including *The Simpson*'s 2017 'Caper Chase' episode and early to mid-2010s online academic polemics on the humourless feminist, such as Mark Fisher's 'Exiting The Vampire Castle' (2013) and Jack Halberstam's 'You are Triggering Me!' (2014). The article concludes by considering the changing consensuses for sexual violence themed humour in the Me Too era through the 2018 episode of *It's Always Sunny in Philadelphia* (2005-present) 'Times Up For The Gang.'

Keywords

Monkey Dust; Family Guy; Saturday Night Live; Friends; It's Always Sunny in Philadelphia; Comedy Studies; Trauma Theory; Television Comedy; Childhood Sexual Abuse; Rape Jokes; Feminist Media Studies

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2021. No 3 | ISSN: 2658-7734
New Issues of New Media | https://doi.org/10.46539/gmd.v3i3.134

Забавные обидчики и выжившие без юмора: анализ роли комедии в репрезентациях сексуального насилия в СМИ

Ламонт Бетани Роуз

Лондонский Университет Искусств. Лондон, Великобритания.
Email: bethanyroselamont[at]yahoo.co.uk

Аннотация

Эта статья посвящена важной роли комического при рассмотрении работы СМИ с темами сексуального насилия. Данный подход сформирован тем, насколько глубоко изучение юмора уходит корнями в изучение властных отношений, и как теоретики комиксов, исторические и современные, вносят свой вклад в этот анализ. Прежде чем исследовать, что именно в этих образах вызывает смех, и что это означает для более широких представлений о сексуальном насилии, сначала идентифицируются персонажи комиксов: как детского сексуального абьюзера (CS), так и пережившего сексуальное насилие.

При анализе примеров британской и американской комедии на тему CS-абьюзера рассматриваются анимационные комедии для взрослых, такие как *Family Guy* (1999-по настоящее время) и *Monkey Dust* (2003-2005), в контексте тревог начала 2000-х, связанных с грязным стариком с окраин и безопасностью ребенка в интернете. В случае с пережившим сексуальное насилие зарисовка «Is It Date Rape?» 1993 года в «*Saturday Night Live*» рассматривается в контексте тревог 1990-х годов, связанных с политикой феминистского кампуса, и проводится параллель с паникой в СМИ середины 2010-х годов, окружавшей британских и американских студентов университетов, и предупреждений с помощью примеров, в том числе эпизода из «Симпсонов» 2017 г. «Погоня за капюшоном», а также академической полемики о лишенных юмора феминистках в интернете с начала до середины 2010-х годов, таких как «Exiting The Vampire Castle» Марка Фишера (2013) и «You are Triggering Me!» Джека Халберштама (2014). В заключении статьи рассматривается изменение консенсуса в отношении юмора на тему сексуального насилия в эпоху «Me Too» в эпизоде «Times Up For The Gang» 2018 года в «*Always Sunny in Philadelphia*» (с 2005 г. по настоящее время).

Ключевые слова

«Monkey Dust»; «Гриффины»; «Saturday Night Live»; «Друзья»; «Always Sunny in Philadelphia»; комедийные исследования; теория травм; телевизионные комедии; сексуальное насилие в детстве; анекдоты об изнасилованиях; феминистские исследования СМИ

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Introduction

The comic genre serves as an enduring testament to cultural and social engagements with the murky borders between the acceptable and the obscene, illuminating cultural archetypes that in polite conversation are often out of sight. Here comedy can permit the joke teller to speak about unspeakable subjects, and transcend expectations of pity and sentimentality to find humour in others suffering. But whose pain produces laughter and why? In this article, late 20th century to 2010s British and American screen comedy inspired by the taboo subject of child sexual abuse (CSA), paedophilia and rape will serve as the central focus. This is with the objective of asking: how can laughter be found in such acts of violence? And what can this tell us about how archetypical characters of sexual violence are conceived in popular culture?

This cast of characters analysed in this article as follows: First, the dirty old man of white American suburbia, found in *Family Guy* (1999-present). Next, the chat room predator that dominated online child safety discourse of the 1990s and 2000s, identified in *Monkey Dust* (2003-2005). Following this, we move onto the enduring trope of the humourless young feminist student, whose diverse examples across the decades include *Saturday Night Live*'s 1993 'Is It Date Rape?' sketch, *The Simpson*'s 'Caper Chase' episode (2017) and online, academic polemics by scholars such Mark Fisher (2013) and Jack Halberstam's (2014). Finally, the article concludes with the comic figure of the white, male, wealthy American rapist, found in the character of Dennis Reynolds of *It's Always Sunny in Philadelphia* (2005-present), a long running American sitcom, that gestures towards cultural shifts in sexual violence humour in response to the Me Too movement.

Methodology

Examples in this study are limited within a late 20th century and early 21st century American and British context, to ensure the analysis is contained to contextual archetypes of this cultural era, such as the dirty old man of white American suburbia, the chatroom predator and the hysterical survivor of the American and British university campus. These tropes were selected particularly due to their prevalence in moral panics and cultural conflicts within this particular time period, whilst the screen comedy examples analysed offer a paradigmatic reflection of these tropes to a large-scale audience.

Within this study, examples were contained to mainstream screen media from major broadcasters (for instance Fox, ABC) and does not extend to digital media platforms such as YouTube. However, they are complemented by contexts of feminist comedy, and academic debates surrounding the subjects of trauma and comedy within the early to mid-2010s. The audience reach for these selected examples were considerable and reflect their popularity within their particular place and time.

For example, the *Friends* episode analysed premiered to an American audience of 22.64 million in 2004 (ABC, 2004), whilst *Family Guy* at the peak of its popularity in the 2000s viewership ranged from 9.93-11.85 million viewers for a season premiere. Whilst, *The Simpsons* popularity has flagged from its 1990s peak, the cited episode Caper Chase received 2.13 million viewers.

Such examples are accompanied by darkly comic cult comedy shows such as *It's Always Sunny in Philadephia* (IASIP) and *Monkey Dust*. Though these examples did not garner the same large scale of viewing figures numbers, they do offer an insight into the genre of black humour and shock humour during their selected time period. For example, *Monkey Dust* provides a unique translation of early 2000s British CSA narratives in comic sketch show form. Whilst, *IASIP*'s status (as of December 2020) as the longest running American live action comedy, provides an insight into shifting audience sensibilities for intentionally offensive humour. However, the analysed examples should not be understood as either universally humorous, well-regarded or representative of the shifting codes of consent, childhood, comedy and the taboo across nations, histories and languages. Rather they simply represent one incarnation of how the subject of sexual violence may be reimagined and retold through comedy during a selected cultural context, medium and time period.

The article's methodology consists of an informed interdisciplinary approach, combining comedy studies, legal history, media studies and queer feminist theory, coupled with a close reading method, which examines a small number of humorous cultural representations of the CS abuser and the sexual violence survivor. Due to the sensitive nature and complex intersections of CSA and sexual violence it is necessary to go beyond a single study approach to understanding the cultural manifestations of this criminal act. For, quite simply, when it comes to such a subject there is no single answer.

The concept of interdisciplinary trauma theory, coupled with a close reading of cultural representations of trauma, was spearheaded by queer theorist Ann Cvetkovich in her 2003 study *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality and Lesbian Public Spaces*, and forms the foundation of this article's methodology. Cvetkovich proposes that in framing trauma theory as a process of cultural analysis, that is "defined culturally rather than clinically", the study becomes inherently interdisciplinary due to its subsequent focus on "the public cultures created around traumatic events." (Cvetkovich, 2003, p. 18)

The examples of screen comedy provided here are selected with the intention of exploring the complexity of mass media engagement within such a provocative theme. This is approached within the early 20th century philosopher Henri Bergson's argument that "the comic does not exist outside of the pale of what is strictly human." (Bergson, 1911, p. 2) To divide audience engagement with sexual abuse representations into survivors and abusers is too simplistic an approach for such a complex subject. By bringing in the subject of broader cultural engagements

with sexual violence, beyond the abuser/survivor dichotomy, this article examines the wider influence mass media has on exploring, subverting and transmitting ideas surrounding the subject of sexual violence.

The decision to focus on comic representations, and receptions, of sexual violence narratives is informed by how closely the study of humour is rooted in the study of power relations and audience interaction. In earlier humour scholarship, this has been identified in connecting joke telling to the struggle between adult and child and between predator and prey, as illustrated in the work of Sigmund Freud (1905) and Gershon Legman (1968), and is reflected in the dynamic humour studies research surrounding subjects such as the rape joke, playground humour and countercultural comedy (Thompson, 2016; Medjesky, 2016; Stott, 2014; Krefting, 2014). This critically intersects with feminist scholarship, as throughout the history of humour studies, a rigorous analysis of power dynamics and an awareness of intracommunity interaction shine through (Douglas, 2015). Thus, making both the genre of humour, and the scholarship of humour studies, a powerful lens for addressing the subject of cultural engagements with sexual abuse themes. 'What is funny' is always about social construction and it is therefore necessary to contextualise the humour, and therefore the question is never 'why something is funny', but 'between whom is it funny'.

Beyond a Joke? Unfunny humour, and the traumatic comic

Comedy studies researchers, Dr Sharon Lockyer and Professor Michael Pickering identify certain subjects within humour "as overstepping the mark, as being beyond a joke" (Lockyer, Pickering, 2009, pp. 4, 5, 9). Under this lens, it would be reasonable to argue that humour surrounding rapists and CS abusers is inherently unfunny, because of the real harm and real victims such abusers cause and create. However, this is a premise I would disagree with: to say something is 'beyond a joke' is to assume that humour itself is a toothless endeavour. Rape and CSA in itself is not equivalent to other social issues such as racist, anti-Semitic, homophobic or misogynistic humour, though these social issues certainly shape who is most vulnerable to abuse, whose pain we find humorous and who is branded an abuser. But I would argue against the claim that just because a joke is hateful or evokes violence it ceases to be funny to its intended audience. To make this claim would be to equate funniness with goodness, or to assume that either terms are universally defined and agreed upon. Thus, comedy can function as an instrument of oppression" and "can assist the authorities in cementing their authority just as easily as it can undermine that authority." (McGowan, 2017, p. 163)

In 1944, Jean Paul Sartre warned of failing to take hateful humour seriously in his essay 'Anti-Semite and the Jew.' Stressing the importance of "never [believing] that anti-Semites are completely unaware of the absurdity of their replies", Sartre argued that rather the anti-Semites are "amusing themselves" as they "delight in acting in bad faith, since they seek not to persuade by sound argument but to

intimidate and disconcert." (Sartre, 1948, p. 15) Whilst, Elaine Frantz Parsons, in her study of the Ku Klux Klan of the Reconstruction-Era emphasises how member "went to great lengths to stage their violence as comedy" (Frantz Parsons, 2005, p. 824).

For instance, in the 2018 Spike Lee film *BlacKkKlansman*, we follow the character of Flip Zimmerman, a Jewish undercover police officer looking to infiltrate and expose the Ku Klux Klan in 1970s Colorado. Zimmerman goes shooting with their members, engages and agrees with their hateful views on the Holocaust and anti-Black racism, and, perhaps most crucially, uses anti-Black and anti-Semitic humour in order to gain their trust. Of course, this humour is not funny to those who are not anti-Semites, anti-Black racists and white supremacists, because humour operates as the endorsement of shared insider cultural codes; it demonstrates who is a part of a particular group and under what conditions. But whether or not we find a particular joke funny does not neutralise its power or negate its position as a revealing cultural artefact of its particularly period and/or ideology.

Acknowledging the function of hurtful humour as humour does not deflect from the pain it causes, or from its signalling function towards a broader system of oppression. As the cultural historian Andrew Stott notes, "the question of how or why things come to be funny is determined by culture" (Stott, 2014, p. 8). This is because "jokes emerge from within the social framework and necessarily express the nature of their environment" (Stott, p. 10). Thus, we do not have to participate in or even endorse a particular strand of humour to recognise that such jokes are considered funny within their particular social context. Rather, in recognising the potentially traumatic nature of humour itself, we can better understand that the comic can exist as an endorsement, as well as a subversion, of the ruling order. This allows us to centre humour's function as a tool for expressing and exploring power dynamics, for both the powerful and the powerless, including but not limited to hateful and hurtful humour.

For as the professor of film studies, Todd McGowan reminds us, "one can find the joke [of racism, sexism, anti-Semitism and homophobia) politically and ethically reprehensible and nonetheless recognize the comedy." (McGowan, p. 127) In understanding comedy as a medium rather than a moral standing, we free up space to better analyse and understand the mechanics of comedy that create such disturbing examples of humour in the first place. (McGowan, 2017, p. 63) Here McGowan argues that such examples are not outliers but are rather built into "the specific structure of comedy itself" (McGowan, p. 127) because:

> Comedy demands not only inclusion but also exclusion. Though comedy can include the object of the joke within the comic sphere, there must be someone excluded from that sphere, someone who doesn't get the joke or whom the joke necessarily marginalizes. If the joke did not exclude anyone, it would not be funny. This is the fate that all attempts to create an inoffensive humor necessarily suffer. Comedy that doesn't offend someone ceases to be comedy. (McGowan, p. 177)

Moreover, to argue that because something is offensive it ceases to be funny fails to realise that many people find certain topics funny because they are offensive. This positions sexual abuse themed humour, such as the American screen comedy examples analysed, within the relief theory of comedy, where the very elements that make a subject fearful is also what makes it humorous (Morreall, 2009, pp. 15-23). Thus, we might laugh at CSA because it offends and upsets us, not in spite of this. As the Slovenian philosopher, Alenka Zupančič explains, "things that concern the very kernel of our being, can be watched and performed only as comedy, as an impersonal play with the object." (Zupančič, 2008, p. 182) This is not to endorse any and all jokes about CSA and other forms of sexual violence, or to suggest that I myself find the comic examples in this article particularly funny, but rather to explain and understand their prevalence within comedy through comic characters such as the dirty old man.

Furthermore, as humour is socially constructed, I do not analyse these examples with the anticipation that the reader will find them particularly funny either. It would be reasonable for a reader to find such crude examples of sexual abuse humour juvenile, offensive and deeply unfunny. Given "the immediacy of comedy", all examples are rooted deeply in the contexts of their time and place: American and British history of sketch comedy, sitcoms and animations from the 1990s, 2000s and mid-2010s during periods of moral panic in regards to the characters of the CS abuser and the sexual violence survivor. As a result of this limited nature these examples were selected not to signify a cultural or comic universalism, but rather because such crude humour provides a rich opportunity for analysing popular cultural engagements with the taboo issues of CSA and sexual violence, beyond the boundaries of respectability and so-called good taste.

