

В. Ю. ЛАБУЗНАЯ

Академия медиаиндустрии,  
Москва, Россия

VALERIYA LABUZNAYA

Academy of Media Industry,  
Moscow, Russia

## МЕРТВЕННАЯ БЕЛИЗНА: СЕРИАЛ «ГОЛОВА» В КОНТЕКСТЕ «СЕВЕРНОЙ» ЭСТЕТИКИ

### АННОТАЦИЯ

Статья рассматривает проблему художественного своеобразия испанского детективного сериала «Голова». На основе анализа ключевых особенностей диегезиса, выразительных средств и символики экранного произведения делается вывод о его принадлежности к полю «северной» эстетики, очерченному немецким искусствоведом В. Воррингером, а также выявляются мотивы, характерные для творчества Э. По и Г. Лавкрафта. Несмотря на то, что комбинация подобных конструктивных элементов характерна для многих «арктических» кинематографических хорроров, триллеров и детективов, пример «Головы» убедительно демонстрирует неисчерпаемость этой богатейшей образной системы, раскрывает ее потенциал для генерации новой сюжетики. Имплементация приемов саспенса и научно-фантастического дискурса выводит историю за узкие жанровые рамки, а эксплуатация аффективных способов воздействия на зрителя приводит к запрограммированному «сбою» перцепции. Внутрихудожественная реальность сериала приобретает свойства лиминального пространства, в сюжет закладывается пугающая двойственность интерпретации. В итоге посредством заимствования элементов поэтики «ужасного» и «возвышенного» создателям «Головы» удается не только встроить ординарное произведение в традицию «нервической экспрессии» и «беспокойной абстракции», но изобразить ужас как специфический гносеологический феномен – трагедию неведения, несовершенства и ущербности человеческого сознания.

## DEAD WHITENESS: “THE HEAD” TV SERIES IN THE CONTEXT OF “NORTHERN” AESTHETICS

### ABSTRACT

The article is devoted to the problem of originality of “The Head” TV-series. It considers specialty of diegesis, main expressive and symbolic patterns of the screen work. The conclusion is built on this analysis which reveals that “The Head” belongs to “northern aesthetics” (German art scholar W. Worringer’s term). Also, it uncovers typical thematic motives of such authors as E. Poe and H. Lovecraft in the series. Despite the fact that similar combination of structural elements is common for many “arctic” horrors, thrillers and detective films, the case of “The Head” demonstrates the inexhaustibility of this rich picturesque system. At the same time, it shows huge potential for generating new plots and storylines. As a result, the series transcends narrow frameworks of detective genre by implementation dynamics of suspense and sci-fi discourse. Affective cinematic methods and technics lead to a programmed “failure” of viewer’s perception. The diegesis of “The Head” receives the qualities of liminal and intermediate space. All dramatic events are open to ambivalent interpretation. As a result, the creators of series manage to embed an ordinary screen production into the long tradition of “nervous expression” and “restless abstraction” by using some pieces of specific poetics of “terror” and “sublime”. They present horror genre as a specific epistemological phenomenon – the tragedy of ignorance, imperfection and defectiveness of human mind.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *экранные искусства, телесериал, «Голова», детектив, кинонарратив, «северная» эстетика, паттерн, топос.*

**KEYWORDS:** *Screen arts, television series, “The Head”, detective, movie narrative, northern aesthetics, pattern, topos.*

Знаменитый немецкий искусствовед Вильгельм Воррингер полагал, что страх, испытываемый человеком перед лицом природы, лежит в основе особой «северной» эстетики. Ужас перед враждебным и бесчеловечным окружающим пространством сублимируется в художественный мир искаженных, гротескных форм, безумных фантазий и нервической экспрессии [1, с. 57–62]. Но справедливо и обратное: глубинные человеческие страхи и страсти, сны разума и сумерки души проецируются вовне, окрашивая в тревожные тона естественные, первозданные пейзажи и ландшафты. Конверсия имманентного и трансцендентного ужаса питает экстатический надрыв и «сильнейшее эмоциональное напряжение» [2, с. 54] средневековых мистерий, одержимость эсхатологическими картинами, порождением «возбужденной религиозной фантазии» [2, с. 64] на заре Нового времени, романтизацию смертоносных стихий и мистических откровений поэтов XIX в. [3, с. 811–821], превращение динамического контраста света и тени в универсальный «языковой» прием хоррор-кинематографа в XX столетии [4, с. 24]. Обозначенные вехи знаменуют лишь некоторые стадии генезиса специфического «северного» мироощущения и соответствующего эстетического идеала. Однако убедительным доказательством того, что взаимодействие даже отдельных элементов этой богатейшей символической и образной системы позволяет наполнить ординарное жанровое экранное произведение метафизическими смыслами и придать ему дополнительное художественное измерение, служит мини-сериал «Голова» (*The Head*, 2020).

