

НАСИЛИЕ КАК АБСОЛЮТНОЕ СОБЫТИЕ В СТРУКТУРЕ ПОВСЕДНЕВНОСТИ (на примере телесериала «Твин пикс»)*



Неменко Екатерина Петровна,

Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина,
Департамент философии, кафедра истории философии,
философской антропологии, эстетики и теории культуры,
Доцент, кандидат философских наук,
Екатеринбург, Россия,
ORCID: 0000-0001-7189-6009,
E-mail: hist-nemenko@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 08.05.2020, принята к публикации 10.06.2020

Для цитирования: Неменко Е.П. Насилие как абсолютное событие в структуре повседневности (на примере телесериала «Твин пикс») // Научный журнал «Дискурс-Пи». 2020. № 2 (39). С. 142–148. doi: 10.24411/1817-9568-2020-10209

Аннотация

Статья посвящена проблеме соотношения массовой культуры и повседневности. Для того чтобы выявить возможные варианты этого соотношения, был рассмотрен сюжет насилия как один из самых популярных в массовой культуре триггеров вовлеченности зрителя. С помощью концептуализации насилия в структуре повседневности сквозь призму теории событий на примере телесериала «Твин пикс» показано, что сюжет насилия может по-разному работать на вовлеченность зрителя. Введено различие двух типов вовлеченности зрителя в просмотр – эмоциональная вовлеченность и следование за нарративом, которые отличаются по своей структуре и интеграции в повседневность. В первой части статьи проанализирована объяснительная модель критической теории, которая рассматривает насилие как триггерный художественный элемент в массовой культуре. Согласно этому подходу, насилие, наряду с сексом, вызывает высокую интенсивность эмоциональной

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 17-33-01080.

© Неменко Е.П., 2020



вовлеченности и даже зависимость зрителей, но низкого художественного качества. Показаны ограничения этой объяснительной модели и предложена альтернативная концепция вовлеченности зрителя на основе следования за нарративом. Во второй части статьи представлена теория событий, дано определение события и его отличие от не-событий, а также обосновано различие абсолютных и относительных событий. В заключительной части рассмотрена сюжетная линия телесериала «Твин пикс» и проведена концептуализация насилия как абсолютного события. Выявлено отношение этого события к повседневности в структуре кинонарратива, показано отличие абсолютного события насилия от бытового насилия, поставлена проблема субъекта и объекта насилия в телесериале. На примере нарратива «Твин пикс» показано, что в таком жанре современных медиа, как телесериал, насилие не только используется для производства опыта эмоциональной вовлеченности зрителя, но также становится объектом исследования и рефлексии с помощью интеграции в структуру повседневности, а не противопоставления ей.

Ключевые слова:

вовлеченность, теория событий, «Твин пикс», массовая культура, телесериалы, повседневность.

UDC 001.891:7.073

DOI: 10.24411/1817-9568-2020-10209

THE VIOLENCE AS AN ABSOLUTE EVENT IN THE STRUCTURE OF THE EVERYDAY (CASE OF "TWIN PEAKS")

Nemenko Ekaterina Petrovna,

Ural Federal University
named after the first President of Russia B. N. Yeltsin,
Department of philosophy, Chair of the history of philosophy,
Assistant Professor, PhD,
Ekaterinburg, Russia,
ORCID: 0000-0001-7189-6009,
E-mail: hist-nemenko@yandex.ru

Article received on May 8, 2020, accepted on June 10, 2020

To cite this article: Nemenko, E.P. (2020). Nasilie kak absolyutnoe sobytie v strukture povsednevnosti (na primere teleseriala «Tvin piks») [The violence as an absolute event in the structure of the everyday (Case of "Twin Peaks")]. *Scientific Journal "Discourse-P"*, 2(39), 142-148. doi: 10.24411/1817-9568-2020-10209