However, rape and paedophilia themed humour do more than simply educate us about cultures and contexts of sexual violence, they expose the traumatic function of comedy itself. As McGowan argues "every comic moment is traumatic" (McGowan, p. 11) because:

> Comedy forces us to confront, for instance, the failings of those whom we suppose to embody flawless authority, the inseparability of the enjoyment that comedy provides from its traumatic impact. There is no comedy without a jolt that potentially shatters the ground of our everyday lives. (McGowan, p. 180-181)

This returns us to the early history of comedy studies, where Sigmund Freud, in his study of hostile and obscene wit, *Jokes and Their Relation to the Unconscious* (1905) emphasised how closely the study of humour is rooted in the study of power relations, connecting joke telling to the struggle between adult and child and between predator and prey (Freud, 1905/2001, pp. 94, 102, 105). Gershon Legman's 1968 study *Rationale of the Dirty Joke*, then built upon Freud's theory of violent comedy to argue that "under the mask of humor our society allows infinite aggression." (Legman, 1968/2006, p. 11) It is such socially acceptable aggression that

enables an audience to laugh at either rape victim or rapist, as well as to identify who wears these particular masks in this time in history.

The function of comedy as a mouthpiece for identifying and exploring themes of sexual violence can be more fully understood through Professor Roger Silverstone's 2006 research into creations of evil and Otherness in mass media. Silverstone emphasises "the profound centrality of play at the heart of media culture" (Silverstone, 2006, p. 125) when cultivating such "media narratives and popular demonology" (p. 65). As "there is no game without all participants" (p. 126) we can consider the ethics of audience participation when a viewer is held "morally culpable" (128, 108) for their laughter.

Who is the Child Sex Abuser and Why Do We Laugh at Them?

In identifying the comic character of the CS abuser, it is necessary to first recognise the conflation between cultural representations of the criminal figure who perpetuates such acts and the legal borders that outline its reality. This begs the question of whether the cultural model of child sexual abuse (CSA) storytelling and the reality of the legal system set up to prosecute harm towards minors overlap in the slightest. The cultural discrepancy between legal realities and cultural myth-making is emphasised in the British legal research of the early 2000s:

> In the myth making about paedophilia, the most enduring cliché of all is the 'dirty old man', usually found hanging around school playgrounds. Given that most offending takes place in the home and that as much as a third is committed by adolescents, this image is already way past its sell by date (Wilson & Silverman, 2002, p. 57).

Such myth-making and storytelling is crucial in shaping comic representations of CSA, where the set character of the CS abuser is created, projected, told and retold. It is this fiction that seemingly overtakes the legal definition of the abuser in the popular imagination. These myths and monsters shape the culturally agreed-upon ideas about how to engage with and identify CSA, with the above extract arguing that the story of CSA, and the real issue of abuse, remain at odds with one another. It is ironic that such characters are often created with the intention of child abuse prevention by making the abuser visible and identifiable, when legal scholarship on the subject has consistently evidenced that this style of storytelling is not only unhelpful and inaccurate, but obscures the reality of incestuous abuse (Mesler, 2016, p.219). Yet, as Michel Foucault emphasises, legality is itself a construct, and the very concept of the guilty criminal is itself crafted along cultural lines, with the real-life criminal becoming absorbed into cultural myth-making (Foucault, 1975, pp. 37, 157, 164, 169). This is the dirty old man story, where real-life events of CS abuse may become modern folklore through figures ranging from the 'creepy' old male film director (such as Roman Polanski) to the exaggerated image of Jimmy Saville.

Cultural narratives of this CS abuser appear in many mediums. However, in this article, particular focus will be given to provocative adult animated comedy,

a genre often associated with teenage boys, due to its often wilfully controversial content (Marx, 2013, p.179). Here the supporting character 'Herbert the Pervert' from the American adult animation *Family Guy* (1999-present), which follows the exploits of the Griffin family, offers a revealing example for this comical mythology. Herbert is presented as an elderly, bald, gay, white, male, softly spoken, Zimmer frame clutching neighbour in the Griffin family's suburban neighbourhood. In various plotlines and cutaway gags across the seasons, he pines and preys on young boys, including Chris, the Griffin family's naïve 14-year-old son. Thus, pivoting such threats of sexual violence against children away from the familial home, and towards an exaggerated figure of queer abjection. Such humour towards this deviant figure hinges particularly on physical comedy, with gags as simple as the character being hit by a fast-moving object and falling over.

Within an early 21st century digital context, the enduring image of this comically repulsive dirty old man continues, though he is resituated from the playground and the white, middle class suburbs to the online chatroom. This digitally mediated CS abuser can again be identified in popular culture through adult animation, as illustrated by the darkly comic British series, *Monkey Dust*'s (2003-2005) grotesque 'Chat Room Pervert' character. Though sharing structural elements of the sketch show, a passion for provocation and a suspicion towards "political correctness" (Norris, 2014, p.16. p.91-98), this is a starkly different show to the colourful slapstick style of *Family Guy*. The short-lived BBC Three animation, crafts a dystopian vision of Blairite Britain, using sites of social anxiety at the time, including, but not limited to CSA, as inspiration for its comic characters (Norris, p. 52, 85). Despite these contextual differences, the comic trope of the dirty old man remains largely the same. Once again, this CS abuser character is drawn as an elderly, bald, white, male, whose story follows him pretending to be a thirteen-year-old boy named Benji in online chat rooms for children. A monster of pitiful perversity, he is shown wheezing and chain smoking in a stained white vest, as he taps on his keyboard with long, hairy, nicotine-stained fingers in his decrepit apartment. The palms of his hands are covered in pus filled boils, he eats rotten food, coughs phlegm onto the computer screen and claims to resemble Justin Timberlake. Such comical incarnations of cultural anxiety, whether in the broad slapstick of *Family Guy*, or in the grotesquely comic imagery of *Monkey Dust*, form the necessary foundations for understanding the transference of child abuser images from the public information model of child abuse prevention, towards the self-awareness of an insider audience who seeks to laugh at this creation.

The humorous nature of these representations should be positioned within the rigid understanding of the CS abuser as a whole. As Bergson explains, "every comic character is a type. Inversely, every resemblance to a type has something comic in it" (Bergson, p.91). Thus, the figure of the CS abuser becomes not just a criminal and medical category of perversity but a comic stock character. Aristotle argued that "comedy aims at representing men as worse", and in positioning

the paedophile as a subhuman creature it is unsurprising that the figure has become a comic trope (Aristotle, trans. by Butcher, 335 BC/2008, p. 5.). Professor F. H. Buckley, developing the comic theories of Aristotle and Bergson, observed that "the machine man of comedy is defined solely by his vice, the principle character is not a whole person but only a caricature, and this invites our laughter" (Buckley, 2005, p.9). This is reflected in examples such as Chat Room Pervert and Hebert the Pervert, who are both named and defined by their deviancy. They do not have a perversion, they *are* the perversion, and this is what renders them hideously comical. This is reflective of the fact that "there is no satire without a butt who is satirised, no butt without a signal of inferiority, and no signal of inferiority without a normative message" (Buckley, p.11). But however repulsive these comical child predators may be, they are a benign threat. As Aristotle explains:

> Comedy is, as we have said, an imitation of characters of a lower type, not, however, in the full sense of the word bad, the ludicrous being merely a subdivision of the ugly. It consists in some defect or ugliness which is not painful or destructive. To take an obvious example, the comic mask is ugly and distorted, but does not imply pain (Aristotle, p.9).

The comic masking of this character is clear in the aged appearance of cartoon characters such as Herbert the Pervert and Chatroom Pervert. But the humorous delight of the ludicrous, ugly and defective child sex predator hinges on the fact that his desires are constantly thwarted. They are not just amusing because they are perverse, they are amusing because they are pathetic. The audience is disgusted by this character's desires and thrilled by the fact that he will never consummate them. Herbert the Pervert is marked by a trembling desperation in his voice. His prey repeatedly eludes him, he falls off ladders when spying on teenage boys, is obsessed with the newspaper boy who never arrives, and pathetically pleads as they slip away from his grasp.

His failure is a running joke to be broadcast to this long running show's youthfully masculinist audience, described by the media researcher, Nick Marx as a demographic of "lost boys" (Marx, p.179). This complements the French sociologist Luc Boltanksi's theory that "black humour" signifies a Nietzschean model of masculinist heroism that stands against a feminised and weak-willed moralism and sentimentality (Boltanksi, 1999, 180-181). Here to laugh at such concerns for children is proof of being against "the common herd of humanity." (Lippitt, 39)

Similarly, humour stems from the Chatroom Pervert's repeated failure to successfully impersonate a teenage boy in both language and image, with his antiquated references and decaying appearance. Whilst, the final joke of *Monkey Dust*'s Chatroom Pervert is that the young girl he has been attempting to groom is in fact another dirty old man. As reoccurring characters, they are comic constants, in accordance with Foucault's theory of perverse implantation (Foucault, 1978, pp. 36-37), and, akin to Tom and Jerry, they cannot truly succeed in their violence,

as then they would no longer be amusing. However, they cannot be truly stopped in their attempts, as then the sketches would end.

Zupančič identifies the comic character as a functioning delusional, detached from reality but still functioning within reality: "an ego that keeps secretly believing in its own identity even when the circumstances force him to deny it publicly" (Zupančič , 30, 76, 83) In this sense, it not merely the CSA abuser's delusion that it is acceptable to sexually abuse children that renders him comic, but rather the robust devotion to that delusion regardless of outside circumstance, the law, the terrified responses of actual children, that creates the characters own comic internal world. This is the "conjunction of lack and excess" (McGowan, p.13) that creates comedy. After all, "there would be no comedy at all if the subject could transcend its lack or realize its desire." (McGowan, p.23, 24) In short, if Herbert the Pervert fulfils his desires by abusing the teenage boy it falls from comedy to horror. Whilst, if Herbert was to gain a self-awareness beyond his stock type, to realize the socially unacceptable nature of his identity, and the profound trauma such acts would cause, it falls from comedy to tragedy.

We laugh at the paedophile not just because he is a ludicrous loser, but because we are pleased that, for all our faults, we are not this terrible creature. We feel no guilt in the fact that this "laughter assumes an informational asymmetry between wit and butt" because we know the "comic vice" that renders the paedophile funny is also what renders him villainous (Buckley, p.12-13). Laughter does not make us bullies in this context; it proves we're the good guys. Our laughter, free from shame or social responsibility, can be increased even further if we laugh in social groups. The group exists as an affirmation and witness of our position within the charmed circle of acceptable sexuality and society. For, as Freud observed, the art of joking is the act of judging, thus to laugh at the paedophile is to condemn the paedophile (Freud, p.10). The laughter against this butt serves to enforce and affirm our understanding of the moral order. Thus, positioning the genre within the superiority theory of humour that Aristotle originally proposed.

These characters status as Other asserts mass media's role, including but not limited to television comedy, in defining good and evil and distinguishing between the ordinary and the obscene (Silverstone, 2006, p.25, 102, 56-58, 102). As Professor Roger Silverstone explains, "the media trade in otherness, in the spectacular and the visible" (p.47), as such "they speak to, and to a degree determine, practices of inclusion and exclusion. And as such define the boundary of what it is to be human." (p.57) The CSA abuser as comic monster provides a necessary contribution to this conception, cultivating a "narrative of us and them" and "articulation of difference" built through comic aesthetics and affirmed through audience laughter (p.62). This serves as a powerful example of "media's work as boundary work" that exists to "play with difference [the often queer coded CS abuser] and sameness [the nuclear white suburban family]." (p.19)

Whilst, in translating the paedophile to a singular clown, the role of crimes against children are reduced from a system of structural oppression to an individualistic Other, rendering the audience no longer responsible for such acts and further able to laugh without guilt (75). This is reflective of Silverstone's observation that "our relation to the other, to the stranger, is the principal determinant of our moral worth and our status as human beings." (101)

Such a sensational stranger further reflects what Silverstone identifies as the "proximity and distance" of media which "undermine the expectation of responsibility and reciprocity that action and communication in face-to-face settings conventionally require." (11) For example, if an actor falls over on television you do not have to stifle laughter or ask if they are okay. On a more extreme level, it is unlikely that a bystander witnessing an adult attempting to sexually abuse a child would simply point and laugh, or if someone confesses their experience of rape, the listener would respond with simply laughter. This is not to ignore nervous laughter, but it does gesture to how this discomfort can be retrospectively channelled, and how such veneers of social responsibility can be eliminated through media play.

But as established through the cartoon hijinks of *Family Guy* and *Monkey Dust*, we also laugh at the CS abuser because we know he will not succeed, that either good will prevail, or his own perversity (and of course fictional status) will prevent him from actually consummating the act. This is the benign violation theory of comedy, which allows us to engage with this taboo subject through the 'safe space' of joke telling. It is also the context which allows the joke teller and listener to freely switch with and share the position of the CS abuser, so that the "joker enjoys a kind of immunity through the belief that his or her wit represents insight into a different type of consciousness" (Stott, p.10). This illustrates how CSA-themed humour can exist within Freud's theory of tendentious jokes, "whereby the joking form allows the audience to bypass the restrictions of their moral compass and take pleasure in an expression of violence towards others" (Holm, 2016, p.113).

However, given the cross identification and multi-purpose nature of such humour, it is simply not possible to apply such a fixed framework of power to this complex genre, especially given the inherent Othering of the CS abuser in so many of these jokes. Rather, we can develop these earlier theories within humour studies researcher Dr Nicholas Holm's 2016 theory of edge-work, which he defines as humour that confirms the moral boundaries of good taste by transgressing its borders (Holm, p.117). Within this context, we could argue that many cases of provocative CSA-themed humour are inherently anti-paedophilia because they rely on the reactionary wrongness of summoning this deviant subject. Though this begs the troubling question of what pro-CSA themed humour would consist of.

This itself gestures to the symbiotic relationship between the comic and the horrific, after all the figure of the clown is just as likely to appear in a horror movie as it is a comedy. As Zupančič observes, in "the generator of the comic, there is also a considerable, mostly literary corpus of the uncanny," citing machines and

doubles as two examples of this cross over. (Zupančič, p. 114) The suburban paedophile is uncanny in his status as both an insider (a white, middle-class man) and an outsider (a violent sex criminal who is often coded as queer), this insidious status of both similarity and difference rendering him both frightening and potentially absurd. However, there is not just humour in the paedophile himself, but in the innocent character being mistaken for a paedophile, a mainstay of the mainstream of American sitcoms of the late 20th and early 21st century. Take this comedy of misunderstanding from the wildly popular sitcom *Friends* (1994-2004):

> **Ross**: How would [your son] like to come with me to the Museum of Natural History after everyone else has left, just the two of us, and he can touch anything he wants?
>
> **Mr. Zelner: [**looks horrified]
>
> **Ross**: I just heard it as you must have heard it and that's not good. Let me start again. I'm a palaeontologist, you'll be there with us and the touching refers only to bones... fossils!
>
> -*Friends*, 'The One Where Estelle Dies' (2004)

In rendering the white American paedophile ubiquitous as a creature of moral panic in non-fiction media, the figure makes for throwaway humour in situations where there is no real threat of violence in fictional comedy. The audience, having now watched ten long seasons of comic hijinks with Ross Geller and his five friends, knows perfectly well that Ross is not a child rapist. Instead, chalking this scene into a long history of awkward interactions for the long-suffering professor, with Ross being shortly mistaken for a sex offender sitting comfortably alongside the time he owned a pet monkey or got stuck in a pair of leather trousers.