Шестисерийный сериал «Голова» поставлен испанским режиссером Хорхе Дорадо на английском языке [5]. Интерьерные съемки проходили в павильонах на Канарских островах, экстерьерные были сделаны на натуре в Исландии, а затем обработаны при помощи компьютерной графики [6]. Кинематографисты стремились воссоздать на экране суровые природные условия Антарктики и клаустрофобичную атмосферу находящейся там международной научно-исследовательской станции «Полярис VI», ставшей ареной кровавых преступлений. Группа ученых остается на полярную зимовку, но до следующего восхода солнца доживают далеко не все – такова формальная завязка сюжета. Попытке реконструировать произошедшее и найти виновника массовой расправы подчинено основное развитие действия. С точки зрения жанра, генеральная драматическая линия «Головы» строится по довольно конвенциональной схеме детектива «герметичного типа» [7, р. 55] с загадочными убийствами, ограниченным числом подозреваемых, конкурирующими версиями событий и предсказуемым твистом в финале. Для создания дополнительного напряжения используются характерные приемы психологического триллера (саспенс, скрытая угроза,

ложные воспоминания), а также элементы survival-хоррора, ставящие героев в экстремальные условия на грань физического выживания, жизни и смерти. Подобная мультижанровая комбинация не отличается новизной: тему естественного и/или сверхъестественного «ужаса во льдах», заданную оригинальным фильмом «Нечто из иного мира» (1951) и доведенную до совершенства культовым ремейком Джона Карпентера «Нечто» (1982), продолжают многочисленные «арктические» триллеры меньших художественных достоинств, среди которых – «Белая мгла» (2009), «Нечто» (2011), «Ледник» (2012), а также сериалы «Фортитюд» (2015–2018) и «Террор» (2018). Детективную интригу в аналогичном сеттинге развивают создатели картин «Снежное чувство Смиллы» (1997), «Бессонница» (1997), «Снеговик» (2017). Избрав в качестве места действия заснеженные просторы Крайнего Севера или Юга, все эти работы с разной степенью успеха встраиваются в обозначенную традицию «беспокойной абстракции» [1, с. 61], ведущей свою линию от средневековой готики к Северному Возрождению, захватывающей эпоху романтизма и периоды немецкого живописного и киноэкспрессионизма. Стремление примкнуть к этому художественному миру и приобрести за счет генеративного потенциала «северной» эстетики иное изобразительное и символическое качество демонстрирует и сериал «Голова».

Экранное пространство «Головы» практически полностью исчерпывается Антарктидой – ее бескрайними ледяными пустынями с крошечными «оазисами» жизни в виде научно-исследовательских станций. Локация вызывает прямые ассоциации с фантастической вселенной Говарда Лавкрафта и прежде всего его знаменитой новеллой «Хребты безумия». В свою очередь, Лавкрафт, сделавший безжизненные антарктические просторы средоточием «беспредельного и необъяснимого ужаса перед внешними и неизвестными силами» [8], непосредственно наследовал Эдгару По с его «Повестью о приключениях Артура Гордона Пима» [9, с. 228]. Помещая своих героев в район Южного полюса, оба автора исследовали трансгрессивные отношения между реалистическим и фантастическим, рациональным и иррациональным, то есть в конечном счете познаваемым и недоступным для понимания [10, р. 276]. «Голова» продолжает эту тему, отправляя группу ученых-специалистов по изменению климата в самую холодную точку планеты. Человек не может выжить в этом месте, полагаясь лишь на свою биологическую природу. Непременным условием существования становятся умственные усилия и «плоды разума» – технологии, машины, устройства. Таким образом, сериал очерчивает пределы «логоса» в пространстве хаоса, противопоставляет возможности человеческого интеллекта мощи стихийных воль. При этом в «Голове» не обнаруживается картезианской амбиции, «первооткрывательской» героики и «просвещенческого» пафоса: веры в научный прогресс, стремления деконструировать вселенский механизм, дешифровать его коды и упорядочить окружающее пространство в соответствии с некой «объективной» логикой.

Природная стихия (в данном случае – Антарктида со снежными долинами, ледяными глыбами и бездонными расщелинами) предстает на экране

как монолит – нечто величественное и вместе с тем подавляющее. Сам вид бескрайних белых равнин – пейзаж, сливающийся с небом при свете дня или тонущий во мраке полярной ночи, – имеет определяющее значение для диегезиса «Головы» и апеллирует к понятию «возвышенного». Эту эстетическую категорию ввел в научный дискурс Эдмунд Берк [11, с. 237], вслед за которым ее развили и критически осмыслили немецкие философы-идеалисты [12, с. 278]. Берк полагал, что «все, что в какой-либо степени является ужасным или связано с предметами, внушающими ужас или подобие ужаса, является источником возвышенного» [11, с. 72] и относил это чувство к «аффектам самосохранения» [11, с. 83]. В духе сенсуализма он иллюстрировал мысль о связи возбуждения, изумления и смертельной опасности строками из «Потерянного рая» Джона Мильтона: «Среди долин и многих стран пустынных, // По огненным и ледяным горам, // Меж пропастей, обрывов и болот, // Где смерть царит» [13, с. 48], отмечая, что подобные ландшафты «самой природой приспособлены для того, чтобы вызывать напряжение через непосредственное действие либо духа, либо тела» [11, с. 157].