Abstract

The article is devoted to the problem of the correlation of mass culture and everyday life. In order to identify possible variants of this correlation, the plot of violence was considered as one of the most popular triggers of spectator's involvement in mass culture. Using the conceptualization of violence in the structure of everyday life through the prism of the theory of events, it is shown on the example of the television series *Twin Peaks* that the plot of violence can work differently on the involvement of the viewer. A distinction is made between two types of viewer involvement in viewing – emotional involvement and following a narrative, which differ in their structure and integration into everyday life. The first part of the article analyzes the explanatory model of critical theory, which considers violence as a trigger artistic element in popular culture. According to this approach, violence, along with sex, causes a high intensity of emotional involvement and even the addiction of the audience, but with low artistic quality. The limitations of this explanatory model are demonstrated, and an alternative concept of spectator involvement based on following the narrative is proposed. In the second part of the article, the theory of events is presented, the definition of an event and its difference from non-events are given, and the distinction between absolute and relative events is justified. In the final part, the plot line of the television series *Twin Peaks* is considered and the conceptualization of violence as an absolute event is carried out. The relation of this event to everyday life in the structure of film narrative is revealed, the difference between the absolute event of violence and ordinary everyday violence is shown, the problem of the subject and object of violence in the television series is posed. On the example of the narrative “*Twin Peaks*”, it is shown that in a genre of modern media such as a television series, violence is not only used to produce the experience of the emotional involvement of the viewer, but also becomes the object of research and reflection by integrating into the structure of everyday life, and not opposing it.

Keywords:

involvement, theory of events, mass culture, *Twin Peaks*, TV series, the everyday.

**Насилие и повседневность
с точки зрения критической теории**

Исследование проблематики насилия в массовой культуре, часто не рефлексируя, опирается на определенную социальную теорию и концепцию повседневности, которая задает логику рассуждения. Одна из распространенных объяснительных моделей, которые используют культурологи при анализе насилия в кино, сводится к тому, что сцены насилия разрушают привычный ход вещей, разрывают ткань повседневности и позволяют зрителю пережить яркий эмоциональный опыт (Dorfman, 2014; Chalvon-Demersay, 2012). Эта объяснительная модель опирается на имплицитную концепцию повседневности как отчужденную от субъекта среду, пронизанную микрофизикой власти, поддерживающей комфорт и безопасность (Шюц, 2003). С точки зрения этого подхода повседневность подвергается критике как область экспансии стерильных

зон ненасилия на все общество, которая побуждает к поиску соприкосновений с реальной жизнью – с болью, шоком, насилием (Campbell, 1987). «Жизнь, преисполненная регламентом, комфортом и дозированными удовольствиями, прорывается в точках своего сгущения, в точках боли, сострадания и ответственности» (Савчук, 1999, с. 105). Исходя из такой концепции повседневности, субъекту для ощущения своей субъектности необходимы острые эмоциональные переживания, играющие роль триггеров экзистенциального опыта, пусть даже негативного. Отсюда важными становятся телесные практики, особенно те, которые связаны непосредственно с экзистенциально важными для человека событиями рождения и смерти (Cossia, 2016). Насилие, как и секс, становятся такими источниками экзистенциально важного опыта. «Человек не хочет и не может проживать жизнь в стерильных условиях. У него есть невостробованная потребность в сильных эмоциях и насыщенных переживаниях. Глубоко эшелонированная (за счет многочисленных институтов и ветвей), адаптированная к политической корректности и обставленная множеством гуманистических ловушек, власть провоцирует бунт тела, и оно сражается за зоны зависимости, за зоны свободного воле- и кровеизъявления» (Савчук, 1999, с. 105). Согласно этой логике свобода воли субъекта, его субъектность парадоксальным образом реализуется в зонах его зависимости. Подвергаясь насилию или совершая его, то есть отрицая субъектность Другого или свою, герой обретает себя как свободного субъекта. Идентифицируясь с таким героем, зритель получает яркие эмоциональные переживания от сцен насилия. Этим достигается интенсивная вовлеченность зрителя в просмотр и удержание его внимания.

Теория событий

Телесериал «Твин пикс»¹ интересен тем, что опирается на другую концепцию повседневности и создает собственный мир, собственное эстетическое пространство и другой способ вовлеченности зрителя. Мне бы хотелось эксплицировать это представление о повседневности и посмотреть, как насилие встраивается в структуру повседневности. Главный тезис заключается в том, что насилие у Д. Линча и М. Фроста выступает важным элементом нарративной структуры, то есть событие насилия имеет значение для понимания всей истории. Для зрителя насилие является не точкой производства опыта, а производства знания. Размещая событие насилия внутри нарратива, мы не просто переживаем эмоциональный опыт, но получаем некоторое знание о самом нарративе и о социальной реальности, к которой он отсылает.

С этой точки зрения одна из основных функций повседневности состоит в понимании новых событий и нахождении адекватных ответов на них. Нам необходимо постепенно, но не полностью, включать необычное в обычное, иначе уникальность события так и останется слишком чужой нашей привычной жизни. Тем самым повседневность играет важнейшую роль в установлении некой познавательной структуры, с помощью которой новые события могут быть поняты и осмыслены, и, во-вторых, посредством повторения день за днем дает

¹ В США телесериал «Твин пикс» Дэвида Линча и Марка Фроста впервые появился на экранах ТВ в 1990 г. и быстро стал культовым.

