

ГОРОД В КИНО | CITY IN THE CINEMA

[https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-244-262](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-244-262)**Викторианский стимпанк как урбанистическая мифология:
город-палимпсест в сериале «Карнивал Роу»****Е. Г. Маргарян** Российско-Армянский университет, Ереван, Армения
Институт востоковедения НАН РА, Ереван, Армения
yervand.margaryan@rau.am

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

стимпанк
урбанизм
гетеротопия
палимпсест
постколониализм
биополитика
карнавал
социальное пространство
город
Carnival Row

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу сериала «Карнивал Роу» (Carnival Row, 2019–2023) как современного урбанистического мифа, реализованного в эстетике викторианского стимпанка. Исследование рассматривает вымышленный город Бург как многослойный палимпсест культурных и исторических напластований, в котором викторианская архитектура и символика функционируют как инструмент критики современного урбанизма. Стимпанк понимается здесь не как ностальгическая декорация, но как ретрофутуристическая оптика, соединяющая прошлое и будущее для выявления скрытых механизмов власти, социального контроля и систематического исключения маргинализированных групп. Опираясь на концептуальный аппарат Анри Лефевра, Мишеля Фуко, Андреаса Хюссена, Хоми Бабы, Франца Фанона и других теоретиков критической урбанистики и постколониальных исследований, автор анализирует архитектуру власти, социальную стратификацию и биополитические практики викторианского мегаполиса как аллегория современного глобального города. Особое внимание уделяется гетто Карнивал Роу как гетеротопии инаковости — пространству, где формируются альтернативные формы идентичности, социального воображения и политического сопротивления. Через метафоры тела, болезни, палимпсеста и карнавала сериал предстает как многоуровневый комментарий к феномену города как живого организма и арены борьбы за «право на город». Викторианский стимпанк в данном контексте выступает как инструмент деконструкции неолиберального урбанизма, выявления новых форм социальной сегрегации и репрессивных механизмов дисциплинарного общества. Карнавальное начало, понимаемое в бахтинском смысле как временное освобождение от господствующих иерархий, становится источником социального обновления — пространством, где подавленные энергии общества возвращаются в форме гибридной культуры, трансгрессивного смеха и утопического воображения. Таким образом, «Карнивал Роу» репрезентирует постиндустриальный город как сложное переплетение памяти и забвения, травмы и возможности, контроля и освобождения — город-палимпсест, в котором имперское прошлое и утопическое будущее находятся в состоянии постоянного напряжённого диалога.

Для цитирования:

Маргарян, Е. Г. (2025). Викторианский стимпанк как урбанистическая мифология: город-палимпсест в сериале «Карнивал Роу». *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 5(2), 244–262. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-244-262](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-244-262)

Финансирование:

Работа выполнена при поддержке Комитета по высшему образованию и науке Республики Армения (проект No 1-29/24RL-6A032).

Victorian steampunk as urban mythology: the city-palimpsest in the series *Carnival Row*

Yervand Margaryan 

Russian-Armenian University, Yerevan, Armenia
Institute of Oriental Studies of NAS RA, Yerevan, Armenia
yervand.margaryan@rau.am

KEYWORDS

steampunk
urbanism
heterotopia
palimpsest
postcolonialism
biopolitics
carnival
social space
city
Carnival Row

ABSTRACT

In this study, the TV series *Carnival Row* (2019–2023) is considered a modern urban myth presented in the aesthetics of Victorian steampunk. The article analyzes the fictional city of Burg as a multi-layered palimpsest of cultural and historical layers that act as tools for criticizing modern urbanism. Steampunk is understood here not as nostalgic decoration but as a retrofuturist optic that fuses past and future to expose the hidden mechanisms of power, social control, and the systematic exclusion of marginalized groups. Drawing on the conceptual frameworks of Henri Lefebvre, Michel Foucault, Andreas Huyssen, Homi Bhabha, Frantz Fanon, and other theorists of critical urbanism and postcolonial studies, the author analyzes the architecture of power, social stratification, and biopolitical practices of the Victorian metropolis as an allegory of the contemporary global city. Particular attention is devoted to the *Carnival Row* ghetto as a heterotopia of otherness – a space where alternative forms of identity, social imagination, and political resistance emerge. Through metaphors of the body, disease, palimpsest, and carnival, the series appears as a multi-layered commentary on the city as a living organism and an arena of struggle for the “right to the city.” In this context, Victorian steampunk functions as a tool of neoliberal urbanism, revealing new forms of social segregation and repressive mechanisms of a disciplinary society. The carnivalesque, understood in Bakhtin's sense as a temporary liberation from dominant hierarchies, becomes a source of social renewal – a space where society's suppressed energies return as hybrid culture, transgressive laughter, and utopian imagination. Thus, *Carnival Row* represents the postindustrial city as a complex interweaving of memory and oblivion, trauma and possibility, control and liberation. In this city-palimpsest, imperial past and utopian future exist in a state of constant, tense dialogue.