В свою очередь, Иммануил Кант противопоставлял прекрасному возвышенное на том основании, что первое «представляет природу как систему, подчиненную закону», тогда как во втором «нет ничего, что вело бы к объективным принципам» [14, с. 250]. По Канту, природа способна вызывать возвышенные чувства «именно в своем хаосе или в своем диком, лишенном всякой правильности беспорядке и опустошении, если она обнаруживает при этом свое величие и могущество» [14, с. 251]. На амбивалентный, внутреннее противоречивый характер данного перцептивного образа также указывал Фридрих Шиллер, описывая возвышенное как «сочетание страдания, доходящего на высшей ступени до ужаса, с радостью, которая может возвыситься до восторга» [15, с. 297].

Зримым воплощением, квинтэссенцией идеи «возвышенного» в живописи стали работы художника-романтика Каспара Давида Фридриха [16, с. 497]. В его головокружительных картинах, видах бушующего моря, неприступных гор и высоких скал «самое сокровенное в человеке [было] обращено вовне и символизировано» [17, с. 130], природа со своими неуправляемыми стихиями отразила трагедию человеческого духа и терзающих его страстей, притягательных и репеллентных одновременно [17, с. 131]. Для анализа художественного мира «Головы» особенно значимо полотно Фридриха «Море льда», на котором представлена «северная природа во всей ее ужасающей красоте» [18]. Этот пейзаж в неизменном виде мог бы служить готовым сеттингом для сериала. Ведь это экранное произведение так же, как и Фридрих, По и Лавкрафт, намеренно культивирует первую компоненту в органике «возвышенного», а именно – онтологический страх перед неизведанным. «Гладкий лед, заканчивавшийся на горизонте гигантскими ледяными горами, нагроможденными одна на другую» [19, с. 296] у По, «призрачно-обманчивые полярные миражи», «свирепый антарктический ветер» и «величественные, полные тайн хребты» [20, с. 157] у Лавкрафта и «Море льда»

Фридриха как нельзя лучше обрисовывают пространство, в котором разворачивается действие «Головы», образуя своеобразный «полярный» топос.

Создатели сериала, очевидно, не располагали достаточными средствами для качественных натуральных съемок или сколько-нибудь удовлетворительного графического изображения снега и льда. При этом «антарктическая» атмосфера в сериале всячески поддерживается – пусть не визуально, а вербально. Герои постоянно говорят о холоде и сопряженной с ним смертельной опасности: «Мы в восьми тысячах километров от цивилизации. В месте, где человек не должен жить. Не может жить. От смерти нас отделяет только десятиметровая стена».

С первой же серии становится ясно, что Южный полюс для них – это не поле для деятельности, новых открытий и расширения горизонтов познания, а место изоляции (в лучшем случае – убежище, в худшем – ловушка). Персонажи носят статус ученых-исследователей лишь номинально. В общей зоне «Поляриса VI» на стене висит портрет Фритьофа Нансена, но он остается скорее деталью интерьера, декоративным атрибутом, чем агитационным/мотивационным плакатом и уж тем более иконой. Сотрудники станции не обращают на него никакого внимания и почти не вспоминают о своей научной миссии. В кадре они не занимаются теоретическими и эмпирическими изысканиями, экспериментами, полевой работой, а находятся в позиции наблюдателей, главная задача которых не интегрироваться в окружающую среду, а «делать вид, что их тут нет». В этой связи иные коннотации приобретает фигура Фритьофа Нансена – исследователя, безусловно, выдающегося, но оставшегося ввиду непреодолимых обстоятельств в стороне от драматической гонки к Южному полюсу. Миссия «Поляриса VI» оказывается символически освещена ликом ученого, чья величайшая экспедиция никогда не совершилась. Пусть формально подобная политика невмешательства обусловливается экологическими нормами, но драматургически она ставит героев в пассивное и зависимое положение по отношению к художественному пространству, на метафорическом уровне знаменуя при этом бессилие человеческого разума перед трансцендентной сущностью – монолитом ледяного континента.

Безжизненное и бескрайнее плато Южного полюса приобретает монструозные формы, неизведанная территория в лавкрафтианском духе изображается как «населенное призраками проклятое царство, где жизнь и смерть, пространство и время заключили мрачный, кощунственный союз в неведомые эпохи, когда материя корчилась и перемещалась по еще не остывшей поверхности планеты» [21, р. 76]. В «Голове» Антарктида тоже существует за пределами человеческих измерений и характеризуется безжалостностью, а точнее – безразличием к людям в высшем метафизическом, имморальном смысле. Многие герои стремятся использовать «проклятый» материк в своих целях: сбежать на край света от внутренних демонов или внешних проблем, сохранить тайну, скрыть преступление и, наконец, совершить возмездие. Об этом говорится неоднократно: «Льды не для всех», «Льды привлекают



самых странных людей, беглецов, тех, кому есть что скрывать». Но это лишь иллюзия контроля, причем исследователи, работающие на Южном полюсе не впервые, вполне осознают тщетность любых усилий. Они прямо называют Антарктиду «местом, которому плевать, сдохнем мы или нет», рисуя своего рода ницшеанский мир «по ту сторону добра и зла».