возможность последовательно перевести остаток нового в область обыденной жизни (Dorfman, 2014).

Для того чтобы раскрыть роль насилия в нарративе Линча, я предлагаю концептуализировать его как событие. В теории социальных событий, которую развивает А. Ф. Филиппов, событие понимается как элементарная ячейка социального. Событием он называет смысловой комплекс, означающий соотносительное акту наблюдения единство. Несмотря на элементарность и атомарность, событие имеет логическое устройство. Оно всегда находится в связи с другим событием, в сети событий (Филиппов, 2011, с. 12).

Поль Рикёр также характеризует событие и его отличие от не-события как непременно описанное в некоем нарративе. Оно подчинено интеллигибельности нарративной интриги: его время и место обусловлены согласованностью сюжета. Нерассказанный же фрагмент человеческого опыта остается лишь неким случаем. Социальная жизнь пронизана нарративами. По словам Рикёра, событие, включаясь в движение нарратива, теряет свою безличность (Борисенкова, 2013). Через вписанность в нарратив событие также приобретает принадлежность (*mineness*) к социальному миру. Рикёр предлагает рассматривать онтологию событий через нарративность. «В нарративном плане, – пишет Рикёр, – событие есть то, что, случаясь, продвигает действие: оно является переменной причиной интриги» (Рикёр, 2004, с. 341). Именно включенность в нарратив может послужить критерием демаркации событий и не-событий.

Событие следует отличать от происшествия, с одной стороны, и действия, с другой. О происшествиях идет речь тогда, когда человек не является инициатором действий, а остается лишь «беспомощной жертвой» внешних факторов. В частности, физиологические изменения, телесные движения, не зависящие от воли человека, представляют собой происшествия, а не действия. Понятие события, в свою очередь, определяется как более осмысленное по сравнению с происшествием и не полагаемым субъективно по сравнению с понятием действия (Борисенкова, 2013).

Филиппов выделяет относительные и абсолютные события. Если к относительным событиям мы применяем имеющиеся у нас познавательные инструменты, чтобы встроить их в сеть событий, то абсолютные события характеризуются тем, что сами порождают схемы интерпретации остальных событий. Они выламываются из всех различий, упорно отказываясь вписываться в ячейки когнитивных схем. Они обладают принудительной релевантностью – их нельзя не заметить. Они перформативны: абсолютные события скорее создают новые системы фреймов, чем описываются уже существующими. Именно поэтому возникает пауза между абсолютным событием и событиями его описания – у наблюдателей не сразу появляются определения происшедшему, обнаруживается дефицит квалификаций. Благодаря абсолютным событиям трансцендентное напоминает о себе наблюдателям, погруженным в рутинные, повседневные взаимодействия (Филиппов, 2011, с.12).

«Твин пикс» сквозь призму теории событий

Рассмотрим конструкцию нарратива «Твин пикс» с этой точки зрения. Насилие в «Твин пикс» можно описать как абсолютное событие, то есть то,

которое задает фреймы для понимания и описания остальных событий в нарративе телесериала.

Во-первых, повседневность и насилие не противопоставлены друг другу в сериале. Скорее, вся повседневная рутина в «Твин пикс» пронизана знаками и символами, которые отсылают к абсолютному событию насилия и так или иначе определяются им. При этом повседневность важна для телесериала. Например, такие элементы повседневной рутины провинциального американского городка начала 1990-х, как электричество, средства коммуникации наделены неясной связью с «силами зла». Другая специфика нарратива «Твин Пикс» – визуализация соприсутствия двух миров. Причем жители красной комнаты постоянно оказываются внутри повседневности городка Твин Пикс, а некоторые реальные жители Твин пикс оказываются в красной комнате. Кроме того, есть герои, которые изначально созданы как пограничные, например, безрукий человек и его рука в виде карлика, обитающая в «Черном вигваме».

Во-вторых, в «Твин пикс» абсолютное событие насилия противопоставлено т. н. бытовому насилию. По ходу повествования в Твин пикс происходит много преступлений и актов насилия, однако мы понимаем, что главным двигателем интриги является насилие, совершаемое духом Боба. Так, например, подчеркнуто профанировано убийство наркоторговца Майкла, которого Бобби, как выяснилось, убивает даже не из-за наркотиков, а из-за детского слабительного. Подлинные причины абсолютного насилия находятся вне причинно-следственных связей повседневной жизни в Твин пикс, Линч выносит их в параллельный мир Черного вигвама и красной комнаты.