As McGowan explains, "if one emphasizes the victim, then one experiences horror, but shifting the focus to the monster can transform the horror into comedy." (McGowan, p.79) Here in the case of figures such as Chatroom Pervert and Herbert the Pervert, we follow not the terrified perspective of a child, but a bumbling clown, falling off high objects in his comic costume. The audience's laughter asserting the character's Otherness, which in cases such as Herbert the Pervert, so often intermingles with violently homophobic tropes of the queer child abuser. Of course, humour and horror, and comedy and tragedy can exist simultaneously, as Vladimir Nabokov's masterwork *Lolita* vividly illustrates. (Wepler, 2011) But this is not the genre of the sitcom paedophile, a defanged creature of the uncanny, whose function in the 'mistaken for a paedophile' humour of popular sitcoms such as *Friends*, extend beyond the grotesque body of this criminal figure towards beloved cultural characters of this era of American comic culture.

Who is the Humourless Sexual Violence Survivor and Why Do We Laugh At Them?

To understand the humour that radiates from the character of the humourless sexual violence survivor, it is imperative to understand pre-existing suspicions and

criticisms of expressions of gendered psychological distress. This is identified as part of what Boltanski identifies as the "politics of pity" in 18th century Western philosophy (Boltanksi, 1999, p. 100). Citing Jean-Jacques Rousseau, Boltanski considers the horror of "the emptiness of the [performed] tear", which creates a fear for the woman or child who might "manipulate emotions like a tool, clearly to deceive others for [their] own ends" (100). In such a "disturbing possibility of a strategic use of tears" there is an impulse to "search for signs by which genuine tears can be distinguished from strategic tears" (100). Boltanksi argues that such an outlook was continued by Kant in his "suspicion on impulsive, transient and capricious emotions" found in cultures of sentimental femininity (100-101), which lead to a gendering of externalised emotions, where:

> [In the mid 18th century] the ability to have and to externalize feelings which hitherto was not marked sexually or may even have been more frequently attributed to men than to women, is qualitatively transformed into a feminine defect (Boltanksi, p. 101).

From a 21st century, feminist perspective, the American writer Leslie Jamison, in her essay 'Grand Unified Theory of Female Pain', defines such an outlook as "a broader disdain for pain that is understood as performed rather than legitimately felt" (Jamison, 2014, p. 190). Such disdain, Jamison argues, serves as an attempt to "draw a boundary between authentic and fabricated pain", a fabrication that she proposes is inherently rooted in misogynistic readings of the victimised subject (Jamison, p. 191). Though Jamison's study is limited to her narrow cultural and social positionality as a white Ivy league educated American woman writing in the mid-2010s, her argument proves pertinent to this trope that did indeed re-emerge in the Ivy league campuses in the mid-2010s.

For this preconceived binary between authentic and fabricated pain is relevant when considering the tension between real-life events of abuse and their cultural representations through humour. It is what allows us to laugh freely at this butt, for to return to the words of Aristotle, "the comic mask is ugly and distorted, but does not imply pain" (Aristotle, p. 9). This is a butt that in exaggerated rhetoric performs pain, but does not truly experience it. Whilst, in the theatrics of tragedy the "spectacle of suffering has been seen as a cause of the spectator's pleasure", it is the comical survivor's inability to convincingly emulate real-world pain that renders her so amusing (Boltanski, 1999, p. 21). For if the character of the aged, suburban white male abuser could become aroused by almost anything, the most innocent of interactions turning into an opportunity to assault and abuse, the character of the humourless, white, privileged, young woman survivor could be offended and upset at almost anything, the most innocent of interactions, rendering her the victim of a harrowing assault.

It is this divergence between reality and self-perception which not only renders this character funny, but also permits the audience to laugh at her without guilt. For, much like the gulf between the dirty old man and the legal reality of CSA, the comic cultural trope of the sexual violence survivor is consciously separated

from the material conditions of race, class, LGBTQ+ identity, disability and nation that renders a person vulnerable to such acts of violence. Instead, media generated panics surrounding the generational entitlement of overeducated and self-obsessed young women take their place in this style of humorous character creation. Much as Boltanksi defines the figure of pity as a site of "unified representation", where "it is that child there who makes us cry, but any other child could do the same", the comically privileged wounded woman is generic and interchangeable (Boltanksi, 1999, p. 12).

However, this analysis is not an attempt to argue that that this subject is infallible, with a rigorous critique of the limits of such identity driven, feminist campus politics being offered in depth by Naomi Klein, whose 1999 chapter 'The Patriarchy Gets Funky: The Triumph of Identity Marketing' emphasised this movement's liberal alignment with the corporatization of both youth culture and the university campus itself (Klein, 2009).

It is especially important to recognise these comic archetypes, when considering the current literature on humour and digital media's failure to recognise pre-existing antipathy towards feminised media pertaining to personal trauma expression. Such limited readings are reflected in Angela Nagle's text *Kill All Normies* (2017), which quickly dismisses such topics as "hysterical", "anti-male", and representative of a "cult of suffering" (Nagle, 2017, pp. 8, 21, 68, 73). Whilst the masculinist online message board 4chan is contextualised by Nagle – who locates their joke-making within the work of Friedrich Nietzsche, R. D. Laing and Michel Foucault – trauma themed, feminine-coded digital culture receives none of this treatment. The 2013 mental health themed American video game *Depression Quest* by Zoë Quinn, for example, is dismissed with no analysis or in-depth study, with Nagle claiming that "even to a non-gamer like me [it] looked like a terrible game featuring many of the fragility and mental illness-fetishising characteristics of the kind of feminism that has emerged online in recent years" (Nagle, p. 21). Nagle takes a similarly reductive and reactive stance to the issue of trauma management schemes on college campuses, speaking of "young women who had never gone to war claiming to have posttraumatic stress disorder" (Nagle, p. 78).

In the autumn of 1993, over twenty years earlier, American journalism was similarly awash with campus exposes, humorous take downs and passionate think pieces on the sorry state of over sensitive, privileged young American women. This is the argument of the campus as supposedly "so awash in the hysteria of political correctness that it seemed entirely possible a lamppost could commit date rape" (Daum, 2007). Such an outlook is evidenced in the case of the Antioch College's 1991 Sexual Consent Policy, which advocated for affirmative, enthusiastic consent on campus, and "not only came to symbolize the infantilizing dogma of the new left, it turned an already obscure college into a laughingstock" (Daum, 2007). Such a campaign not only affirmed 1990s stereotypes of "shrill, kiss-legislating feminists with shaved heads, ethnic vests, and Doc Martens" (Saltman, 2014), as well as

broader characterisations of humourless feminist killjoys (Ahmed, 2016, pp. 261-262), it even inspired an entire 1993 *Saturday Night Live* sketch (Stoeffel, 2014).

Opening with stock footage of a college campus, the Casino Royale theme plays and an enthusiastic voice over booms, "Live, from Antioch College in Antioch, Ohio… it's time to play…" The scene cuts to a classic 20th century all American game show set up, with an enthusiastic audience shouting out the game's title: 'Is it Date Rape?' It's clear that this is a parody of Antioch College's rape prevention policies, with the introduction of "your host, the dean of intergender relations", introducing us to the contestant, and "our defending champion", "a Junior and a major in Victimization Studies", Ariel Helpern-Strauss, played by Shannen Doherty. Ariel's purportedly correct answers to the question of "is it date rape?", including a male student helping a female student to "move a futon" and ordering surf and turf on a date. As *The New York Times* observed, "The comedy routines almost write themselves' because 'Antioch's policy is easy to parody" (Ed., 1993). Everything about this situation is understood to be unfeeling and bizarre, as an insult both to higher learning and sexual pleasure itself, it is understood as an active invitation for mockery. Here the purported unsexiness of verbal consent only emphasises how unintentionally funny such feminist campus campaigns really are. Such comic transformations of anti-violence activism can be understood through arguments of the violent and predatory nature of joke telling itself, with Freud arguing that such humour "transforms the initially indifferent audience [in this case television viewers who may not have had strong feeling in regards to university consent legislation] into accomplices in hate or scorn". (Freud, p. 535)

This humorously humourless butt remerged in academic, comic and journalistic discourses two decades later, through cultural conflicts ranging from trigger warnings, sexual violence survivordom and queer generational frictions in the mid-2010s. Given the contentious nature of many of these subjects, and the sheer volume of work published on these debates, it is easy to become consumed in a sea of public opinion. However, this analysis is not an attempt to draw my own defence on these wide-ranging issues, for as emphasised in the work of Klein, these movements are not without valid criticism. Rather, it is my intention to highlight how these debates revealed the enduring significance of the humourless survivor as a comic trope, and then consider this comic figure's connection to wider systems of power.

A revealing example of this comic trope can be found in queer theorist Jack Halberstam's 2014 tongue-in-cheek blog post and polemic 'You are Triggering Me!', published by the queer theory collective Bully Bloggers, with Halberstam positioning young people of the mid-2010s as "the triggered generation" (Halberstam, 2014). Halberstam contrasts this generational group with the 1990s feminist queer movement the author identifies with, positioning this movement as superior, because they were able "to laugh" and "loosen up". The writer uses Monty Python's classic 'Four Yorkshiremen' sketch as an exaggerated parallel for 'the hardship

competitions, but without the humour' of social justice oriented students, arguing that we have created a culture of young, queer and feminist identified individuals who are "too vulnerable to take a joke, too damaged to make one". In short, the "trigger warning generation" were afflicted by both a lack of humour and a lack of trauma, and such safeguarding methods were the symptoms of this disorder.

The utilisation of *Monty Python* in Halberstam's argument is particularly useful for understanding the relationship between humour and the killjoy survivor. By utilising a widely known example from the classic white male British comic canon, the writer's work is positioned on the side of popular patriarchal comic history and within the borders of acceptable humour. This serves as a parallel to a deeper history of appropriating Python humour as cultural capital, lampooned in the UK series *The Office* (2001-2003) through Ricky Gervais' office manager character, David Brent.

In the episode 'The Quiz' (2001), we watch Brent attempt to solidify his funny man status by naming his office quiz group, after the famous Python sketch, 'The Dead Parrots'. Alongside Brent's references to Morecambe and Wise, Kenneth Williams, and Jim Carey, his application of comic cultural history is reflective of his struggle against Dostoevsky-reading "college boys", whose only real job is "Professor in charge of watching 'Countdown' every day". Brent's humour acts as a performative attempt to solidify power through play against his younger, university-educated employees who dismiss his knowledge of "old entertainment."

In this sense, to quote *Monty Python* functions as a form of power play that is reflective of a struggle in both genre and generation. It is such power dynamics in comic consumption which, as the trans feminist theorist and performance artist, Julia Serano argues, may result in a misunderstanding of *Monty Python*'s iconic sketch history. Speaking of Halberstam's utilisation of the 'Four Yorkshiremen' sketch, she notes:

> Personally, I always understood that Monty Python sketch as making fun of how people, as they get older, tend to glorify their own past: imagining the hardships they faced as being especially challenging or severe, thereby allowing them to self-conceptualize themselves as being especially resourceful, righteous, cunning, and perseverant for having survived despite overwhelming odds. And this human tendency has historically enabled older generations to outright dismiss younger generations as being misguided, or especially soft (because 'they have it so much easier than we did'), and so on (Serano, 2014).

As illustrated in the case of Antioch college in the 1990s, comic generational conflicts, included but not limited to, the humorous figure of the over-sensitive killjoy were not unique to this time period, and even in Halberstam's own blog post we are reminded of the historical connections to the comical, hysterical feminine grotesque. This is what Halberstam defines as the twentieth-century history of "weepy white lady feminism", which the writer considers a "messy, unappealing morass of weepy, hypoallergic, psychosomatic, anti-sex, anti-fun, anti-porn, pro-drama, pro-processing post-political subjects." This figure is one who is too privi-

leged to deserve a platform to articulate their hardships, and too frigid to lighten up and let it go. Thus, we return to Jamison's idea of performing pain and the comedy that grows from this narrative.

Such criticism of feminine coded trauma through humour can be situated within a wider embrace of comedy against feminist and trauma and mental health advocacy during the early to mid-2010s. "Trigger warning: I'm going to make fun of trigger warnings' opens one Los Angeles Times think piece on the subject" (Goldberg, 2014). Whilst, the animated comedy, *The Simpsons* dedicated an entire 2017 episode to the "highly entitled wusses" of Yale University, who are reimagined as easily offended red lipstick wearing robots, quite literally exploding with outrage on their Ivy league campus. This genre of humour was wide ranging in authorship, from youthfully masculinist Trump supporters, liberal leaning centrist screen comedy, to senior scholars of Queer theory and pioneering theorists of Marxist media criticism, illustrating the wide reach of this comic figure, who similar to the dirty old man, stands as exaggerated antagonist for a wide range of ills. As the feminist media researcher, Dr Katariina Kyrölä, observes: "Disquietingly, the feminist and anti-feminist critics of trigger warnings often share a humorous and mocking tone. This tone leaves the proponents of trigger warnings with no other role than that of feminist killjoy" (Kyrölä, 2018, p. 45). This echoes McGowan's observation that, "someone who identifies with the suffering of a person who falls cannot laugh at the fall, even if the fall is intended to generate comedy", leaving the feminist anti-violence advocate in a barren landscape free from laughter (McGowan, p. 128).

Such an outlook is powerfully reflected in the Marxist cultural theorist and educator, Mark Fisher's 2013 text 'Exiting the Vampire Castle', which rails against a left wing-identified branch of feminist, digital activism, contrasting the "cool, sexy and proletarian" politically-informed stand up of Russell Brand against their "finger-wagging sermon" (Fisher, 2013). These technologically embedded feminist killjoys, "sour faced", "moralising", "passive aggressive" and "dour", are the "vampires" of Fisher's argument (Fisher, 2013). They are positioned both as humourless, because "the use of humour was what separated Brand from the dourness of so much 'leftism'", and as utilising the wrong kind of humour, through their "snarky resentment".

Fisher's criticism of "snark" is crucial to the question of what sort of humour is acceptable in debates surrounding feminism, queer justice and trauma management. For it must be remembered that both Fisher's and Halberstam's pieces on humourless feminists were largely criticised through humour (Garton, 2017). Halberstam's writing even provoked the creation of a parodically humorous Twitter account, 'Jock Halberslam' which follows a Halberstam-ian figure in sunglasses and a back-to-front baseball cap rallying against "whiners" and "kids these days." The account presented an image of a parodically masculinist legacy of queer theory, which favoured abstract theory over the material realities of queer youth. For instance, one humorous tweet reads, "but jock, don't you care about queer kids?

in the words of my bro lee edelman: fuck the child" ('Jock Halberslam', Twitter, 8th July 2014).