Именно Антарктида задает систему эстетических и символических детерминант, воздействующих на нарратив и дискурс всего экранного произведения. Сюжетные события привязаны к природному циклу – смене полярного дня и полярной ночи, полугодовых лет и зим. Преступления происходят в темноте, тогда как свет солнца будто бы призван вывести истину наружу. Но не все так однозначно. Контраст света и тьмы разводит разные временные пласты – прошлое и настоящее. И вместе с тем в круговороте, неизбежном повторении наслаивает воспоминания витками, делая границы между подлинным и вымышленным трудно различимыми, уподобляя правду и ложь мерцающим вспышкам в темноте. Ощущение постоянного ускользания реальности, изменчивости памяти, недостижимости внятного смысла, присущее готическому мироощущению [22] и имевшее место в ранней детективной традиции [23], сыграло жанрообразующую роль для триллера [24, р. 47]. Именно балансирование между сном и явью, провидением и ясновидением связывает Эдгара По, полагавшего, что постижение истины невозможно без игры воображения [23], и Альфреда Хичкока, достигшего в воздействии на нервы публики совершенства кинематографической техники [25, с. 29]. «Голова», нарочито и даже бесцеремонно использующая образ спиралевидных лестниц в духе хичкоковского «Головокружения», претендует на присвоение этого идейного и эстетического комплекса: стремится воспроизвести хичкоковскую модель «системы зеркал, в черной глубине которых правда и ложь закручиваются спиралью» [26, с. 58]. Данной задаче служат и собранные по принципу «матрешки» рекурсивные флешбэки, и конфликтующие версии двух героев-нарраторов, ни одному из которых нельзя полностью доверять. Причем источником сомнения в «Голове» является не только непрозрачность мотивации персонажей (подобное подозрение в злом умысле, преступных намерениях, корыстных интересах направляет детективный сюжет как таковой), но и сама ясность их сознания.

Травматичный опыт, который пришлось пережить свидетелям массовой расправы на «Полярисе VI», ставит под вопрос состояние их рассудка и психики. А все материальные свидетельства: следы борьбы, вещественные доказательства насильственной смерти и другие улики – как минимум допускают возможность двойной трактовки, а скорее – открыты для многозначной интерпретации. Из-за отсутствия валидного метода ведения расследования и эффективных инструментов верификации показаний свидетелей любая попытка реконструировать картину произошедшего приобретает интуитивную форму гадания, слепого поиска ориентиров внутри сюрреалистического фантазма или кошмарного сна.

На поддержание параноидальной сновидческой атмосферы также работает заданная «полярным» топосом колористическая доминанта, а именно – господство белого. Подобно «возвышенному» – одновременно вдохновляющему и ужасающему – воздействию природной стихии белый цвет в «Голове» работает как триллер, и даже хоррор-компонента, служит нагнетанию тревоги и страха. Данный суггестивный эффект подробно описывается в «Моби Дике» Германа Мелвилла, где белый цвет сопрягается со «смутным, несказанным, подавляющим, [...] неизменно остающимся таинственным и невыразимым ужасом» [27, с. 249]. По Мелвиллу, «в самой идее белизны таится нечто неуловимое и жуткое», «непередаваемо страшное», «омерзительно вкрадчивое» и «отвратительное», напоминающее о «мраморной бледности» бездыханных тел, покойников, трупов. На семантическом уровне «бледность эта знаменует собой и потустороннее оцепенение загробного мира, и смертный земной страх» [27, с. 254], на аффективном – «порождает в человеческой душе самые необычайные видения» [27, с. 254].

К тому же смысловому полю обращается Эдгар По, когда завершает «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» изображением «обволакивающей мир белизны», из которой поднимается нечеловечески «высокая фигура в саване» с «кожей блее белого» [19, с. 341]. Аналогичным образом призрачность и вместе с тем неистребимость белого цвета в «Голове» (он превалирует и в «дневных», и в «ночных» сценах) порождает «сверхъестественное напряжение», «одухотворяет мертвое» [28, с. 61] царство льда и холода и толкает персонажей за грань безумия. В этой связи описанные формальные жанровые приемы: использование в качестве героев-нарраторов двух «ненадежных рассказчиков», конфликт версий и интерпретаций событий, рекурсивные флешбэки и флешфорварды – не только служат конструктивными элементами детективной интриги, но и являются производной описанной художественной вселенной ужасающих стихийных сил и мертвенной белизны.