For citation:

Margaryan, Ye. G. (2025). Victorian steampunk as urban mythology: the city-palimpsest in the series *Carnival Row*. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(2), 244–262. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(2\)-244-262](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(2)-244-262)

Funding:

The work was carried out with the support of the Committee on Higher Education and Science of the Republic of Armenia (project No. 1-29/24RL-6A032).

*Приятно видеть человека, который чувствует себя живым
в чёрных сетях города*

М. Горький, «Город Желтого дьявола»

*Когда огромный мир противоречий
Насытится бесплодной игрой, —
Как бы прообраз боли человеческой
Из бездны вод встаёт передо мной.
И в этот час печальная природа
Лежит вокруг, вздыхая тяжело,
И не мила ей дикая свобода,
Где от добра неотделимо зло.
И снится ей блестящий вал турбины,
И мерный звук разумного труда,
И пенье труб, и зарево плотины,
И налитые током провода.
Заболоцкий, «Столбцы» (1929)*

*Мы хотим обеспечить для нашего народа образование,
которое в полной мере могло бы раскрыть истинную природу
культурного упадка белого американского общества.
Мы хотим учиться нашей настоящей истории, чтобы каждый чёрный
знал свою истинную роль в современном обществе.
Из программы «Чёрных пантер»*

Введение: фантастический урбанизм как метод социальной критики

Сериал «Карнивал Роу» (Carnival Row, 2019–2023), созданный Рене Эшеломом и Трэвисом Бичемом, представляет собой амбициозную попытку использовать эстетику викторианского стимпанка для создания сложной урбанистической метафоры современного мира. Город Бург, в котором разворачивается действие, становится не просто декорацией, а полноценным протагонистом повествования – живым организмом, чья анатомия раскрывает патологии современной цивилизации.

Как отмечают Джефф и Энн ВандерМиры, стимпанк функционирует как «ретроспективное зеркало», позволяющее увидеть настоящее через призму воображаемого прошлого (VanderMeer & VanderMeer, 2011, Preface, p. ix; see also Nevins, in VanderMeer & VanderMeer [eds.], *Steampunk*, pp. 3–11). Эта ретрофутуристическая оптика позволяет создателям сериала выстроить сложную систему исторических параллелей и аллюзий, где колониальное прошлое Британской империи становится зеркалом для современных миграционных кризисов (Elhefnawy, 2009/2015, pp. 1–23), а викторианская мораль – маской для актуальных форм ксенофобии и социальной сегрегации.

Выход сериала в 2019 году совпал с пиком политической турбулентности в западном мире: брексит, президентство Трампа с его антимиграционной риторикой, подъём правых популистских движений в Европе. В этом контексте Бург читается не как эскапистская фантазия, а как ретрофутуристическое предупреждение – своего рода «1984» в стимпанковском антураже, где вместо оруэлловского тоталитаризма мы видим более тонкие и оттого более опасные механизмы социального контроля и исключения.

Важно отметить, что Бург — это собирательный образ протестантских городов современного времени: Амстердама, Лондона, Нью-Йорка и других метрополий западной индустриальной цивилизации. Город воплощает логику рационализации Макса Вебера — «расколдовывание мира» (*Entzauberung der Welt*), когда протестантская этика труда и накопления вытесняет языческую магию и католическую мистику (Weber, 1930, pp. 105–112). Бург неосознанно строит «светлое будущее», индустриализируя мир, давая и перемалывая пережитки языческого (друидского) и средневекового (римско-католического) прошлого Старого света. Фэйри в этом контексте становятся не просто мигрантами, а носителями архаического космоса, несовместимого с логикой протестантского капитализма — их магия, телесность, связь с природой противостоят механизированному, рационализированному миру паровых машин и фабрик (см. Tawney, 1926, pp. 227–230; см. также анализ протестантской урбанистики: Mumford, 1961, pp. 421–425).