The question here is not whether feminists and queer youth working in trauma advocacy can laugh, but rather how they are laughing, and at who. As feminist researcher Emily R. Douglas explains in her study of digital feminist humour, "there are 'normal' ways to laugh, which vary according to many factors, such as class, race, and gender", itself a further reminder that Ahmed's subject of the Feminist Kill Joy extends far beyond the weepy white ladies that Halberstam evokes (Douglas, 2015, p. 146). This top-down structure of humour creates a system where women – particularly LGBTQ+, working-class and Black women – "are not supposed to be creators of humour, inasmuch as this role would ascribe to them power and intellectual qualities denied to them by the majority culture, they are supposed to applaud the humour of that majority culture and, above all, not take themselves too seriously" (Douglas, p. 142).

Whilst, the Python references of Halberstam or the stand-up comedy of white male celebrities such as Russell Brand can be situated within 'normal', canonically approved laughter, feminist, trauma-inflected, digital humour cannot. bell hooks' argument that "we cannot have a meaningful revolution without humour" is made relevant as the question of what is actually considered humour, and for who, is so closely contested (Yancy, 2017, p. 15). Here Fisher's Gothic image of the vampiric cackle of the digital feminist serves as a reminder that whilst the humourless feminist is a site of mockery, the laughing feminist is a figure to fear.

The much-cited Margaret Atwood quotation that "men are afraid of being laughed at" by women whilst women are afraid of "being killed" by men should thus be reconsidered within a comedy studies context (Atwood, 2000, p. 413). On first glance the comparison between 'killed' and 'laughed at' seems to contrast the structural violence of men with the individual harmlessness of women. But it is more useful here to understand how laughter from women towards existing patriarchal structures – included but not limited to individual men – is considered an act of violence in and of itself. As Sara Ahmed, writing on the violence of feminist laughter, explains, "to laugh compulsively, even violently, at gender as reason, is to expose its violence. To expose violence is to become the origin of violence" (Ahmed, pp. 2014-2015). For instance, psychologist Harvey Mindess condemned the "scornful wit" of the women's liberation movement of the 1970s (Mindess, 2011, p. 197). Whilst, in the 2015 case of Bahar Mustafa, the student union welfare and diversity officer at Goldsmiths, whose jokes about killing white men on Twitter resulted in her potentially facing criminal prosecution, "Valerie Solanas style feminist humour on social media" is seen as an act of violence in and of itself (Ahmed, 2015). This reflects Simone de Beauvoir's observations of how the young girl's "scoffing" humour, that "defies adults" and "ridicules men" has the power "to kill" (de Beavoir, 2011, p. 365). Thus, the constructs of both the survivor and of the feminist, as hatefully humorous and frigidly humourless, are integral to our understanding of representations of the sexual violence survivor in the realm of the comic.

As Serano argues "in activism (as it is with humour), context is everything" (Serano, 2014). Thus, it is worth considering why the safeguarding methods, trigger warnings and safe spaces being lampooned through online humour, were so closely linked to harm prevention for sexual violence survivors (Knox, 2017, p. 29). This is developed by recognising which women's experiences within the LGBTQ+ community are dismissed most forcefully, with Halberstam's comic critique focussing on slurs specifically disenfranchising trans women. Such rejections should also be informed by issues of ableism and disability justice, with issues of disability access- including, but not limited to, mental health issues pertaining to trauma, depoliticised to signal selfish, individual preferences rather than systematic neglect. As Kathleen Ann Livingston, argues:

> The characterization of who trigger warnings are for – young, white, female, heavily protected, oversensitive, possibly crazy – is a red herring, meant to distract from two purposes of trigger warnings, to provide accommodations and accountability for trauma survivors. The image of the 'over-sensitive' woman denies both the complexities of who students are and the embodied experiences of being a survivor (Livingstone, 2014).

This gulf between comically whitewashed representations of the survivor, and the material injustices that facilitate real life acts of abuse, parallel the gap between the character of the dirty old man and the reality of CSA. This could not be understood without the scholarship of Black feminist academics, evidenced both in the study of history as evidenced in the work of Professor Angela Davis (Davis, 1983, pp. 172-202), and Professor Patricia Hill Collins (Hill Collins, 2008, pp. 123-149) and the study of law, as shown in the pioneering framework of intersectionality built by the American lawyer and theorist Professor Kimberlé Williams Crenshaw (Crenshaw, 1989, pp. 39–168.) and Professor Priscilla A. Ocen's research into anti-Black constructs of the innocent child victim (Ocen, 2015, pp. 1593, 1594, 1598, 1599, 1607). Far from the whitewashed stereotypes of this comic character, the realities of this violence are inherently tied to the history of racism, particularly anti-Black racism, and colonialism, both within and against feminist movements. Characterised as "wailing, moaning, weeping", "hysterical", "over-reacting, sensitive, easily hurt, angry", the feminist killjoy identified by the feminist and critical race theorist, Sara Ahmed, is a feminist of colour, and it is this erasure that is inherent to understanding the numerous issues behind generalising trauma advocacy under the comic trope of the coddled, wealthy white student (Ahmed, 2017; 2015). This is revelatory of the power of the killjoy, whose mere presence kills the laughter in the room, who is oversensitive because she is "sensitive to that which is not over" (Ahmed, 2004, pp. 224-225; Ahmed, 2010, pp. 66-68; Ahmed, 2014, pp. 2014).

Such comic characters illustrate how the often reactive medium of humour, accelerates Ahmed's warning of queer, feminist identified criticisms of the killjoy, "When you assume your own oppositionality too quickly, you can inflate a minority into a majority, hear an injury as a lobby, interpret a fight for survival as the formation of an industry" (Ahmed, 2014). Here humorous archetypes of sensitive

snowflakes, whiny white girls and self-righteous students consume real world voices and concerns, at the expense of the women who are most vulnerable to structural issues of abuse, whilst, as the Halberstam and Fisher's cases ironically illustrate, such stereotypes of the humourless feminist are being effectively addressed through digitally mediated humour. Yet, as emphasised by Klein's study into the failures of the 1990s feminist campus activism, this does not mean the original subjects of mockery, such as the application of trigger warnings, are themselves beyond criticism. Neither, does my identification of these comic tropes within the works of pioneering theorists such as Halberstam and Fisher, detract from the value of these writers own rich bodies of work.

Changing Cultures of the Rape Joke Following the Me Too Movement

As Zupančič argues, "comedy is the universal at work" (Zupančič, p. 27), and it is necessary to consider how the popular comedy of sexual violence has shifted in wake of shifting standards of acceptability in regards to cultures of both consent and comedy. This is particularly notable in the wake of the Me Too movement. Me Too is the viral feminist hashtag through which survivors could share their stories. It was originally created in 2006 as a community-building framework by Senior Director at Girls for Gender Equity, Tarana Burke. This was with the intention of supporting overlooked child sexual abuse (CSA) survivors from marginalised backgrounds, with a particular focus on Black and Brown girls, firstly in her community of Alabama, and then across America.

Me Too then came to prominence in 2017 on Twitter thanks to Hollywood actress Alyssa Milano. Here it became a lens to address the prevalence of sexual violence against women, particularly in the workplace, with the press focussing on industries such as film, television, politics, literature, publishing, sports and music. However, advocacy also addressed medicine, academia, farming, the Christian Church, the military and tattooing. The active Me Too movements extends across the world to countries such as Afghanistan, China, Ethiopia, India, Iran, Japan, Kenya, Macedonia, Mexico, Pakistan, the Philippines, South Korea, Taiwan and Vietnam.

To consider the impact of Me Too through the lens of comedy is not to reduce a global movement, with its roots in combatting the systematic sexual abuse of Black girls, merely to its influence on sitcom jokes. But rather it is to explore how the role of public advocacy may shift the consensus of the comic. This itself simultaneously reflects the parasitic consumption of feminist and anti-racist grassroots movements into what Naomi Klein identifies as a "politics of mirrors and metaphors" under capitalism (Klein, 2009, p. 143), whilst gesturing at the role of comedy as a creative tool in navigating and narrating systems of oppression.

In the early 2010s, the popular feminist consensus on rape humour by feminist critics such as Roxane Gay was that its function was "designed to remind women

that they are still not quite equal" (Gay, 2012). A point emphasised by the American shock comedian Daniel Tosh, who garnered feminist criticism for his use of rape jokes against women in his own audience during a 2012 stand-up routine. Yet, by the mid-2010s, comedy became intertwined with the pursuit of justice for rape survivors. This shifting viewpoint was exemplified through the American comedian, Hannibal Burress, whose 2014 stand-up routine about Bill Cosby's history of sexual abuse, lead dozens of women to speak out on their own experiences of abuse by Cosby across four decades. Though many of these acts fell outside of the statute of limitations, in 2018 Cosby was found guilty of three counts of aggravated indecent assault. Thus, in 2015, the rape joke was declared "finally funny" by leading feminist essayists such as Rebecca Solnit, who argued that:

> Rape jokes are what an evolutionary biologist might call an indicator species. One small part of the ecosystem, such an organism can indicate the larger health or illness of the whole or a system in transition. The culture itself has changed, for the better, in the past three years, in regards to women and consciousness about sexual violence. The evolution of the rape joke marks that change. In 2015, the high-profile jokes are on rapists, the mindsets of rapists, and on rape culture (Solnit, 2015).

Such an evolution can be found in the development of sexual violence humour in the provocative American sitcom *It's Always Sunny in Philadephia* (IASIP) (FX: 2005-present). From December 2020, IASIP became the longest running American live action comedy, with television journalist, Stuart Heritage arguing that "the key to Sunny's longevity is arguably its subtle accommodation of shifting tastes" (Heritage, 2021). Such shifting tastes extends beyond jokes surrounding rape and CSA to its comic engagements with broader systems of violence such as anti-Black racism, ableism, transmisogyny and homophobia. For example, whilst the show was populated with crude transmisognistic humour in mid-2000s episodes such as 'Charlie has Cancer' (2005) by the mid-2010s IASIP was critically acclaimed for questions of LGBTQ+ representations through the Season 13 finale, 'Mac Finds his Pride' (2018).

The show, like so much of comedy, deals largely in broad types, with both its central and reoccurring characters relying on a generic category of dysfunction and degeneration. Here we have: Dennis Reynolds, the monster who believes himself to be a "golden god", a potential serial killer and almost certainly serial rapist, Charlie Kelly, the creepy stalker, the illiterate man child and repressed child rape victim, who is closer to an animal living in filth than a functioning adult man, Uncle Jack, the gay paedophile, Ronald 'Mac' McDonald, the repressed gay man, Dee, the failed actress, liberal bigot, spinster and hanger-on, Frank Reynolds, the dinosaur, a fossil of bigotry and crude humour, who symbolises the excesses and evils of the rich, white America patriarch, and finally, Matthew "Rickety Cricket" Mara, the fallen priest, turned desperate, homeless, disfigured, blinded, addict and sex worker. It is a black comedy about cruelty, but as a cultural artefact it is also a portrait of what level of cruel comedy is deemed acceptable and profitable to broadcast to the general public.

In earlier episodes, such as 'Charlie Got Molested' (2005), 'Sweet Dee's Dating a Ret*rded Person' (2007), 'The Great Recession' (2009) and 'Dennis Gets Divorced' (2010), the dark humour of sexual violence lies in the delusion of either the survivor or the abuser to recognise their abuse. This is illustrated in the figure of Uncle Jack, a moustachioed, breathy gay paedophile archetype, whose humour lies in his sexual desperation to his former CSA victim, the adult Charlie, in contrast to Charlie's blatant repulsion towards him. Take for example a scene from the 2009 episode, 'The Great Recession', where abuser and abused, comically spar about their experiences and traumatic histories:

> **Uncle Jack**: You can share the room with me, Charlie.
>
> **Charlie's Mom**: [Gasps] That's a great idea!
>
> **Charlie**: That is not a great idea.
>
> **Uncle Jack**: Well, why not? It'll be fun. You know, you and me palling around, getting nuts, doing crazy, fun things.
>
> **Charlie**: I'm not doing any kind of things that you want me to do with you, Uncle Jack.
>
> **Uncle Jack**: No, it's- it's stuff that relatives do. We'll share the room, Charlie.
>
> **Charlie**: - I don't want to share the room with you, dude, because I... I will spend the whole night wide awake like when I was a kid and you tried to share my room.
>
> **Uncle Jack**: You ever seen wrestling on television?
>
> **Charlie**: I am well aware of what wrestling is. It's just not what uncles do to their nephews.

Such tensions are complemented by comically absurd scenes demonstrating Charlie's own delusion of the acceptability of his own experiences of CSA. For example, in the episode 'Sweet Dee's Dating a Ret*rded Person' (2007), Charlie performs a graphic confession of his assault by Uncle Charlie as an upbeat musical number, to the horror of his peers, whilst dressed as Bob Dylan.

> **Mac**: The first half of that song was kinda cool, but what's with the second half?
>
> **Charlie**: It's about the Night Man, like, filling me up, and I become him. I become the spirit of the Night Man.
>
> **Mac**: It sounds like a song where a man breaks into your house and rapes you.
>
> **Charlie**: What, dude? Where are you getting that from? All right. No.

Whilst both Charlie and Jack are presented as somehow equally pathetic in their state as CS abuser and CSA victim, a more complex portrait of darkly comic abuse in IASIP emerges in the figure of Dennis Reynolds. Described as "arguably one of tv's scarier monsters" (Baessler, 2018), Dennis' status as an abuser is a manifestation of a larger system of power of white, wealthy American patriarchy, which is essential to both his humour and horror. Establishing his pattern of abuse early into the show, claiming that "they [the women he attempts to seduce] can't refuse [his sexual aggression] because of the implication [of danger]" ('The Gang Buys A Boat,

2010) and that he does not listen to words such as "no," or "don't," or "stop" ('The Aluminium Monster vs. Fatty Magoo', 2007). Reynolds is a figure of wilful manipulation, a creature of vanity, he conceals his own appearance, with makeup to hide his receding hairline and gaunt, haggard features ('Dee Day', 2019). Similarly, his environment is carefully curated to aid his abuse, with his sealed and soundproofed bedroom for his "sexual conquests" ('The Gang Escapes', 2018) and his "tools" of zip ties and duct tape that he keeps in a hidden compartment of his car ('The High-school Reunion', 2011). Reynolds is an organised and methodical abuser, who owns a vast collection of non-consensual sex tapes, and even has a self-titled D.E.N.N.I.S. system for emotionally abusing women ('The D.E.N.N.I.S. System', 2009).

Thirteen years of character building, alongside the production team's responsiveness to shifting conversations towards sexual violence, culminated in the 2018 episode, 'Times Up For The Gang', a reference to the Time's Up charity that was founded in the wake of the Me Too movement to support victims of sexual harassment. The friendship group are forced to attend a sexual harassment seminar in light of an online 'Shitty Bar List', naming their pub as a hotbed for misconduct. This is a reference to the real-life 'Shitty Media Men' list, a crowd sourced 2017 Google spreadsheet that collected allegations of abuse within New York media. Whilst, Frank, Dee, Charlie and Mac quickly buckle under scrutiny as their histories of rape, abuse, stalking and sexual misconduct are revealed, Dennis remains cool, as he attempts to carefully control and conceal the misogynistic and sexually abusive behaviour of those around him, due to an awareness that "women are on a little bit of a rampage, and anyone could be taken down at any moment now."