В «Голове», как и в «Хребтах безумия» Лавкрафта, антарктические пейзажи служат проекцией «необъятного и необъяснимого космоса» (в широком смысле – мироздания), перед которым блекнут все достижения человеческой цивилизации и остается лишь «атмосфера трепетного страха, дезориентации, балансирования на грани между реальностью и вымыслом» [29, с. 46]. На осознанное развитие лавкрафтианских мотивов в сериале указывает, помимо прочего, не лишенная постмодернистской иронии сцена отправления ежегодного ритуала, во время которого все сотрудники станции в честь начала зимней смены смотрят культовую картину «Нечто» Джона Карпентера. Оставляя в стороне гиперреалистическую стилистику «боди-хоррора» и типичную для научно-фантастического нарратива фигуру злонамеренного пришельца, создатели «Головы» тем не менее извлекают из произведения Карпентера главное (то, что кардинальным образом [30, р. 212–215] отличало ремейк от оригинального фильма 1952 г.) – ноуменальность «Другого»,

утверждение каждого индивида как «вещи в себе», внешне непроницаемого объекта, априорно непостижимого для органов разума, апостериорно недоступного для органов чувств. Однако если в «Нечто» субстанциональная неотличимость «врага» и «друга», подлинника и подделки, «персоны» и «тени» служила, пусть и через преодоление болезненной дезориентации, опорой и идеологическим базисом «брутального индивидуализма» [30, р. 214], то в «Голове» она лишь усугубляет кризис мышления, возводя критическое восприятие реальности в степень параноидального психоза.

Именно этот механизм генерации «ужасного», имеющий во многом эксплуатационный и принудительный для зрительской перцепции характер, заставляет «мутировать» жанровую формулу детектива, насильно разрывая «нормальные» причинно-следственные связи. Так, завязка конфликта, помимо прочего заданная риторической формулой: «Полгода изоляции в самом холодном месте планеты. Что может пойти не так?», не только отсылает к экстремальной проблематике survival-фильмов, но и запускает в качестве одного из драйверов драматического действия берковский «аффект самосохранения» [11, с. 71]. При этом структурные элементы сюжета лишь номинально укладываются в классическую жанровую схему детектива с загадкой преступления (гибель почти всех ученых, оставшихся на полярную зимовку), расследованием (в качестве сыщика-любителя выступает герой, стремящийся отыскать без вести пропавшую жену) и разгадкой (расправа над полярниками – это месть за злодеяние, совершенное ими в предыдущей экспедиции). Ведь герои сериала остаются в заблуждении относительно причин произошедшего и личности убийцы. А «рациональное» объяснение таинственных событий уже после фальшь-развязки получает только зритель, причем в весьма специфичной фантастической форме.

Гротескное решение финального эпизода оказывается обусловлено рядом «аномалий», нарушавших разворачивание конвенциональной детективной логики на протяжении всего экранного действия. Значимый «разрыв» в системе детерминант происходит, например, из-за того, что серии убийств на «Полярисе-VI» предшествует гибель потерявшегося в метели тюленя. Беспомощное животное насмерть замерзает на снегу. Жестокая сцена выступает в качестве символического триггера, запускающего цепь кровавых событий, при этом непосредственной связи с ними не имея. Тот же «зверский» почерк отличает способы совершения преступлений. Сожжение заживо, вырезанные на телах цифры и, конечно, отрубленная и приставленная к бездыханному телу голова – это нечто большее, чем амок или жажда отмщения. Происходит операция подмены: фрагмент детективной головоломки замещается экспрессивным образом, умопостигаемый комплекс побудительных мотивов преступника – визуальной абстракцией, аффицирующей чистую чувственность, изображением насилия ради насилия. Поскольку такая степень агрессии, демонстративного изуверства не получает достаточного нарративного подкрепления, в сюжете она остается алогизмом, обладающим (именно в силу эффекта остранения) исключительной выразительностью:



живописной картиной безумия, слепком сознания, столкнувшегося с чем-то, что находится за пределом его когнитивных возможностей.

А источником всех «сверхдействительных, сверхчувственных» [31, с. 356] феноменов в «Голове» является Антарктида. Не утрачивая монолитной, самодовлеющей формы, ледяной континент в сериале проявляет себя не как статическая, а как динамическая среда – коловращение стихийных сил. Такой естественный процесс, как глобальное потепление, из объекта исследования превращается для главных героев в угрозу. Из-за таяния ледников неприглядная правда о прошлом команды должна выйти наружу. Велик соблазн интерпретировать эти обстоятельства в духе антропоцентризма: сама природа будто бы обнаруживает интенцию к установлению истины и наказанию виновных. Поскольку льды, служившие своего рода саркофагом, хранилищем тайны убийства, исчезают, персонажи против своей воли оказываются втянуты в воронку саморазоблачения, маркированную уже упомянутым символом спирали. Появляющееся даже на десктопе героя-мстителя изображение винтовой лестницы читается как иконический знак, несущий хронотопические коннотации: он представляет Южный полюс местом, где герои обречены встретиться с неотвратимо возвращающимся темным прошлым. Однако подобное «антропоцентрическое» толкование уязвимо с точки зрения того, что Фридрих Ницше называл «гиперболической наивностью человека: полагать себя смыслом и мерой ценности вещей» [32, с. 597]. Самонадеянным упрощением было бы погружать физические феномены в контекст гуманизма, приписывать стихии едва ли не психологические мотивировки. Напротив, «дикие и необузданные силы природы [воплощают] фатальность, непредсказуемость вселенной» [33, с. 191], они априорно не направлены, а персонажей затрагивают исключительно в силу своей тотальной, всеобъемлющей сущности.