Наш анализ будет двигаться от внешнего к внутреннему, от видимых структур власти к скрытым энергиям сопротивления, прослеживая, как архитектура города формирует социальные отношения и как карнавальное начало подрывает установленный порядок. При этом мы будем обращаться как к классическим урбанистическим текстам XIX века (Диккенс, Конан Дойл, Маяковский), так и к современным теоретическим концепциям города-палимпсеста, гетеротопии и права на город.

Архитектура власти

Бург предстаёт перед зрителем как квинтэссенция имперского города эпохи высокого викторианства (ил. 1). Его топография жестко иерархична: парламент и особняки знати возвышаются над городом, средний класс занимает респектабельные кварталы, а фэйри-беженцы (собирательное название для волшебных существ: крылатых пикси, рогатых фавнов, кентавров и других мифологических рас) ютятся в гетто Карнивал Роу. Эта вертикальная организация пространства воплощает то, что Анри Лефевр называл «производством пространства» — процесс, в котором власть материализуется через архитектуру (Lefebvre, 1991, pp. 26–27.). Подобная стратификация напоминает брюсовский Город из поэмы «Замкнутые», где «величественные здания, ухоженные улицы, площади, парки, церкви» образуют каменную громаду, подавляющую человеческое начало.

Архитектура Бурга — это архитектура исключения, воплощающая концепцию «дисциплинарного пространства» Мишеля Фуко (Foucault, 1995, pp. 141, 149, 156–162). Массивные неоготические здания парламента и министерств материализуют незыблемость порядка, их шпили пронзают постоянно затянутое смогом небо, словно утверждая вертикаль власти. Интересно, что создатели сериала сознательно утрируют викторианскую монументальность: здания кажутся чрезмерно массивными, улицы — слишком узкими, контраст между верхним и нижним городом — гротескно резким. Это не реконструкция исторического Лондона, но его кошмарная интенсификация.

Газовые фонари, паутиной опутывающие город, создают те самые «чёрные сети», о которых писал Максим Горький. Но если у Горького это метафора таинственных связей между кварталами Нью-Йорка, то в Бурге газовое освещение становится инструментом контроля: свет есть только там, где его дозволила власть. Роу погру-

жен в полумрак – здесь свет скорее скрывает, чем освещает, создавая зоны неопределенности, где возможны запретные связи и опасные альянсы, и город «... вполне традиционно понимается как воплощение плотского греха» (Ямпольский, 1993, с. 24).

Железнодорожный вокзал Бурга функционирует как проницаемая граница города, рана, через которую прибывают все новые волны беженцев из разорённых войной земель фейри. Вокзал в викторианском городе традиционно символизировал прогресс и связь с миром; здесь же он становится точкой травмы, местом, где надежда встречается с систематическим унижением. Сцены досмотра и регистрации беженцев-фейри визуально рифмуются с историческими кадрами Эллис-Айленда, но также и с современными кадрами из лагерей беженцев на границах Европы.

Полицейские участки Бурга – это форпосты порядка в хаосе города. Их архитектура подчеркнута функциональна: голый кирпич, решетки, газовые рожки. Здесь нет никаких украшений, только brutal efficiency викторианской дисциплинарной машины. Инспектор Филострат, будучи полукровкой, занимает в этой системе парадоксальное положение: он одновременно агент порядка и его потенциальная жертва, что делает его фигурой глубоко трагической – он вынужден поддерживать систему, которая отрицает его право на существование.

Город как организм

Если в поэме Маяковского город предстает как «Адище», где «улица мýку молча перла», то Бург можно описать как больной организм (ил. 1), чьи системы дают сбой. Эта органицистская метафора восходит к древней традиции понимания города как тела – от платоновского полиса до средневековых представлений о *corpus mysticum*. Льюис Мамфорд в своей фундаментальной работе *The City in History* (*Город в истории*) прослеживает эволюцию этой метафоры, показывая, как индустриальная эпоха трансформировала органическое единство города в механистическую фрагментацию (Mumford, 1961, pp. 560–570).