He demonstrates an unsettling in-depth knowledge of the minutia of legal history around sexual misconduct, and at the end of the episode takes over from the workshop leaders to give his own presentation on the Time's Up and Me Too movement. Here Dennis details how "I keep my body tight. But I also keep my life tight", sharing his "time-stamped and coded" receipts of "each partner's consent and enjoyment" in a PowerPoint presentation. It is then revealed that it was Dennis himself who created the Shitty Bar List, and subsequently set up the sexual harassment seminar, because "you got to clean up your act. Otherwise, you're going down, and you're gonna take me down with you, and I ain't going down." In a final flourish, the sexual harassment lecturer, on realising she has been hired by a serial rapist who is seeking to protect himself, cries out in horror, "you're a monster!" To which Dennis triumphantly responds, against a ticking clock, a nod to the Time's Up movement, "Oh, yeah? Prove it."

This illustrates Zupančič argument that "the comic universe is, as a rule, the universe of the indestructible" (Zupančič, p. 28) and McGowan's observation that "one of the distinguishing traits of comic characters is their survivability." (McGowan, p. 75) In this sense, Reynolds status as both an unrepentant and uncatchable sex abuser is the key to his comedy. Yet, such claim of survivability and indestructibility similarly applies to the long-running show itself. Despite its use of seemingly bad taste humour, the episode was praised by media critics for

"[engaging] with sensitive material through the seemingly insensitive satire" (2018, Baessler). Whilst, the fact that the episode was written by Megan Ganz, who experienced her own publicised experience of workplace abuse and sexual harassment, from comedy writer Dan Harmon (Bromwich, 2018), and admits that writing the episode "helped me exorcise a lot of demons in a productive and funny way" (Longo, 2018), further complements the survivor first sensibility that grew from the Me Too movement. This allows a liberal audience to laugh at the unrepentant abuser Dennis without guilt, due to "our [the comic audience's] tendency to look for the political valence of comedy in either who creates the comedy or who is its object" (McGowan, p. 163). Thus, by creating a comic character out of the rapist, with the contextual knowledge of the writer's own experiences, the episode complements Solnit's argument that "the high-profile jokes are on rapists, the mindsets of rapists, and on rape culture."

Yet, I would be hesitant to reduce a genre as multi-directional as comedy, or a show as ambiguous as IASIP to simple claims of empowerment. For a joke can allow multiple identifications, and the identity of authorship is not necessarily the instant explanation of ethical soundness that it appears to be. For example, in my own research into humour and CSA, I have been pressured to share my own experiences of CSA survivordom to allow a reader to feel comfortable reading such uncomfortable subject matter. Similarly, through this reductive and identity-centric lens, my admission that I personally found the humour of Uncle Jack and Charlie funny when my own mental health was particularly poor, might suggest it is somehow a good example of CSA humour. Such neat explanations flatten a person to their experience of interpersonal violence, and neglects to account for broader power systems such as race, class, nation, LGBTQ identity and disability that contribute both to the violence a person experiences, and to how a person's humour is shaped. Rather, I would argue that an emphasis on the survivor as author when determining the moral value of a comic media text hinges on issues of the cultural perimeters of liberal acceptability rather than any meaningful sense of justice for survivors of any form of sexual violence. This itself reflects the fact that a small selection of carceral convictions of high-profile celebrities is not equal to restorative justice for systematic violence of sexual abuse.

Conclusion: Dirty Old Man and Weepy White Girls

The comic archetypes of the dirty old man and the traumatised young woman has been explored in a select number of close reading examples of British and American screen humour from the 1990s to the 2010s. Though the article is limited by this narrow perimeter, the role of comedy as a dynamic space for negotiating fears and hostilities towards both the figure of the CS abuser and the sexual violence victim within this specific context is revealed. Through humorous character creation ranging from animated comedies, sketch shows and sitcoms, complemented by politically diverse polemics, the multipurpose function of these

characters are revealed. Both liberal and conservative, a threat to left wing politics, and in the minds of reactionary right-wing pundits, a symptom of its degeneracy, both characters are able to absorb, and deflect a number of social ills. This is achieved through divorcing these comic characters from the material conditions of power such as race, class, disability, LGBTQ+ identity and nation that renders a person vulnerable to sexual violence, and is informed by comic theories of benign violation, edge work and social ordering. Thus, the assertion that subjects as painful as sexual violence are somehow beyond a joke are critically challenged. Instead, the centrality of the study of social power in the theory of comedy is highlighted.

This is understood through centring the media' role in creating such a vivid mythos of sexual deviance and evil through the construction of the Other, as explained by Roger Silverstone. Silverstone's emphasis on the centrality of play in such media projections lends itself well to the genre of sexual violence themed screen humour, and is illustrative of the contentious question of whether humour can be garnered from such acts of violence. Here such media examples as *Family Guy*, *Monkey Dust*, *Saturday Night Live*, and *Friends*, illustrate that though the genre of screen comedy is indeed central to conceptions of the Othering of sexual violence, whether we choose to laugh at such a character, or instead occupy Ahmed's role of the feminist killjoy is an ethical decision, as much as a nervous impulse.

Here the strange, solitary, often queer coded, figure of the dirty old man has no real position of power, or connection to the outside world beyond his front lawn and desktop computer, and is instead a comic punching bag for humour both slap-stick and grotesque. Whilst, the sexual violence survivor becomes a threatening figure of individual privilege rather than a victim of systematic oppression. Both are presented as monstrous in their delusions and desires, but ultimately toothless in their actions. As a result, we are provided with an amusing selection of cartoon characters to insert into a variety of comic set pieces. This Aristotelian wardrobe of comic masks allows us to laugh at this taboo subject with the safety the abuser cannot hurt anyone, and that the victim's pain is not genuinely felt. Despite the wide varying styles of humour, politics, social contexts and creative mediums these characters have been presented in over the years, the trope for many decades remained largely unchanged. For these characters do not subvert, but rather enforce existing boundaries of criminality, and serve as a reminder that social engagements with sexual violence extend beyond judge and jury, and abuser and victim, in order to be found in a vast range of genres both serious and silly. However, the example of *It's Always Sunny in Philadelphia* gestures towards shifts in popular comic tastes in the wake of the Me Too movement, whilst Ahmed's own studies into feminist laughter gestures at the medium's radical potential for survivors themselves to destabilise systems of injustice through humour.

References / Список литературы

Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.

Ahmed, S. (2010). *The Promise of Happiness*. North Carolina: Duke University Press.

Ahmed, S. (2014a). *Wilful subjects*. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Ahmed, S. (2014b, July 21). Feminist Hurt/Feminism Hurts'. Retrieved from Feministkilljoys website: https://feministkilljoys.com/2014/07/21/feminist-hurtfeminism-hurts/

Ahmed, S. (2014c, August 28). A Killjoy in Crisis'. Retrieved from Feministkilljoys website: https://feministkilljoys.com/2014/08/28/a-killjoy-in-crisis/

Ahmed, S. (2015a, May 26). A Campaign of Harassment'. Retrieved from Feministkilljoys website: https://feministkilljoys.com/2015/05/26/a-campaign-of-harassment/

Ahmed, S. (2015b, June 25). Against Students'. Retrieved from Feministkilljoys website: https://feministkilljoys.com/2015/06/25/against-students/

Ahmed, S. (2016). *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press.

Ahmed, S. (2017, December 19). Diversity Work as Complaint'. Retrieved from Feministkilljoys website: https://feministkilljoys.com/2017/12/19/diversity-work-as-complaint/

Aristotle. (2008). *Poetics* (S. H. Butcher, Trans.). New York: Cosimo.

'Ask First' at Antioch'. (1993, October 11). *The New York Times*. Retrieved from https://www.nytimes.com/1993/10/11/opinion/ask-first-at-antioch.html

Atwood, M. (2000). *Second Words: Selected Critical Prose, 1960-1982*. Toronto: Anansi.

Baesller, L. (2018). 'Time's Up for the Gang' Is the Perfect Satire of a Delicate Issue. Retrieved from Film School Rejects website: https://filmschoolrejects.com/always-sunny-times-up/

Beauvoir, S. (2011). *The Second Sex*. New York: Vintage.

Bergson, H. (1911). *Laughter* (F. Rothwell & C. Brereton, Trans.). Worcestershire: Read Books Ltd.

Boltanksi, L. (1999). *Distant Suffering: Morality, Media and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bromwich, J. E. (2018, June 13). Megan Ganz on Dan Harmon's Apology: 'I Felt Vindicated". *The New York Times*. Retrieved from https://www.nytimes.com/2018/01/13/arts/dan-harmon-megan-ganz.html

Buckley, F. H. (2005). *The Morality of Laughter*. Michigan: University of Michigan Press.

Chatmon, p. (2019). Dee Day. In *I.A.S.I.p.* USA: FX.

Coiro, K. (2018). Times Up For The Gang. In *I.A.S.I.p.* USA: FX.

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. In *University of Chicago Legal Forum* (pp. 139–168). University of Chicago Law School.

Daum, M. (2007, June 30). Who killed Antioch? Womyn'. *Los Angeles Times*. Retrieved from https://www.latimes.com/la-oe-daum30jun30-column.html

Davis, A. (1983). *Women, Race & Class*. New York: Vintage.

Douglas, E. R. (2015). Foucault, Laughter, and Gendered Normalization'. *Foucault Studies*, (20), 142–154. doi: 10.22439/fs.v0i0.4934

Einhorn, R. (2009). The D.E.N.N.I.S. System. In *I.A.S.I.p.* USA: FX.

Einhorn, R. (2010a). Dennis Gets Divorced. In *I.A.S.I.p.* USA: FX.

Einhorn, R. (2010b). The Gang Buys A Boat. In *I.A.S.I.p.* USA: FX.

Fisher, M. (2013, November 24). Exiting the Vampire Castle'. Retrieved from Open Democracy website: https://www.opendemocracy.net/en/opendemocracyuk/exiting-vampire-castle/

Fortenberry, J. (2005). Charlie Got Molested. In *It's Always Sunny in Philadelphia*. USA: FX.

Foucault, M. (1975). *Discipline and Punish*. New York: Vintage Books.

Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality* (Vol. 1; R. Hurley, Trans.). New York: Pantheon.

Frantz Parsons, E. (2005). Midnight Rangers: Costume and Performance in the Reconstruction-Era Ku Klux Klan'. *The Journal of American History*, 92(3), 811–836. doi: 10.2307/3659969

Freud, S. (1905). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: Jokes and Their Relation to the Unconscious* (J. Strachey, Trans.). London: Vintage.

Garton, V. (2017, January 16). Mark Fisher and the Fading of the Left' [The Cyclonograph]. Retrieved from https://vincentgarton.com/2017/01/16/mark-fisher-and-the-fading-of-the-left/

Gay, R. (2012, June 12). Daniel Tosh and rape jokes: Still not funny'. Retrieved from Salon website: https://www.salon.com/2012/07/12/daniel_tosh_and_rape_jokes_still_not_funny/

Gervais, R., & Merchant, S. (2001). The Quiz. In *The Office*. UK: BBC.

Goldberg, J. (2014, May 19). The Peculiar Madness of "Trigger Warnings". *Los Angeles Times*. Retrieved from https://www.latimes.com/opinion/op-ed/la-oe-goldberg-trigger-warnings-20140520-column.html

Halberstam, J. (2014, July 5). You are Triggering Me!'. Retrieved from Bully Bloggers website: https://bullybloggers.wordpress.com/2014/07/05/you-are-triggering-me-the-neo-liberal-rhetoric-of-harm-danger-and-trauma/

Halvorson, G. (2004). The One Where Estelle Dies. In *Friends*. USA: NBC.

Heritage, S. (2021, February 16). Always Sunny's Glenn Howerton: 'The characters can be horrible misogynists, we the writers are not'. *The Guardian*. Retrieved from https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2021/feb/16/always-sunny-glenn-howerton-ap-bio

Hill Collins, p. (2000). *Black Feminist Thought*. Abingdon/New York: Routledge.

Holm, N. (2016). Humour as edge-work: Aesthetics, joke-work and tendentiousness in Tosh.0 (or Daniel Tosh and the mystery of the missing joke-work). *Comedy Studies*, 7(1), 108–121. doi: 10.1080/2040610X.2016.1146438

Jamison, L. (2015). *Empathy Exams*. London: Granta.

Jeong, E., & Lee, J. (2018). We take the red pill, we confront the DickTrix: Online feminist activism and the augmentation of gendered realities in South Korea. *Feminist Media Studies*, 18(4), 705–717. doi: 10.1080/14680777.2018.1447354

Jock Halberslam'. (2014, July 8). Retrieved from Twitter website: https://twitter.com/halberslam/status/486691553142771712

Klein, N. (2009). *No Logo*. London: Picador.

Knox, E. J. M. (2017). *Trigger Warnings: History, Theory, Context*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

Kramer, L. (2017). The Caper Chase. In *The Simpsons*. USA: Fox.

Krefting, R. (2014). *All Joking Aside: American Humor and Its Discontents*. Maryland: JHU.

Kyrölä, K. (2018). Negotiating Vulnerability in The Trigger Warning Debates. In A. Koivunen, K. Kyrölä, & I. Ryberg (Eds.), *The Power of Vulnerability: Mobilising affect in feminist, queer and anti-racist media cultures* (pp. 29–50). Manchester: Manchester University Press.

Legman, G. (1968). *Rationale of the Dirty Joke: An Analysis of Sexual Humour*. New York: Simon & Schuster.

Levine, J. (2007). Sweet Dee's Dating a Ret*rded Person'. In *I.A.S.I.p.* USA: FX.

Lippitt, J. (1992). Nietzsche, Zarathustra and The Status Of Laughter'. *The British Journal of Aesthetics*, 32(1), 39–49. doi: 10.1093/bjaesthetics/32.1.39

Livingston, K. A. (2014). On Rage, Shame, "Realness," and Accountability to Survivors'. *Harlot*, (12). Retrieved from http://harlotofthearts.org/index.php/harlot/article/view/237/156

Lockyer, S., & Pickering, M. (2010). You Must be Joking: The Sociological Critique of Humour and Comic Media. In M. Pickering (Ed.), *Popular Culture* (Vols 1–4, pp. 808–820). California: SAGE.

Longo, C. (2018, September 14). Always Sunny: How The Gang Escaped And Dee Got Her Moment. Retrieved from Den Of Geek website: https://www.denofgeek.com/tv/always-sunny-how-the-gang-escaped-and-dee-got-her-moment/

Lp. (2018). The Gang Escapes. In *I.A.S.I.p.* USA: FX.

Marx, N. (2013). Family Guy: Undermining Satire'. In E. Thompson & J. Mittell (Eds.), *How to Watch Television* (pp. 177–185). New York: NYU Press.

McGowan, T. (2017). *Only A Joke Can Save Us: A Theory of Comedy*. Evanston: Northwestern University Press.

Medjesky, C. A. (2016). How Can Rape Be Funny? Comic Persona and the Limits of Rape Jokes. In M. R. Meier & C. R. Schmitt (Eds.), *Standing Up, Speaking Out: Stand-Up Comedy and the Rhetoric of Social Change* (pp. 195–212). New York: Taylor & Francis.