Таким образом, метафизическое объяснение получает проходящая через весь сериал тема «полярного синдрома» – психического расстройства, проявляющегося в спутанности сознания, потере памяти, временных провалах, дезориентации, треморе, тревожности и немотивированной агрессии. «Полярный синдром» – это и есть не что иное, как воздействие «антарктического» диегезиса на героев: сумерки разума, столкнувшегося с превосходящей иррациональной силой, чье происхождение – интериорность или экстериорность – принципиально не определимо. В ледяной ловушке персонажи «Головы» закрепощены сами с собой наедине, беспрестанно проецируя на белоснежные просторы свои страхи, пороки и горести. А те, в свою очередь, обладают свойствами зеркального экрана, «единства отражающего и отражаемого» [34, с. 129]. Следуя принципам «северной» эстетики, отсутствие ясности «выливается в нездоровую игру фантазии» [28, с. 61], а сознание уступает аффекту.

Именно поэтому подлинная разгадка преступления открывается только зрителю, тогда как герои остаются в заблуждении. В данном контексте финальный диалог убийцы с призраком (или персонифицированным чувством

вины) преодолевает свое служебное, подчиненное жанровым конвенциям положение фантастического допущения, разъясняющего последние детали детективной разгадки. И выступает органическим продолжением готической традиции и романтического мироощущения, ставящего под сомнение саму возможность провести различие между стихиями природы и порывами духа, цивилизацией и варварством, а главное – человеком и зверем [23]. Подобно Мэри Шелли или Роберту Стивенсону, показавшим, что между гением и чудовищем пролегает не пропасть, а тонкая изменчивая линия, создатели «Головы» наделяют свою художественную вселенную свойствами «лиминального пространства» [34, с. 84], пограничной зоны между сознательным и бессознательным.

Имплементация в конструкцию драматургического конфликта диалектических отношений между дикостью внешней среды и необузданностью внутреннего зверя – равно, как и избрание в качестве доминирующей эстетической компоненты поэтики возвышенного страха и ужаса, – заставляют «мутировать» всю формально-содержательную модель экранного произведения. Иррационализм и театральность, патология и фантазмагория, сатанизм и мистицизм провоцируют сбой восприятия, выводят историю за узкие жанровые рамки, добавляя к детективному сюжету ту самую тревожную и пугающую двойственность, характерную для «северной» эстетики – романтизма, символизма, экспрессионизма [31, с. 353–361]. Так, благодаря включению в детективное произведение триллер-компонентов и научно-фантастического дискурса, создателям сериала удастся не только добиться особой выразительности, но и изобразить ужас как «специфический гносеологический феномен» [29, с. 47] – трагедию неведения, несовершенства и ущербности человеческого сознания. Ведь белизна, эта «всецветная бесцветность» [27, с. 259], содержащая весь спектр красок и оттенков, для взгляда невежды остается лишь слепым пятном, чуждой сущностью – непостижимой, а потому пугающей.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Рид Г. Краткая история современной живописи. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 360 с.
2. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Духовные и интеллектуальные движения. М.: Искусство-XXI век, 2014. – 447 с.
3. Рассел Б. История западной философии и ее связи с политическими и социальными условиями от Античности до наших дней. М.: Академический проект, 2009. – 1003 с.
4. Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing, Пост Модерн Текнолоджи, 2010. – 235 с.

#### REFERENCES

1. Read G. *Kratkaya istoriya sovremennoj zhivopisi* [A Concise History of Modern Painting]. Moscow: Ad Marginem Press, 2017. 360 p.
2. Benesch O. *Iskusstvo Severnogo Vozrozhdeniya. Dubovnye i intellektual'nye dvizheniya* [The Art of the Renaissance in Northern Europe: Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements]. Moscow: Iskusstvo-XXI vek Publ., 2014. 447 p.
3. Russell B. *Istoriya zapadnoj filosofii i ee svyazi s politicheskimi i social'nymi usloviyami ot Antichnosti do nashib dnei* [A History of Western Philosophy and Its Connection with Political and Social Circumstances