Ил. 1. Индустриальный метрополис Бург

Метафора болезни пронизывает весь сериал: фейри называют «заразой», их присутствие описывается в терминах инфекции и загрязнения. Эта риторика контаминации, как показывает Мэри Дуглас в своей классической работе *Чистота и опас-*

ность (*Purity and Danger*), служит универсальным механизмом маркировки социальных границ (Douglas, 1966, pp. 36–55). Но истинная болезнь – это сама система сегрегации, разъедающая городской организм изнутри, создавая то, что Георг Зиммель называл «патологией современного метрополиса» (Simmel, 1950, p. 409).

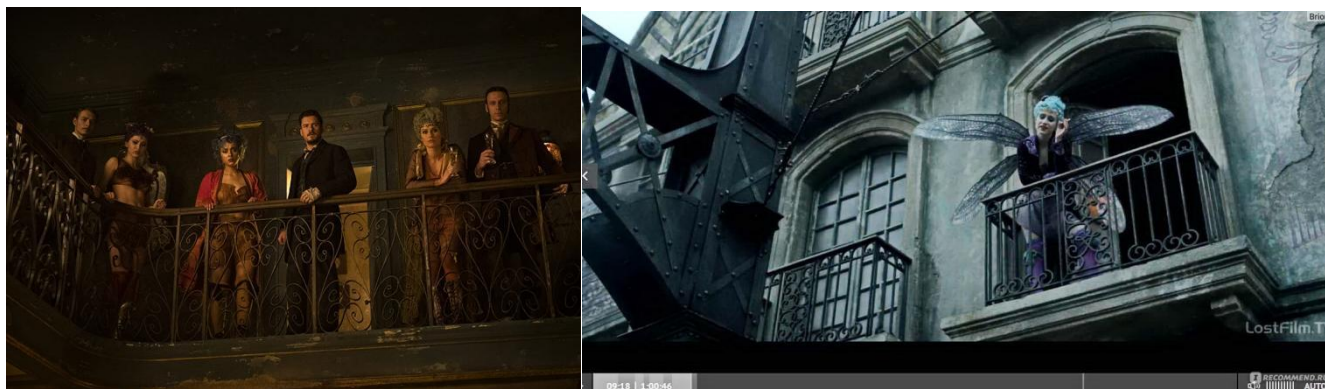
Канализация Бурга становится его бессознательным – скрытой системой, о которой предпочитают не думать, но без которой город не может функционировать. Виктор Гюго в «Отверженных» посвятил целую главу парижской клоаке как метафоре социального бессознательного (Hugo, 1987). В контексте «Карнивала Роу» подземелья приобретают дополнительное измерение: именно здесь скрываются Чёрные Вороны – радикальная группировка фей, планирующая теракты. Подземелья города хранят вытесненное: насилие, на котором построено благополучие верхних этажей (ил. 2). Эта вертикальная метафора сознания и бессознательного прямо отсылает не только к фрейдистской топике (Freud, 1955, pp. 23–30), но и к социальной стратификации викторианского общества, детально описанной Генри Мэйхью в его монументальном труде *London Labour and the London Poor* (Mayhew, 1861, pp. 45–68).



Ил. 2. Подземелье Бурга

Рынки Бурга – его пищеварительная система. Здесь происходит метаболизм города: обмен товаров, смешение запахов, переваривание культурных различий. На рынке Роу продается всё: от экзотических фруктов с родины фей до запрещённой пыли ливры – наркотика, позволяющего людям испытать то, что чувствуют феи. Рынок становится зоной опасного смешения, где границы между видами становятся проницаемыми.

Бордели и опиумные притоны Роу функционируют как выделительная система города – места, где выбрасываются подавленные желания и фрустрации. Но они же служат и точками освобождения, пространствами, где возможны межвидовые связи, запрещённые в «приличном обществе». Бордель мадам Мокры (ил. 3) становится своего рода гетеротопией в фукольдском смысле – другим пространством, где действуют иные правила и возможны иные идентичности.



Ил. 3. Бордель мадам Мокры

Интересна параллель с «Городскими столбцами» Заболоцкого (Бутова, 2009), где массовое общество представлено через физиологические метафоры. Но если у Заболоцкого фавн – это гротескная редукция человека к телесному низу (Бутова, 2009, с. 268–274), то в «Карнавале Роу» телесность становится полем политической борьбы: крылья пикси, рога фавнов – это не экзотические атрибуты, но маркеры инаковости, по которым проводится дискриминация.