Mesler, L., Anderson, G., & Calkins, C. (2016). Sex Offender Policy and Protection. In M. K. Miller & B. H. Bornstein (Eds.), *Advances in Psychology and Law* (Vol. 1, pp. 217–248). New York: Springer.

Mindess, H. (2011). *Laughter and Liberation*. Abingdon/New York: Routledge.

Morreall, J. (2009). *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. New Jersey: WileyBlackwell.

Nagle, A. (2017). *Kill all Normies*. Alresford: Zero Books.

Norris, V. (2014). *British Television Animation 1997-2010*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Ocen, p. A. (2015). (E)Racing Childhood: Examining the Racialized Construction of Childhood and Innocence in the Treatment of Sexually Exploited Minors. *UCLA Law Review*, 62(6), 1586–1640.

Porochista khakpour. (2018, February 4). Retrieved from Twitter website: https://twitter.com/PKhakpour/status/960219462342291456

Saltman, B. (2014). We Started the Crusade for Affirmative Consent Way Back in the '90s. Retrieved from The Cut website: https://www.thecut.com/2014/10/we-fought-for-affirmative-consent-in-the-90s.html

Sartre, J. p. (1948). *Anti-Semite and the Jew: An Exploration of the Etiology of Hate*. New York: Shocken.

Savage, F. (2007). The Aluminum Monster vs. Fatty Magoo. In *I.A.S.I.p.* USA: FX.

Savage, F. (2009). The Great Recession. In *I.A.S.I.p.* USA: FX.

Serano, J. (2014, July 13). Regarding "Generation Wars": Some Reflections Upon Reading the Recent Jack Halberstam Essay. Retrieved from Whipping Girl website: http://juliaserano.blogspot.co.uk/2014/07/regarding-generation-wars-some.html

Shakman, M. (2011). The Highschool Reunion. In *I.A.S.I.p.* USA: FX.

Solnit, R. (2015). If rape jokes are finally funny it's because they're targeting rape culture. *The Guardian*. Retrieved from https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/aug/10/jokes-finally-funny-because-culture-at-the-butt-of-them

Stoeffel, K. (2014). Why the Campus Rape Debate Feels Like a Bad Rerun. Retrieved from https://www.thecut.com/2014/07/campus-rape-debate-feels-like-groundhog-day.html

Stott, A. (2014). *Comedy*. New York/Abingdon: Routledge.

Thompson, E. (2016). Tosh.0 Convergence Comedy, and the "Post PC" TV Trickster. In C. Bucaria & L. Barra (Eds.), *Taboo Comedy: Television and Controversial Humour*. London/New York: Palgrave Macmillan.

Wepler, R. (2011). Nabokov's Nomadic Humor: Lolita. *College Literature*, 38(4), 76–97. doi: 10.1353/lit.2011.0045

Wilson, D. (1993). Shannen Doherty/Cypress Hill. In *Saturday Night Live*. USA: NBC.

Wilson, D., & Silverman, I. (2002). *Innocence Betrayed: Paedophilia, the Media and Society*. Cambridge: Polity.

Yancy, G. (2017). *On Race: 34 Conversations in a Time of Crisis*. Oxford: Oxford University Press.

Zupančič, A. (2008). *The Odd One In: On Comedy*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2021. No 3 | ISSN: 2658-7734
Новые проблемы для новых медиа | https://doi.org/10.46539/gmd.v3i3.137

Ethics and Values in the Digital Environment: by the Example of Parody Videos on TikTok

Irina P. Busurkina

Institute of Sociology RAS, Research Center for Cultural Exclusion and Frontier Zones (RCCEFZ RAS). Saint Petersburg, Russia. Email: ipbusurkina[at]gmail.com

Abstract

The ethics of the comic is a relatively new interdisciplinary field of knowledge that is gaining new relevance with the development of a variety of social media. The purpose of this article is to review the existing research and show by examples how ethics and values are closely related to the specific functions of social media, such as distributing parody content and commenting on it. The main focus of our study is a parody which can be defined as communicative behavior in the form of a text, movement, or even a song, imitating the characteristics or behavior of the object being ridiculed.
Unlike a literal quotation, a parody reproduces the original in a distorted form for the purpose of mockery. Within this article modern ethical approaches to the evaluation of parody as well as the main functions of parody in the digital environment are considered. Based on the examples of parody videos on TikTok the particular ways of expressing social problems and cultural traumas by using the comic strategies are identified. Furthermore, the issues of algorithmic censorship concerning such videos as well as the problem of the moral autonomy of users are discussed.

Keywords

Ethics of Parody; Ethical Expertise; Parody Videos, Digital Media; Values of Humor; Informational Services; TikTok; Humor Censorship; Humor as Social Criticism; Cultural Trauma

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2021. No 3 | ISSN: 2658-7734
New Issues of New Media | https://doi.org/10.46539/gmd.v3i3.137

Этика и ценности в цифровом пространстве: на примере пародийных видео в TikTok

Бусуркина Ирина Петровна

Социологический институт РАН, Центр изучения зон культурного отчуждения и пограничья (ЦИЗКОП СИ РАН). Санкт-Петербург, Россия. Email: ipbusurkina[at]gmail.com

Аннотация

Этика комического является относительно новой междисциплинарной областью знания, приобретающей актуальность с развитием множества социальных медиа. Цель нашей статьи – рассмотреть существующие исследования и показать на примерах, насколько тесно этика и ценности связаны с конкретными функциями социальных медиа, такими как распространение контента пародийного содержания и его комментирование. Основной фокус нашей работы – пародия, которую можно определить как коммуникативное поведение в форме текста, движений и даже песни, имитирующее характерные черты или действия высмеиваемого объекта. В отличие от дословной цитаты, пародия воспроизводит оригинал в переработанном виде с целью создания у зрителя или читателя комического эффекта. В статье мы рассматриваем современные этические подходы к оценке пародии, приводим основные функции пародии в цифровом пространстве, а затем на примере пародийных видеороликов в TikTok показываем способы выражения социальных проблем и культурных травм через комические стратегии. Кроме этого, обсуждаются вопросы алгоритмической цензуры в отношении подобных видеороликов, а также проблема моральной автономии пользователей.

Ключевые слова

этика пародии; этическая экспертиза; пародийные видео; цифровые медиа; ценности юмора; тнформационные сервисы; TikTok; цензура юмора; юмор как социальная критика; культурная травма

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Введение

Этика в цифровую эпоху, точно так же как и в предшествующие, требует расширенного понимания человеческих мотивов, принимаемых на их основе решений, а также исследований последствий поступков. Опосредованные цифровыми возможностями, этика и ценности тесно связаны с конкретными реакциями пользователей на те или иные всплески обсуждений в социальных медиа. Это послужило поводом для зарождения отдельного направления этической инженерии, целью которого является обнаружение и решение этических проблем, связанных с использованием технологий (Sullivan & Reiner, 2020).

Ключевым моментом в развитии этичного отношения между людьми в условиях цифровой среды является обеспечение автономии пользователя, то есть возможности рефлексировать над своими действиями в сети, определять свои ценности в отношении потребляемого и производимого контента, а также встречаться с последствиями своих поступков. В данной статье обсуждаются вопросы этического осмысления производства и распространения пародийного контента, который переживает новый пик популярности в сети Интернет благодаря всемирно известным сервисам, таким как TikTok и YouTube.

Пародия за счет своих средств выразительности может в развлекательной форме побудить общественность к дискуссии. В статье приводятся примеры того, как пародия используется в качестве тактики против притеснения, призыва к акциям и даже средства распространения исторических сюжетов. Пародию активно задействуют для поднятия острых социальных и политических вопросов. Благодаря тому, что пародия всегда имеет оригинал, доступный для полного понимания лишь членам сегмента общества, ее роль в формировании идентичности с какой-либо социальной группой и культурным прошлым еще предстоит изучить.

Пародия позволяет поддерживать определенные политические настроения, подпитывая критическую культуру общественности через комическое изображение объекта насмешки (Hariman, 2008). Однако восприятие комического контента сильно селективно – оно варьируется от отношения к проблеме и культурного уровня зрителя. Те, кто являются ценителями подобного жанра, могут использовать пародию для повышения осведомленности об общественных настроениях или для развлечения, остальные же вряд ли будут убеждены заложенными в нее идеями, а возможно даже окажутся настроенными негативно. Пародия позволяет ее создателю поделиться своим видением проблемы и идеями, обнажающими существующие ограничения. Таким образом, пародия служит индикатором общественных ценностей и противоречий, являясь ценным источником информации для исследователей в области этики и конфликтологии.

В данной статье мы рассматриваем современные этические подходы к оценке пародии, приводим некоторые типы и выразительные средства пародии в цифровом пространстве, а затем на примере пародийных видеороликов в TikTok показываем способы выражения социальных проблем и потрясений через комические стратегии. Кроме этого, мы обсуждаем вопросы алгоритмической цензуры в отношении подобного контента, а также затрагиваем проблему моральной автономии пользователей социальных сервисов.

Подходы к этическому осмыслению пародии

Различные формы комического, в том числе и пародия – это неотъемлемая часть жизни, в которой дают о себе знать культурные, расовые, гендерные и социальные различия. Они имеют собственные дискурсивные характеристики, зависящие от времени и места воспроизведения. Пародия может нести не только комический смысл, она интересна с философской и этической точки зрения, ее анализ важен и часто недооценен.

Хотя этика пародии – это относительно новая междисциплинарная область знания, в ней уже достигнут относительный консенсус. Основная сложность в том, что границы этических норм комического являются крайне расплывчатыми. Поэтому в научной литературе много внимания уделяется его способности причинять вред, так как это оказывается наиболее очевидным маркером границы между этичными и неэтичными высказываниями. Вопрос осложняется тем, что данные высказывания могут быть неподобающими как по отношению к изображаемому объекту, так и по отношению к зрителям. Например, пародия может маскировать негативные сообщения и транслировать расистские и гендерные стереотипы, тем самым закрепляя их в обществе еще больше (Benatar, 1999).

На данный момент существуют несколько взаимосвязанных подходов к этической критике комического, к которому мы относим пародию (Smuts, 2010). При оценке комических высказываний редко применяется теория установочного одобрения; чтобы оценить мотивы, стоящие за ироничным изображением объектов, современными исследователями используются теории заслуженной реакции, эмоциональной ответственности. Основным фокусом утилитарной теории является ситуативность – приносит ли комическое высказывание больше пользы или вреда в конкретной ситуации. Например, в работе Р. Тепли ставится вопрос, способствует ли юмор улучшению повседневных взаимодействий между людьми (Tapley, 2007). Теория несовместимости гласит, что любая ситуация делается комической, если она неуместна, а значит само несоответствие между реальностью и абсурдом становится главным развлечением.

Объёмная доля разысканий касается области политической пародии – на сегодняшний день это одно из самых быстро развивающихся направлений в изучении медийной культуры. В эссе исследователя медиа Дж. Пайфера

рассматриваются обязательства и ограничения, которые налагаются на пародию, в особенности на шутки политического характера (Peifer, 2012). Оценка комического также находится в центре внимания в статье «Юмор как социальный акт: этические проблемы» Дж. Харви (Harvey, 1995). Исследовательница утверждает, что любое комическое высказывание является социальным актом, который совершается в группах людей со смешанным общественным статусом. Они могут усиливать различия во властных отношениях в пользу людей с высоким положением. Поэтому по-настоящему наслаждаться чувством юмора могут только люди, у которых есть статус и власть.

Таким образом, комические высказывания могут служить инструментом воздействия на социальные, политические и этические взгляды других людей. Это обусловлено тем, что они сами по себе отражают широкий социальный и политический контекст, могут поддерживать и даже менять существующий порядок. Их восприятие зависит от отношений между нарратором и зрителем, от его текущих воззрений. Согласно Х. ЛаФоллету и Н. Шанксу, при этом взаимодействии важную роль играет то, какие модели убеждений задействуются (LaFollette & Shanks, 1993). То, что находится в пограничье между различными взглядами, всегда является источником конфликтов. Именно шаблоны определяют, что видится комическим в явлениях, событиях или людях, которые становятся предметом пародии.

Модели убеждений – неотъемлемая часть этих контекстов, их нелегко отделить от общества и культуры. Поэтому средства пародии часто используются для того, чтобы повлиять на мнение людей об определенном событии или социальной группе. Это может быть преувеличенное представление отрицательных черт, которое укрепляет существующие стереотипы. В подобном ключе оскорбительные характеристики являются отражением доминирующих взглядов и отношения к целевой группе. За пределами таких границ пародия перестает быть художественным примером или формой социальной критики.

Некоторые исследователи ставят вопрос об этических нормах под другим углом (Shuster, 2013). Они рассуждают, не делает ли пародию более комической именно ее неоднозначное содержание. М. Шустер, по-новому истолковывая философию юмора А. Бергсона, делает вывод о том, что именно из-за оскорбительного смысла пародия становится смешнее. В этом случае пародия позволяет реабилитировать и легитимизировать оскорбление, представляя его в театрализованном виде (Lockyer & Pickering, 2005).

Пародия в цифровом пространстве как форма общественного участия

В научном дискурсе пародия определяется как коммуникативное поведение в форме текста, движений и даже песни, которое имитирует характерные черты или действия высмеиваемого объекта (Palmer, 2005). В отличие от дословной цитаты, пародия воспроизводит их в переработанной, театрали-

зованной манере с целью создания у зрителя или читателя комического эффекта.

В современной научной литературе наибольшее внимание уделено воздействию пародии на общественные настроения в медиа. Многие из этих работ показывают, как пародийные ролики могут служить в качестве призыва к действию, например – к участию в политической активности. Пародия и связанные с ней формы комического являются одними из лучших средств выражения отчуждения от доминирующих нормативных ценностей общества. Комическое повествование становится особенно подходящим для выражения оппозиционной или политической позиции. Это достигается за счет того, что пародия трансформирует ценности в образы, доступные для аудитории (Hariman, 2008). В статье Лима и Голана с помощью экспериментов была доказана высокая сила убедительности видео пародии на YouTube, а также ее влияние на вероятность политического участия в социальных сетях (Lim & Golan, 2011).

В зависимости от объекта различают пародию, используемую политиками, и пародию, созданную не-политиками о политических деятелях. В первом случае уменьшается острота общественной критики, чтобы переключить внимание аудитории с обоснованных опасений касательно создавшейся ситуации. Во втором – пародия вскрывает существующие проблемы (Morreall, 2005). Она рассматривается как инструмент транслирования политических суждений, поскольку ее убедительная сила состоит в так называемом «эффекте шутки» (Nabi et al., 2007): пародия привлекательна тем, что способна вызвать как положительные эмоции, так и «горький смех».