5. Po E. HBO's Icy Thriller The Head Mimics the Madness of Isolation We're Feeling Today. URL: <https://www.esquiremag.ph/culture/arts-and-entertainment/hbo-the-head-a1957-20200611-lfrm> (Дата обращения 25.11.2020). Загл. с экрана. Яз. англ.
6. Rivera A. Series review: The Head. URL: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/389744/> (Дата обращения 25.11.2020). Загл. с экрана. Яз. англ.
7. Jenner M. American TV detective dramas: serial investigations. New York: Palgrave Macmillan, 2016. – 191 p.
8. Lovecraft G. Supernatural Horror in Literature. URL: <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0601181h.html> (Дата обращения: 15.10.2020). Загл. с экрана. Яз. англ.
9. Данилов Д. Функция научной фантастики в повести Говарда Лавкрафта «Хребты безумия» // Интеллектуальный потенциал XXI века: Сборник материалов XXI Молодежной международной научно-практической конференции / Под общ. ред. С. С. Чернова. Новосибирск: Издательство ЦРНС, 2010. С. 228–231.
10. Moreland S. The Lovecraftian Poe: Essays on Influence, Reception, Interpretation, and Transformation. Bethlehem: Lehigh University Press, 2017. – 276 p.
11. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. – 237 с.
12. Эко У. История красоты. М.: Слово/Slovo, 2017. – 437 с.
13. Милтон Д. Потерянный рай. Возвращенный рай. М.: Издательство Юрайт, 2020. – 301 с.
14. Кант И. Критика способности суждения / Кант И. Сочинения в шести томах. М.: Мысль, 1966. (Философ. наследие). Т. 5. – 564 с.
15. Шиллер Ф. О Возвышенном. Цит. по: Эко У. История красоты. М.: Слово/Slovo, 2017. – 437 с.
16. Гомбрих Э. История искусства. М.: Искусство XXI век, 2016. – 688 с.
17. Крахт К. Карта мира. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 256 с.
- from the Earliest Times to the Present Day]. Moscow: Akademicheskij proekt Publ., 2009. 1003 p.
4. Eisner L. *Demonicheskij ekran* [The Haunted Screen]. Moscow: Rosebud Publishing, Post Modern Teknologdzh, 2010. 235 p.
5. Po E. HBO's Icy Thriller The Head Mimics the Madness of Isolation We're Feeling Today. Available from: <https://www.esquiremag.ph/culture/arts-and-entertainment/hbo-the-head-a1957-20200611-lfrm> [Accessed 25.11.2020].
6. Rivera A. Series review: The Head. Available from: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/389744/> [Accessed 25.11.2020].
7. Jenner M. American TV detective dramas: serial investigations. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 191 p.
8. Lovecraft G. Supernatural Horror in Literature. Available from: <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0601181h.html> [Accessed 25.11.2020].
9. Danilov D. *Funkciya nauchnoj fantastiki v povesti Govarda Lavkrafta "Hrebty bezumiya"* [Function of science fiction in Howard Lovecraft's story "The Ridges of Madness"]. In: *Intellectual'nyj potencial XXI veka* [Intellectual potential of the XXI century]. Novosibirsk: CRNS Publ., 2010, pp. 228–231.
10. Moreland S. The Lovecraftian Poe: Essays on Influence, Reception, Interpretation, and Transformation. Bethlehem: Lehigh University Press, 2017. 276 p.
11. Burke E. *Filosofskoe issledovanie o proiskhozhdenii nashib idej vozvysbennogo i prekrasnogo* [A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful]. Moscow: Iskustvo Publ., 1979. 237 p.
12. Eco U. *Istoriya krasoty* [History of Beauty]. Moscow: Slovo Publ., 2017. 437 p.
13. Milton J. *Poteryannyj raj. Vozvrashchennyj raj* [Paradise Lost]. Moscow: Yurajt Publ., 2020. 301 p.
14. Kant I. *Kritika sposobnosti suzhdeniya*. In: Kant I. *Sochineniya v shesti tomab* [The Critique of Judgment]. Moscow: Mysl Publ., 1966. T. 5. 564 p.
15. Schiller F. *O Vozvysbennom* [Of the Sublime]. In: Eco U. *Istoriya krasoty* [History of Beauty]. Moscow: Slovo/Slovo Publ., 2017. 437 p.