Фейри функционируют в сериале как множественная метафора, объединяющая исторический опыт различных маргинализированных групп. Это одновременно и мигранты (беженцы из разорённых войной земель, прибывающие в метрополию), и расовые меньшинства (дискриминация по телесным признакам – крыльям, рогам, цвету кожи), и коренные народы (носители архаической культуры, вытесняемой индустриальной цивилизацией), и религиозные меньшинства (практикующие «языческие» ритуалы в протестантском городе). Эдвард Саид в своей работе «Ориентализм» показывает, как колониальный дискурс конструирует Другого как экзотического, опасного и нуждающегося в контроле (Said, 1978, pp. 1–9). Фейри – это ориентализированные Другие индустриального Запада, на которых проецируются все страхи модерности: хаос против порядка, природа против культуры, магия против науки, тело против разума. Важно, что сериал не сводит эту метафору к одной исторической референции; фейри резонируют и с еврейскими погромами в черте оседлости, и с японскими лагерями интернирования в США, и с современными лагерями беженцев на границах Европы (см. сравнительный анализ пространств исключения: Agier, 2011, pp. 45–60).

Временные наслоения

Бург – это город-палимпсест, где различные временные пласты просвечивают друг сквозь друга. Концепция палимпсеста, разработанная Андреасом Хюссеном применительно к городской памяти (Huysse, 2003, pp. 4–15), здесь обретает буквальное воплощение. Викторианская эстетика несет идеологическую нагрузку, отсылая к эпохе, когда иерархии казались естественными, а империя – вечной. Как отмечает Линда Хатчеон, подобная «историографическая метафикция» использует прошлое для критики настоящего (Hutcheon, 1988, pp. 6–10).

Мифологическое время фейри сталкивается с индустриальным временем людей, воплощая конфликт между тем, что Мирча Элиаде называл «священным» и «профанным» временем (Eliade, 1959, pp. 18–22). Фейри живут веками, их восприятие времени циклично, связано с природными ритмами – это «время большой

длительности» в терминологии Фернана Броделя (Braudel, 1980, pp. 25–32). Люди Бурга существуют в линейном времени прогресса, измеряемом заводскими гудками и расписанием поездов – времени капиталистической современности, которое Э. П. Томпсон описал как «время-дисциплину» (Thompson, 1967, p. 56–97).

Стимпанковые технологии сериала представляют альтернативную модернизацию – путь развития, которым могла бы пойти цивилизация. Брайан Стэйблфорд в своей энциклопедии научной фантастики определяет это как «ретрофутуризм» – воображение альтернативных технологических траекторий (Stableford, 2006, pp. 412–415). Дирижабли вместо самолётов (ил. 4), пневматическая почта вместо телеграфа, газовое освещение вместо электрического – эти анахронизмы создают эффект того, что Фредрик Джеймисон называет «ностальгией по утраченному будущему» (Jameson, 2005, pp. xv–xx).



Ил. 4. Дирижабли вместо самолётов

Война между Пактом и странами фейри, показанная во флешбэках, визуально отсылает одновременно к Крымской войне (униформа, тактика боя) и к Первой мировой (окопы, массовая гибель). Это временное наложение создаёт эффект вечного возвращения войны – она меняет формы, но не суть. Посттравматический синдром Филострата, его кошмары о войне – это не только личная травма, но и симптом исторической травмы колониализма.

Архитектурные стили Бурга также демонстрируют временную эклектику: неоготические шпили соседствуют с георгианскими особняками, индустриальные конструкции врезаются в средневековую планировку. Город словно не может определиться со своей темпоральной идентичностью, застряв между ностальгией по воображаемому прошлому и страхом перед неопределённым будущим.