Некоторые исследования направлены на раскрытие роли негативных эмоций и моральных последствий, вызванных пародией. Проводимое различие между «поверхностной» и «глубокой» пародией подразумевает, что первая просто имитирует поведение субъекта, а вторая – наделяет объект насмешки новыми смыслами (D'Errico & Poggi, 2016). Оба типа пародии влияют на процессы убеждения, но глубокая пародия, в отличие от поверхностной, вызывает больше негативных эмоций. Это приводит к более критическим оценкам объекта и недовольству его моральным обликом.

Из-за популярности пародии в интернете многие работы направлены на то, чтобы получить представление об ее выразительных средствах и механизмах, с помощью которых юмористический контент достигает своего эффекта (Hoffman & Young, 2011). При помощи эмпирических данных выделяются и сравниваются различные типы пародии, анализируется ее содержательное наполнение и выявляется склонность людей к определенному типу юмора (Holbert, 2015). Значительное количество ученых стараются определить особенности восприятия комедии зрителями, а также спрогнозировать потребление пародийного контента (Hmielowski et al., 2011).

Современные формы пародии и политического юмора разделяют на три категории: карнавализация (политической и общественной) жизни, пародийная

переработка дискурсов, а также протестная деятельность и активизм (Petrović, 2018). Пародии всегда присуща двусмысленность, которая призывает зрителя к рефлексии высмеиваемых явлений – это позволяет ему сформировать собственное отношение к объекту. А. Пиата предлагает прослеживать связь между метафорой и юмором, которые, согласно его исследованию, служат конкретным риторическим целям: метафора – оценочной рамкой, а юмор – средством критики (Piata, 2016).

По типу влияния на зрителей выделяется несколько видов юмористических высказываний: навешивание ярлыков и фреймирование (Guo, 2018). Эти тенденции связаны с переходом онлайн-среды к дискурсивным жанрам – игре, пародии и карнавалу. Интернет-культура породила новые способы и формы комментирования политических вопросов. Активное развитие пародии в Интернете может свидетельствовать о том, что функцией онлайн-общения становится в том числе социальная критика, которая отражает идеологические сдвиги в обществе.

Меньше всего внимания в научной литературе уделялось изучению более эгалитарных форм политического и развлекательного контента комического характера. Современные социальные сети позволяют пародийным роликам распространяться быстрее, обходить цензуру и вызывать обширную реакцию людей. В отличие от традиционных телевизионных шоу или пародийных скетчей в журналах, которые создают профессиональные комики, социальные сети и стриминговые платформы предоставляют возможность производить пользовательскую пародию и вирусный визуальный контент – форматы, которые стали играть все более важную роль в новой медиа-среде (Becker & Waisanen, 2013). Хотя роль интернет-пародии, конечно, не ограничивается только социальным комментированием, иногда такие ролики становятся предметом общественных дискуссий (Ruliou, 2015).

В статье М. Джонса (Jones, 2017) приводится пример того, как политическая пародия в социальных сетях может служить средством для экспериментирования, создания жанров, ранее маргинализированных или не одобряемых официальной государственной властью. На примере культурного производства в Бахрейне исследователь показывает, насколько важную роль играют социальные сети в формировании и определении творческого сопротивления. Мемы и пародийные ролики на YouTube становятся отражением оппозиционного контрнарратива. Таким образом, социальные сети способствуют появлению новых форм пародии, позволяют активистам показать целостность оппозиционной эстетики как местной, так и международной аудитории.

Похожее исследование деятельности творческих активистов показывает, что использование стендап-комедии и публичных образов может подрывать легитимность оппонентов, а иногда и самой избирательной системы (Bogad, 2005). Возможности цифровых технологий позволяют проявляться коллективной гражданской позиции и религиозной идентичности. Такие жанры как видеоблоги и пародийные нарезки, являющиеся уникальными для цифровой

визуальной культуры, становятся местом встречи создателей и их аудитории, способствуя формированию совместной позиции – «голоса». Указанные способы обращения к аудитории предполагают связь между рассредоточенными людьми, возникают новые формы «нераспределенной гражданственности» (Zoonen et al., 2010).

Пародия в TikTok и методы (само)цензуры

В качестве примера цифрового пространства рассмотрим платформу TikTok, с помощью которой можно распространять короткие видеоролики, обычно сопровождающиеся популярными песнями или другими саундтреками. С помощью данного сервиса пользователи в силах выпускать собственный контент, имитировать существующие видео-ролики других пользователей или пародировать популярные жанры, включая сам жанр TikTok (Mackenzie & Nichols, 2020).

В период пандемии 2020 года TikTok пережил новый виток популярности. На платформе можно найти огромное количество примеров пародий на известных артистов, блогеров и даже животных. Содержание может включать сложные наслоения контекста: например, в одном и том же клипе музыкальное сопровождение намеренно неудачно повторяет мелодию из популярного фильма, видеоряд пародирует известный клип, а голос на фоне изображает автоматический переводчик. Кроме этого, сам жанр пародийных видео в TikTok возродил идею челленджей, которая порождает бесконечное число пародий на самих себя.

Пародийные видеоролики стали вирусными через механизмы рекомендаций в социальных сетях, появились новые микро-знаменитости – комики-непрофессионалы, которые выступают в качестве некой оппозиции к профессиональному юмористическому контенту. Пользователи используют средства пародии и импровизации как основу для контркультурного самовыражения, в частности, чтобы создавать карикатуры на существующие традиционные идеи, мифы и ценности (Ogbu, 2020).

Очевидно, что креативщики могут использовать средства массовой информации для повышения осведомленности о социальных и политических проблемах. Вопрос об уместности содержания и процесс принятия решения о содержании пародийных роликов зависят от собственных взглядов и конкретной позиции автора.

Так как пародия быстро распространяется через социальные сети, сложно обойти вниманием вопрос об этической модерации. Сами пользователи, которые создают контент и активно им пользуются, размышляют о компонентах цензуры на цифровых сервисах, таких как модерация и алгоритмическая фильтрация. Исследование пользовательских реакций на социальных платформах Tumblr и YouTube показывает, что модерация контента с помощью алгоритмов и новых условий использования сервисов влияет на культуру

пользователей, вызывая сопротивление и ответную тактику адаптации к этим изменениям (Lamerichs, 2020). Несмотря на то, что правила нахождения в публичном пространстве сервисов доступны, алгоритмы рекомендаций и скрытия контента являются зачастую непрозрачными. Поэтому сами пользователи начинают создавать представления о механизмах их функционирования, подстраивая свой контент.

Рассмотрим пример блокировок пародийного контента, размещенного на социальном сервисе TikTok. Здесь цензуре могут подвергаться определенные хештеги – употребление уничижительных слов грозит блокировкой аккаунта или минимизацией показов другим пользователем (Mackenzie & Nichols, 2020). Так, нейтральный, на первый взгляд, хэштег «геймер» был на некоторое время заблокирован после того, как его стали применять для размещения большого количества пародийных издевательств. Образ «девушки-геймера» использовался, чтобы эксплуатировать идею о «месте женщины на кухне», причем многие из этих шуток исходили от пользователей женского пола. Таким образом, высмеивание доминирующих общественных ценностей само стало напоминать форму издевательства, а пародия на другие пользовательские видео в TikTok оказалась рекурсивна по отношению к самой себе.

Другие инструменты, которые используются в сервисах для решения таких острых социальных проблем как травля и запугивание, включают в себя технологические решения, тесно завязанные на этических аспектах поступков людей. К таким решениям можно отнести автоматические алгоритмы, распознающие определенные сочетания слов, которые были отмечены как оскорбительные, и блокирующие подобные комментарии или аккаунты. Исследователи приходят к выводу, что по-настоящему этическим решением было бы создание мотивации к тому, чтобы сам пользователь принимал осознанное решение перед тем, как опубликует свой контент. Цензура алгоритмов не решает проблемы моральной автономии пользователя, пока средством убеждения служит вмешательство систем сервисов. Шаги в подобном направлении были сделаны сервисом Instagram, который ввел функцию всплывающего сообщения, где пользователю предлагается удалить свой комментарий прежде, чем он будет размещен, если он похож по содержанию на оскорбительный (Sullivan & Reiner, 2020).

Этические нормы и культурная травма в роликах TikTok

Вне контекста политического или социального участия пародия может рассматриваться как средство преодоления неприятных ощущений от травмирующего события. Поскольку новости о конфликтах и насилии благодаря средствам массовой информации становятся составляющей частью жизни, в контексте культурной травмы люди используют цифровые медиа как пространство для их осмысления, а также определения способов реагирования на постоянную угрозу. В данном разделе приведены примеры подобного меха-

низма сопротивления – комическое представление позволяет увидеть пережитое с другой, абсурдной или неэстетичной стороны. Этот механизм позволяет переключиться от убеждения в серьезности травмирующего события к убеждению в его заурядности. Так как данные ролики зачастую представляют собой жанр «горького смеха», они могут быть восприняты общественностью неоднозначно, как нечто оскорбляющее память о событии.

Понятие культурной травмы рассматривалось исследователями в контекстах географических границ и идентичности (Александер, 2012; Троицкий, 2017; Троицкий, 2019). Исследование Дж. Векери показало, как молодые люди проживают культурную травму с помощью игровых и меметических практик в социальных сетях (Vickery, 2020). В качестве материала были использованы видеоролики TikTok в жанре черного юмора, где мемефикации подверглись случаи стрельбы в американских школах. С помощью данных роликов молодые люди распространяли критические пародийные видео в ответ на политическое бездействие в отношении постоянной угрозы стрельбы. Данные ролики по содержанию были разделены на несколько групп:

1) высмеивание стереотипов и образов события в СМИ;

2) пародирование абсурдности насилия и реакции общественности;

3) театрализованное представление о насильственном действии.

Первая группа роликов воспроизводила или высмеивала стереотипы, которые были связаны с ситуацией. Эти сцены демонстрировали воображаемые способы защиты от конфликтов, например игру с образом стрелка-одиночки. Вторая группа видеороликов саркастически изображала символику, которую использовали власти и администрация в качестве борьбы с насилием, показывая несоответствие реальности и провозглашаемых ценностей. Третья группа видео с помощью художественных приемов в виде движений и танца воссоздавала декорации и сцену насилия, таким образом выражая то, что невозможно изобразить с помощью лингвистических средств.

Помимо этого, Дж. Векери систематизировал видеоролики в TickTok по использованию определенных меметических форм (повествование, музыка, визуальный монтаж) и функций (пародия, критика или утешение жертв насилия) (Vickery, 2020). Приведенные примеры явственно показывают, что меметическая, перфомативная природа пародийных видеороликов ищет различные способы взаимодействия с реальными событиями. Используются возможности собственного тела, культурный текст и технические ресурсы социальных платформ, чтобы в игровой форме препарировать общественные дискурсы и нормы, а в некоторых случаях и опровергать их.

Показательным примером служит широко известный общественный скандал, вызванный челленджем в TikTok – видеоблоггеры с нарисованными синяками и ранами под музыку от первого лица рассказывают истории о людях, которые стали жертвами концентрационных лагерей. Подобные теат-

рализованные представления вызвали большие разногласия во мнениях. Одни нашли эти постановки оскорбляющими память погибших, осудили создателей роликов, другие восприняли их как образовательную акцию в память о трагедии (*TikTok Creators Playing Dead Holocaust Victims Accused of Trauma – Insider*). Таким образом, пародия становится важной формой современной саморефлексии в медиа, используя символический язык и имитацию (или неправильное цитирование) источника (Palmer, 2005).

Пародийные видеоролики в иррациональной форме демонстрируют реакции на поколенческие трагедии, которые существуют и структурируют пространство молодых людей в рамках более широких общественных дискурсов. Происходит идентификация себя с пострадавшей стороной (как сопричастных), а сама меморизация событий осуществляется с использованием шаблонов повторения и подражания. Таким образом, пародия может служить средством выражения культурной травмы, а намеренно абсурдное представление событий является механизмом защиты. Социальные возможности TikTok позволяют в игровой форме коллективно осмыслить это, заново пересобрать существующие ценности и определить отношение к ним.

Заключение

С появлением новых форм трансляции пародии, таких как короткие видеоролики, по-прежнему остаются открытыми важные вопросы: какие темы или трактовки можно считать приемлемыми, а какие оскорбительными? Есть ли составляющие современной общественной или личной жизни, которые являются запретными для шуток? Как поступать с оскорбительным юмором в социальных сетях? Кроме того, неясно, до какой степени пародия обязана быть смешной и до какой степени – критической.

В статье пародия была рассмотрена как явление, устанавливающее и укрепляющее социальные связи, скорость образования которых особенно заметна с появлением социальных сервисов и возможностью делиться критическими комментариями с мировой аудиторией. На примерах коротких пародийных видеороликов в TikTok показано, как изначальный смысл дестабилизируется через аллюзию на реальные события и существовавших людей. Игровая, непрактичная ориентация этих представлений занимает центральное место, а сами видеоролики не всегда создаются с целью рассмешить аудиторию. С помощью дополнительных смыслов пародия может изменить восприятие оригинала зрителями, а ключевым этическим вопросом является уместность такого переиначивания. Моральная оценка обычно концентрируется на практических последствиях, тогда как комическое далеко не всегда практично, ведь в большинстве случаев оно служит ради удовольствия, а не для того, чтобы передать точную информацию. Это свойство пародии затрудняет ее этическое истолкование.

Наконец, мы рассмотрели некоторые составляющие цензуры пародийных видео в социальных сервисах. Запреты подобного рода как часть системы управления информацией вызывают еще больший комический ответ, приводят к тому, что пользователи адаптируют свой контент под ограничения или находят способы их обхождения.

Благодарности

Исследование выполнено в рамках гранта РФФИ No18-011-00673А «Методология этической экспертизы».

The research was supported by Russian Foundation for Basic Research (Project No. 18-011-00673A “Methodology of ethical expertise”)

Список литературы

Ankel, S. (2020). TikTok creators are pretending to be Holocaust victims in heaven in a new trend dubbed ‘trauma porn’. Retrieved from https://www.insider.com/tiktok-trend-shows-people-pretending-to-be-holocaust-victims-heaven-2020-8

Becker, A. & Waisanen, D. (2013). From Funny Features to Entertaining Effects: Connecting Approaches to Communication Research on Political Comedy. *Review of Communication*, 13 (3), 161–183. doi: 10.1080/15358593.2013.826816

Benatar, D. (1999). Prejudice in Jest: When Racial and Gender Humor Harms. *Public Affairs Quarterly*, 13 (2), 191–203.