18. Friedrich C., Russell P. Delphi Complete Paintings of Caspar David Friedrich. – Delphi Classics, 2016. – 388 p.
19. По Э. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима // По Э. Собр. соч. в четырех томах. Т. 3. М.: Пресса, 1993. – 352 с.
20. Лавкрафт Г. Хребты безумия: повести. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 288 с.
21. Carlin G., Allen N. Slime and Western Man: H. P. Lovecraft in the Time of Modernism // New Critical Essays. New York: Palgrave Macmillan, 2013. – 281 p.
22. Hirst H. Gothic fairy-tales and Deleuzian desire – Palgrave Communications, 2018. Т. 4. № 1. Pp. 1–8.
23. Miranda M. Reasoning through madness: the detective in Gothic crime fiction – Palgrave Communications, 2017. Т. 3. № 1. Pp. 1–11.
24. Punter D. The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day. Pearson Education Limited, 1996. – 449 p.
25. Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. М.: Библиотека «Киноведческих записок», 1996. – 224 с.
26. Трофименков М. Культовое кино. М.: Эксмо, 2019. – 288 с.
27. Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый Кит: роман. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 704 с.
28. Воррингер В. Проблема формы в готике. Цит. по: Рид Г. Краткая история современной живописи. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 360 с.
29. Данилов Д. Особенности жанра научной фантастики в творчестве Говарда Лавкрафта // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 3 (218). С. 42–48.
30. Brode, D. Fantastic planets, forbidden zones, and lost continents: the 100 greatest science-fiction films. Austin: University of Texas Press, 2015. – 441 p.
31. Лосев А. Готическая эстетика // Лосев А. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. – 623 с.
32. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. Минск: Харвест, 2007. – 1040 с.
16. Gombrich E. *Istoriya iskusstva* [The Story of Art]. Moscow: Iskusstvo XXI vek Publ., 2016. 688 p.
17. Kracht C. *Karta mira* [World map]. Moscow: Ad Marginem Press, 2014. 256 p.
18. Friedrich C., Russell P. Delphi Complete Paintings of Caspar David Friedrich. Delphi Classics, 2016. 388 p.
19. Poe E. *Povest' o priklyucheniyah Artura Gordona Pima* [The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket]. Т. 3. Moscow: Pressa Publ., 1993. 352 p.
20. Lovecraft H. *Hrebty bezumiya: povesti* [At the Mountains of Madness]. Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2014. 288 p.
21. Carlin G., Allen N. Slime and Western Man: H. P. Lovecraft in the Time of Modernism. In: *New Critical Essays*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 281 p.
22. Hirst H. Gothic fairy-tales and Deleuzian desire. In: Palgrave Communications, 2018, vol. 4, no. 1, pp. 1–8.
23. Miranda M. Reasoning through madness: the detective in Gothic crime fiction. In: Palgrave Communications, 2017, vol. 3, no. 1, pp. 1–11.
24. Punter D. The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day. Pearson Education Limited, 1996. 449 p.
25. Truffaut F. *Kinematograf po Hitchkoku* [Hitchcock]. Moscow: Biblioteka "Kinovedcheskih zapisok" Publ., 1996. 224 p.
26. Trofimenkov M. *Kultovoe kino* [The cult cinema]. Moscow: Eksmo Publ., 2019. 288 p.
27. Melville H. *Mobi Dik, ili Belyj Kit: roman* [Moby-Dick; or, The Whale]. Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2013. 704 p.
28. Worringer W. *Problema formy v gotike* [Form in the Gothic]. In: Read G. *Kratkaya istoriya sovremennoj zhivopisi* [A Concise History of Modern Painting]. Moscow: Ad Marginem Press, 2017. 360 p.
29. Danilov D. *Osobennosti zhanra nauchnoj fantastiki v tvorchestve Govarda Lavkrafta* [Features of the genre of science fiction in the work of Howard Lovecraft]. In: *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk State University]. 2011, no. 3 (218), pp. 42–48.

33. Данилов Д. Происхождение и основные архетипы образов из мифов Ктулху Говарда Лавкрафта // Наука и современность. Новосибирск. 2010. № 6–2. С. 190–194.

34. Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. – 440 с.

30. Brode D. Fantastic planets, forbidden zones, and lost continents: the 100 greatest science-fiction films. Austin: University of Texas Press, 2015. 441 p.

31. Losev A. *Goticheskaya estetika* [Aesthetics of the Gothic]. In: Losev A. *Estetika Vozrozhdeniya* [Aesthetics of the Renaissance]. Moscow, 1978. 623 p.

32. Nietzsche F. *Tak govoril Zaratustra. K genealogii morali. Rozhdenie tragedii. Volya k vlasti. Posmertnye aforizmy* [Thus Spoke Zarathustra. On the Genealogy of Morality. Philosophy in the Tragic Age of the Greeks. The Will to Power]. Minsk: Harvest Publ., 2007. 1040 p.

33. Danilov D. *Proiskhozhdenie i osnovnye arhetipy obrazov iz mifov Ktulhu Govarda Lavkrafta* [The origin and main archetypes of images from the myths of Cthulhu by Howard Lovecraft]. In: *Nauka i sovremennost'* [Science and Modernity]. Novosibirsk, 2010, no. 6–2, pp. 190–194.

34. Elsaesser T., Hagener M. *Teoriya kino. Glaz, emocii, telo* [Film Theory: an introduction through the senses]. Saint Petersburg: Seans Publ., 2018. 440 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лабузная Валерия Юрьевна – аспирант кафедры экранных искусств Академии Медиа-индустрии.

E-mail: labuznaiavaleria@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3603-1389

Лабузная В. Ю. Мертвенная белизна: сериал «Голова» в контексте «северной» эстетики // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 1. С. 109–121.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-109-121

Статья поступила в редакцию: 22.10.2020

Принята к публикации: 06.02.2021

#### ABOUT THE AUTHOR

Valeriya Labuznaya – postgraduate student or Department of Screen Arts, Academy of Media Industry.

E-mail: labuznaiavaleria@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3603-1389

Labuznaya V. Y. Dead whiteness: “The Head” TV series in the context of “northern” aesthetics. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 1, pp. 109–121.*

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-109-121

Received: 22.10.2020

Accepted: 06.02.2021