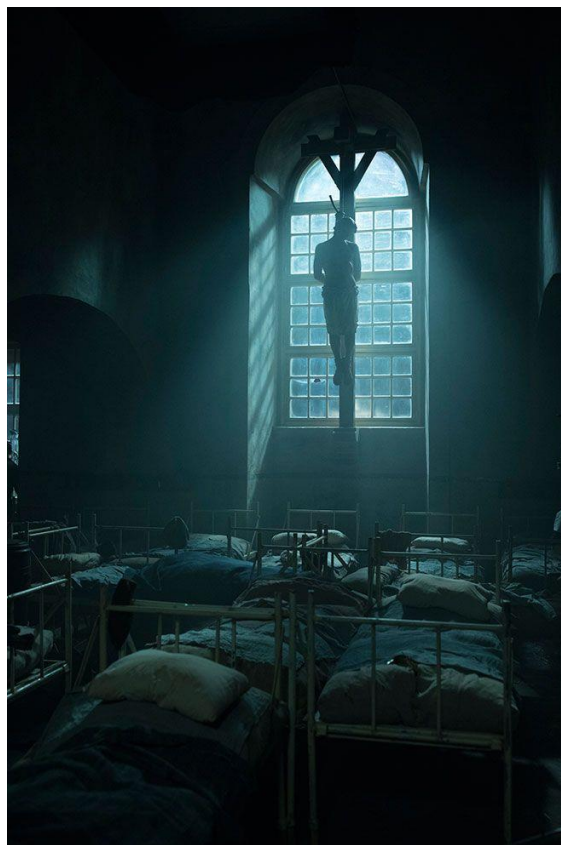
Пространства исключения

Трагический эпизод с отрезанными крыльями ребенка-полукровки становится одной из самых выразительных визуальных метафор сериала. Это не просто акт

насилия, а ритуал исключения, символическая кастрация в лакановском смысле (Ласап, 2006, pp. 277–279) и одновременно утрата крыльев как знака свободы, выхода за пределы предписанного пространства, что перекликается с дисциплинарной организацией пространства, описанной Мишелем Фуко (Foucault, 1995, pp. 141–143). Крылья — знак возможности полёта, т. е. выхода за пределы заданного пространства; их утрата превращает фейри в узника города, в существо, навсегда прикованное к земле и к социальной роли, предписанной властью.

Джудит Батлер в своей теории перформативности показывает, как телесные практики конструируют субъектность (Butler, 1993, pp. 1–20). В этом акте соединяются викторианская одержимость телесной «нормальностью», исследованная Леннардом Дэвисом (Davis, 1995, pp. 45–60), и современная биополитика — контроль не только над поведением, но и над самой анатомией субъекта в фукольдянском понимании (Foucault, 1995, pp. 141–143). Ирония судьбы или некая закономерность делают полукровку, лишённого возможности летать, блюстителем закона и порядка в Бурге. От рождения фейри превращается в защитника викторианских обсессий (Stone, 1967, pp. 210–225).

Приют, где воспитывается этот мальчик, являет собой микромодель Бурга — детский паноптикум в чистом виде (ил. 5). Пространство устроено согласно принципам бентамовского паноптикона, детально проанализированного Фуко (Foucault, 1995, pp. 200–205): каждый видим и наблюдаем, но сам не может видеть наблюдающего. Эта дисциплинарная архитектура воспроизводит модель общества тотального надзора, предвосхищая то, что Зигмунт Бауман назовёт «жидкой современностью» с ее текучими формами контроля (Bauman, 2000, pp. 18–22).



Ил. 5. Приют для мальчиков в Бурге

Гетто Карнивал Роу вписывается в длинную историческую традицию пространств исключения — от венецианских и флорентийских гетто XVI века до еврейской черты оседлости в Российской империи (ил. 6). Во всех этих случаях власть решала проблему инаковости через топографию: не уничтожая Другого, а изолируя его. Бург, таким образом, наследует не только викторианские классовые барьеры, но и старую европейскую страсть к пространственному контролю различий. Подобная логика сегрегации роднит Бург и с Йоханнесбургом эпохи апартеида или манхэттенским Гарлемом, где карта города была буквально картой расового и экономического расслоения.



Ил. 6. Гетто Карнивал Роу

Культура фейри — с ее элементами архаического шаманизма, ритуальными танцами, магией земли и крови — функционирует в сериале как контркультура, противостоящая рационализму индустриального города. Но авторы осторожно избегают превращать ее в экзотику: «вуду» фейри — не фольклорная вставка, а память о доколониальном мире, который индустриальная цивилизация вытеснила и демонизировала. Это — ещё один слой палимпсеста: под полированными фасадами викторианской рациональности шевелится архаика, не исчезнувшая, а лишь загнанная под землю.

Современные параллели

В этой части Бург окончательно превращается в аллегория современного глобального города. Саския Сассен в своей работе *Глобальный город* показывает, как современные мегаполисы становятся узлами глобальных потоков капитала и миграции (Sassen, 2001, pp. 3–15). Город, где различные расы, виды и классы вынуждены сосуществовать в тесноте, напоминает не столько викторианский Лондон, сколько то, что Майк Дэвис называет «планетой трущоб» (Davis, 2006, pp. 15–25).