Bogad, L. M. (2005). *Electoral Guerrilla Theatre: Radical Ridicule and Social Movements*. London: Routledge. doi: 10.4324/9780203401033

D’Errico, F. & Poggi, I. (2016). “The Bitter Laughter”. When Parody Is a Moral and Affective Priming in Political Persuasion. *Frontiers in Psychology*, 7 (1144). doi: 10.3389/fpsyg.2016.01144

Guo, M. (2018). Playfulness, parody, and carnival: Catchphrases and mood on the Chinese Internet from 2003 to 2015. *Communication and the Public*, 3 (2), 134–150. doi: 10.1177/2057047318770467

Hariman, R. (2008). Political Parody and Public Culture. *Quarterly Journal of Speech*, 94 (3), 247–272. doi: 10.1080/00335630802210369

Harvey, J. (1995). Humor as social act: Ethical issues. *The Journal of Value Inquiry*, 29 (1), 19–30. doi: 10.1007/BF01079060

Hmielowski, J. D., Holbert, R. L. & Lee, J. (2011). Predicting the Consumption of Political TV Satire: Affinity for Political Humor, The Daily Show, and The Colbert Report. *Communication Monographs*, 78 (1), 96–114. doi: 10.1080/03637751.2010.542579

Hoffman, L. H. & Young, D. G. (2011). Satire, Punch Lines, and the Nightly News: Untangling Media Effects on Political Participation. *Communication Research Reports*, 28 (2), 159–168. doi: 10.1080/08824096.2011.565278

Holbert, R. L. (2020). *Entertainment media and politics: Advances in effects-based research*. London; New York: Routledge.

Jones, M. O. (2017). Satire, social media and revolutionary cultural production in the Bahrain uprising: From utopian fiction to political satire. *Communication and the Public*, 2 (2), 136–153. doi: 10.1177/2057047317706372

LaFollette, H. & Shanks, N. (1993). Belief and the Basis of Humor. *American Philosophical Quarterly*, 30 (4), 329–339.

Lamerichs, N. (2020). User Tactics and Algorithms: A Digital Humanities Approach to YouTube and Tumblr. In D. Nguyen, I. Dekker & S. Nguyen (Eds.), *Understanding Media and Society in the Age of Digitalisation* (pp. 35–54). Cham: Springer International Publishing. Doi: 10.1007/978-3-030-38577-4_3

Lim, J. S. & Golan, G. J. (2011). Social Media Activism in Response to the Influence of Political Parody Videos on YouTube. *Communication Research*, 38 (5), 710–727. doi: 10.1177/0093650211405649

Lockyer, Sh. & Pickering, M. (2005). Introduction: The Ethics and Aesthetics of Humour and Comedy. In S. Lockyer & M. Pickering (Eds.), *Beyond a Joke: The Limits of Humour* (pp. 1–24). London: Palgrave Macmillan UK. doi: 10.1057/9780230236776_1

Mackenzie, S. A. & Nichols, D. (2020). Finding 'Places to Be Bad' in Social Media: The Case of TikTok. In D. Nichols & S. Perillo (Eds.), *Urban Australia and Post-Punk: Exploring Dogs in Space* (pp. 285–298). Singapore: Springer Singapore. doi: 10.1007/978-981-32-9702-9_22

Morreall, J. (2005). Humour and the Conduct of Politics. In Sh. Lockyer & M. Pickering (Eds.), *Beyond a Joke: The Limits of Humour* (pp. 63–78). London: Palgrave Macmillan UK. doi: 10.1057/9780230236776_4

Nabi, R. L., Moyer-Gusé, E. & Byrne, S. (2007). All Joking Aside: A Serious Investigation into the Persuasive Effect of Funny Social Issue Messages. *Communication Monographs*, 74 (1), 29–54. doi: 10.1080/03637750701196896

Ogbu, O. G. (2020). "She completely twisted the body language": Pandemic, parody, politics, and comedy in the era of coronavirus. *Journal of Community Safety and Well-Being*, 5 (2), 82–86. doi: 10.35502/jcswb.138

Palmer, J. (2005). Parody and Decorum: Permission to Mock. In Sh. Lockyer & M. Pickering (Eds.), *Beyond a Joke: The Limits of Humour* (pp. 79–97). London: Palgrave Macmillan UK. Doi: 10.1057/9780230236776_5

Peifer, J. T. (2012). Can We Be Funny? The Social Responsibility of Political Humor. *Journal of Mass Media Ethics*, 27 (4), 263–276. doi: 10.1080/08900523.2012.746110

Petrović, T. (2018). Political Parody and the Politics of Ambivalence. *Annual Review of Anthropology*, 47 (1), 201–216. doi: 10.1146/annurev-anthro-102215-100148

Piata, A. (2016). When metaphor becomes a joke: Metaphor journeys from political ads to internet memes. *Journal of Pragmatics*, 106, 39–56. doi: 10.1016/j.pragma.2016.10.003

Ruliou, A. (2015). *Political Internet Memes as User-generated Political Caricatures and Means of Reaction to Propaganda: The Case of Rushka Kvadratnyi Vatnik* (MA Thesis). Warsawa.

Shuster, M. (2013). Humor as an Optics: Bergson and the Ethics of Humor. *Hypatia*, 28 (3), 618–632. doi: 10.1111/j.1527-2001.2012.01282.x

Smuts, A. (2010). The Ethics of Humor: Can Your Sense of Humor be Wrong? *Ethical Theory and Moral Practice*, 13 (3), 333–347. doi: 10.1007/s10677-009-9203-5

Sullivan, L. S. & Reiner, P. B. (2020). Ethics in the Digital Era: Nothing New? *IT Professional*, 22 (1), 39-42. doi: 10.1109/MITP.2020.2964355

Tapley, R. (2007). The Value of Humor. *The Journal of Value Inquiry*, 40 (4), 421–431. doi: 10.1007/s10790-006-9007-y

van Zoonen, L., Vis, F. & Mihelj, S. (2010). Performing citizenship on YouTube: Activism, satire and online debate around the anti-Islam video *Fitna*. *Critical Discourse Studies*, 7 (4), 249–262. doi: 10.1080/17405904.2010.511831

Vickery, J. R. (2020). The Memeification of #Schoolshootings in the U.S.: Youth, Tiktok, and Playful Mediated Bodies. In *AoIR Selected Papers of Internet Research*. Retrieved from https://spir.aoir.org/ojs/index.php/spir/article/view/11357

Александер, Д. (2012). Культурная травма и коллективная идентичность. *Социологический журнал*, (3), 5–40.

Троицкий, С. А. (2017). Синтксис утраты. *Studia Culturae*, (32), 160–172.

Троицкий, С. А. (2019). Конструкт травмы как основа для формирования топографической иерархии. *Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре*, 123 (1), 123–131.

References

Alexander, D. (2012). Cultural trauma and collective identity. *Sociological journal*, (3), 5–40. (In Russian).

Ankel, S. (2020). TikTok creators are pretending to be Holocaust victims in heaven in a new trend dubbed 'trauma porn'. Retrieved from https://www.insider.com/tiktok-trend-shows-people-pretending-to-be-holocaust-victims-heaven-2020-8

Becker, A. & Waisanen, D. (2013). From Funny Features to Entertaining Effects: Connecting Approaches to Communication Research on Political Comedy. *Review of Communication*, 13 (3), 161–183. doi: 10.1080/15358593.2013.826816

Benatar, D. (1999). Prejudice in Jest: When Racial and Gender Humor Harms. *Public Affairs Quarterly*, 13(2), 191–203.

Bogad, L. M. (2005). *Electoral Guerrilla Theatre: Radical Ridicule and Social Movements*. London: Routledge. doi: 10.4324/9780203401033

D'Errico, F. & Poggi, I. (2016). The Bitter Laughter". When Parody Is a Moral and Affective Priming in Political Persuasion. *Frontiers in Psychology*, 7 (1144). doi: 10.3389/fpsyg.2016.01144

Guo, M. (2018). Playfulness, parody, and carnival: Catchphrases and mood on the Chinese Internet from 2003 to 2015. *Communication and the Public*, 3 (2), 134–150. doi: 10.1177/2057047318770467

Hariman, R. (2008). Political Parody and Public Culture. *Quarterly Journal of Speech*, 94 (3), 247–272. doi: 10.1080/00335630802210369

Harvey, J. (1995). Humor as social act: Ethical issues. *The Journal of Value Inquiry*, 29 (1), 19–30. doi: 10.1007/BF01079060

Hmielowski, J. D., Holbert, R. L. & Lee, J. (2011). Predicting the Consumption of Political TV Satire: Affinity for Political Humor, The Daily Show, and The Colbert Report. *Communication Monographs*, 78 (1), 96–114. doi: 10.1080/03637751.2010.542579

Hoffman, L. H. & Young, D. G. (2011). Satire, Punch Lines, and the Nightly News: Untangling Media Effects on Political Participation. *Communication Research Reports*, 28 (2), 159–168. doi: 10.1080/08824096.2011.565278

Holbert, R. L. (2020). *Entertainment media and politics: Advances in effects-based research*. London; New York: Routledge.

Jones, M. O. (2017). Satire, social media and revolutionary cultural production in the Bahrain uprising: From utopian fiction to political satire. *Communication and the Public*, 2 (2), 136–153. doi: 10.1177/2057047317706372

LaFollette, H. & Shanks, N. (1993). Belief and the Basis of Humor. *American Philosophical Quarterly*, 30 (4), 329–339.

Lamerichs, N. (2020). User Tactics and Algorithms: A Digital Humanities Approach to YouTube and Tumblr. In D. Nguyen, I. Dekker & S. Nguyen (Eds.), *Understanding Media and Society in the Age of Digitalisation* (pp. 35–54). Cham: Springer International Publishing. Doi: 10.1007/978-3-030-38577-4_3

Lim, J. S. & Golan, G. J. (2011). Social Media Activism in Response to the Influence of Political Parody Videos on YouTube. *Communication Research*, 38 (5), 710–727. doi: 10.1177/0093650211405649

Lockyer, Sh. & Pickering, M. (2005). Introduction: The Ethics and Aesthetics of Humour and Comedy. In S. Lockyer & M. Pickering (Eds.), *Beyond a Joke: The Limits of Humour* (pp. 1–24). London: Palgrave Macmillan UK. doi: 10.1057/9780230236776_1

Mackenzie, S. A. & Nichols, D. (2020). Finding 'Places to Be Bad' in Social Media: The Case of TikTok. In D. Nichols & S. Perillo (Eds.), *Urban Australia and Post-Punk: Exploring Dogs in Space* (pp. 285-298). Singapore: Springer Singapore. doi: 10.1007/978-981-32-9702-9_22

Morreall, J. (2005). Humour and the Conduct of Politics. In Sh. Lockyer & M. Pickering (Eds.), *Beyond a Joke: The Limits of Humour* (pp. 63–78). London: Palgrave Macmillan UK. doi: 10.1057/9780230236776_4

Nabi, R. L., Moyer-Gusé, E. & Byrne, S. (2007). All Joking Aside: A Serious Investigation into the Persuasive Effect of Funny Social Issue Messages. *Communication Monographs*, 74 (1), 29–54. doi: 10.1080/03637750701196896

Ogbu, O. G. (2020). "She completely twisted the body language": Pandemic, parody, politics, and comedy in the era of coronavirus. *Journal of Community Safety and Well-Being*, 5 (2), 82–86. doi: 10.35502/jcswb.138

Palmer, J. (2005). Parody and Decorum: Permission to Mock. In Sh. Lockyer & M. Pickering (Eds.), *Beyond a Joke: The Limits of Humour* (pp. 79–97). London: Palgrave Macmillan UK. Doi: 10.1057/9780230236776_5

Peifer, J. T. (2012). Can We Be Funny? The Social Responsibility of Political Humor. *Journal of Mass Media Ethics*, 27 (4), 263–276. doi: 10.1080/08900523.2012.746110

Petrović, T. (2018). Political Parody and the Politics of Ambivalence. *Annual Review of Anthropology*, 47 (1), 201–216. doi: 10.1146/annurev-anthro-102215-100148

Piata, A. (2016). When metaphor becomes a joke: Metaphor journeys from political ads to internet memes. *Journal of Pragmatics*, 106, 39–56. doi: 10.1016/j.pragma.2016.10.003

Ruliou, A. (2015). *Political Internet Memes as User-generated Political Caricatures and Means of Reaction to Propaganda: The Case of Rushka Kvadratnyi Vatnik* (MA Thesis). Warsawa.

Shuster, M. (2013). Humor as an Optics: Bergson and the Ethics of Humor. *Hypatia*, 28 (3), 618–632. doi: 10.1111/j.1527-2001.2012.01282.x

Smuts, A. (2010). The Ethics of Humor: Can Your Sense of Humor be Wrong? *Ethical Theory and Moral Practice*, 13 (3), 333–347. doi: 10.1007/s10677-009-9203-5

Sullivan, L. S. & Reiner, P. B. (2020). Ethics in the Digital Era: Nothing New? *IT Professional*, 22 (1), 39-42. doi: 10.1109/MITP.2020.2964355

Tapley, R. (2007). The Value of Humor. *The Journal of Value Inquiry*, 40 (4), 421–431. doi: 10.1007/s10790-006-9007-y

Troitsky, S. A. (2017). The Syntax for Loss. *Studia Culturae*, (32), 160–172. (In Russian).

Troitsky, S. A. (2019). Trauma construct as a basis for the formation of a topographic. *The untouchable reserve. Debate about politics and culture*, 123 (1), 123–131.(In Russian).

van Zoonen, L., Vis, F. & Mihelj, S. (2010). Performing citizenship on YouTube: Activism, satire and online debate around the anti-Islam video *Fitna*. *Critical Discourse Studies*, 7 (4), 249–262. doi: 10.1080/17405904.2010.511831

Vickery, J. R. (2020). The Memeification of #Schoolshootings in the U.S.: Youth, Tiktok, and Playful Mediated Bodies. In *AoIR Selected Papers of Internet Research*. Retrieved from https://spir.aoir.org/ojs/index.php/spir/article/view/11357

Certificate of registration issued by Roskomnadzor: ЭЛ № ФС77-75215 since 07 march 2019

Founder: Limited Liability Company Scientific Industrial Enterprise “Genesis. Frontier. Science”

Address: 24, Savushkina St. apt. 88, Astrakhan, Russia, 414056

Address of Editorial board: 57, Granovskiy per. apt. 2, Astrakhan, Russia, 414038

Editor-in-Chief: Rastyam T. Aliev, PhD

In case you have any questions about co-operation please write an e-mail the following address: admin@galacticamedia.com

or galacticamedia@gmail.com

Phone: +7 (988) 068-63-72

Materials are intended for persons over 18 years old

This journal is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© 2019 Galactica Media: Journal of Media Studies. E-ISSN: 2658-7734

Свидетельство о регистрации выдано Роскомнадзором: ЭЛ № ФС77-75215 от 07 марта 2019

Учредитель: Общество с ограниченной ответственностью научно-производственное предприятие "Генезис.Фронтир.Наука". ИНН/ОГРН: 3019005706/1123019003678

Юр. Адрес: Российская Федерация, 414056, г. Астрахань, ул. Савушкина, д. 24, кв. 88

Адрес редакции: 414038, Астраханская обл., г. Астрахань, Грановский пер., д. 57, кв. 2

Главный редактор: к.и.н. Растям Туктарович Алиев

По всем вопросам сотрудничества и публикации материалов обращаться по e-mail: admin@-galacticamedia.com

или galacticamedia@gmail.com

Телефон: +7 (988) 068-63-72

Опубликованные в сетевом издании материалы предназначены для лиц старше 18 лет

Сетевое издание доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Международная

© 2019 Галактика медиа: журнал медиа исследований. e-ISSN: 2658-7734