В-третьих, вопрос о субъекте насилия: когда мы берем событие в основание анализа, мы уходим от структуры «наильник и жертва». Насилие совершается духом Боба, который охватывает жителей Твин пикс против их воли. То есть насилие над другим с помощью духа Боба визуализировано как насилие над самим субъектом насилия, а точнее, момент его бессилия, точка минимальной субъектности героя. У нас постоянно присутствует ощущение смещения субъектности героев. Когда Боб охватывает того или иного персонажа, мы не можем точно идентифицировать субъекта действия.

Телесериал как жанр позволяет противопоставить два типа вовлеченности зрителя в просмотр: эмоциональную вовлеченность и следование за нарративом, которые отличаются по своей структуре и встроенности в повседневность. На примере нарратива «Твин пикс» мы видим, что в таком жанре современных медиа, как телесериал, насилие не только используется для производства опыта эмоциональной вовлеченности зрителя, но также становится объектом исследования и рефлексии с помощью интеграции в структуру повседневности, а не противопоставления ей.

Список литературы

1. Борисенкова, А. (2013). *Поль Рикер и социология события*. Взято 14 сентября 2019, с <http://gefeter.ru/archive/10544>
2. Куренной, В. (2013). Унылая субстанция и доставляющие лулзы «Теория Большого взрыва» и культура исследовательского университета. *Логос*, 3,

75–83.

3. Рикёр, П. (2004). *Память, история, забвение*. М.: Издательство гуманитарной литературы.
4. Савчук, В.В. (1999). Чистая критика Вальтера Бенямина. В Штегмайер, В., Франк, Х., Марков, Б.В. (Ред.). *Герменевтика и деконструкция*. Санкт-Петербург: Институт Финляндии в Санкт-Петербурге.
5. Филиппов, А.Ф. (2011). Развивая теорию событий. Статья первая. *Социологическое обозрение*, 10(1–2), 6–18.
6. Шюц, А. (2003). О множественности реальностей. *Социологическое обозрение*, 3(2), 3–34.
7. Campbell, C. (1987). *The romantic ethic and the spirit of modern consumerism*. Princeton university press.
8. Chalvon-Demersay, S. (2012). La part vivante des héros de séries. In Haag, P., & Lemieux, C. (Eds.), *Faire des sciences sociales. Critiquer*. Éditions de l'EHESS. Paris.
9. Coccia, E. (2016). *Sensible life: a micro-ontology of the image*. Fordham university Press.
10. Dorfman, E. (2014). *Foundations of the Everyday: Shock, Deferral, Repetition*. London and New York: Rowman & Littlefield.

References

1. Borisenkova, A. (2013). *Paul Ricoeur i sociologia sobitiya* [Paul Ricoeur and sociology of the event]. Retrieved September 14, 2019, from <http://gefter.ru/archive/10544>
 2. Campbell, C. (1987). *The romantic ethic and the spirit of modern consumerism*. Princeton university press.
 3. Chalvon-Demersay, S. (2012). La part vivante des héros de séries. In Haag, P., & Lemieux, C. (Eds.), *Faire des sciences sociales. Critiquer*. Éditions de l'EHESS. Paris.
 4. Coccia, E. (2016). *Sensible life: a micro-ontology of the image*. Fordham university Press.
 5. Dorfman, E. (2014) *Foundations of the Everyday: Shock, Deferral, Repetition*. London and New York: Rowman & Littlefield.
 6. Filippov, A.F. (2011). Razvivaja teoriju sobitij. Statjapervaja. [Developing theory of events. Paper 1]. *Sociologicheskoe obozrenie*, 10(1–2), 6–18.
 7. Kurennoj, V. (2013). Unilajasubstantsija i dostavlauchiululzi [The sad substance and delivery loolses]. *Logos*, 3, 75–83.
 8. Ricoeur, P. (2004). *Pamyat', istoriya, zabvenie* [Memory, history, oblivion]. Moscow: Publishing house of humanitarian literature.
 9. Savchuk, V.V. (1999). Chistaja kritika Valtera Benjamina [The pure critique of Valter Benjamin]. In Shtegmajer, V., Frank, H., & Markov, B.V. (Eds.), *Germevenitika i dekonstruksia*. Saint-Petersburg: Institut Finlandii v Sankt-Peterburge.
 10. Shutz, A. (2003). O mnozestvennosti realnostej [On the multiplerealtites]. *Sociologicheskoe obozrenie*, 3(2), 3–34.
-