Гетто Роу становится зеркалом для всех пространств вынужденной маргинальности. Лоик Вакан в своём сравнительном исследовании городских гетто показывает универсальные механизмы территориальной стигматизации (Wacquant, 2008, pp. 45–60). Власть, скрывающаяся за фасадами парламентов, не уничтожает инаковость, а делает ее видимой — маркируемой и наблюдаемой, создавая то, что Джорджо Агамбен называет «голой жизнью» (Agamben, 1998, pp. 34–40).

Радикализация фейри представляет собой закономерный ответ на систематическое унижение и институционализированный отказ в базовых гражданских пра-

вах. Франц Фанон в *Проклятых землях* описывает похожую логику деколониального насилия (Fanon, 1963, pp. 88–102). Серия терактов в Бурге воспроизводит узнаваемую логику современного политического насилия, которую Славой Жижек анализирует как «системное насилие», порождающее «субъективное насилие» в качестве ответа (Žižek, 2008, pp. 12–25).

Авторы демонстрируют фундаментальную истину: терроризм никогда не возникает в социальном вакууме — он является крайней формой ответа на структурное неравенство, когда все легальные каналы протеста оказываются заблокированными или фиктивными. Движение «Чёрные вороны» содержит прозрачную отсылку к историческому движению «Чёрных пантер», боровшихся за права афроамериканцев в США 1960-х годов. Как показывает Джошуа Блум в своём исследовании движения, «Пантеры» представляли собой попытку создания альтернативной власти в условиях системного расизма (Bloom & Martin, 2013, pp. 52–55; Newton, 1966).

Параллели с современностью очевидны: восстание фейри против репрессивного аппарата Бурга резонирует с различными формами антиколониального и освободительного сопротивления. Производство ставит неудобные вопросы о природе насилия: где проходит грань между терроризмом и борьбой за освобождение? Кто определяет эту грань — угнетатели или угнетённые? И может ли система, построенная на систематическом насилии, осуждать ответное насилие тех, кого она подавляет?

Полиция Бурга и органы «общественного порядка» в сериале ведут себя как предтечи современного surveillance state. Камеры, фонари, допросы, досье — все это элементы той же дисциплинарной системы, что и приют-паноптикум. Город становится сеткой наблюдения, где каждый гражданин — потенциальный подозреваемый. (ил. 7)



Ил. 7. «Surveillance state» Бурга

Однако зрителю очевидно, что Бург — не только город прошлого, но и город будущего, которое уже свершилось. Его вторая, теневая проекция — это портовый город Новый рассвет, куда приплыло судно Агрея Астраиона «Лебедь». Это город революции, город-предчувствие — отзвук Парижской Коммуны, революционного Петрограда и всех утопий, обращённых против машин власти.

Но создатели сериала выстраивают убийственную критику утопического проекта. «Новый рассвет» — это не освобождение, а новая форма тоталитарного контроля, где равенство достигается через унификацию и подавление. «Зелёные социалисты» предстают как фанатики, готовые ради великой идеи «испепелить полмира», отказывающие даже в погребении тем, кто не разделяет их взгляды — базовый отказ от человеколюбия, маркирующий переход от революции к террору (см. классический анализ революционного насилия: Arendt, 1963, pp. 18–20).

Особенно показательна фигура харизматичного лидера революционеров — визуальное решение, скрывающее чудовищную сущность за привлекательной внешностью. Это отсылка к классическому механизму революционного насилия: монстры прячутся за маской «перестройщиков старого мира». Историческая память подсказывает: Робеспьер, оспенный карлик с ангельским голосом, гильотинировавший тысячи (Schama, 1989, pp. 784–790); большевики, выпустившие джина классовой ненависти из бутылки (Pipes, 1990, pp. 790–820); нацисты, разбудившие архаические инстинкты (Arendt, 1951, pp. 341–388) — все они начинали с утопии и заканчивали геноцидом.

Сериал использует монстров в буквальном смысле — тёмных существ, которых революционеры пытаются контролировать как биологическое оружие. Эта метафора прозрачна: революция всегда призывает силы, которые затем невозможно загнать обратно. Русская революция пожрала своих создателей — от Бухарина и Троцкого до красных командармов (Conquest, 1990, pp. 15–40); германский национал-социализм уничтожил тех, кто привёл его к власти — «Ночь длинных ножей» (Fest, 1970, pp. 463–465); французский якобинский террор обезглавил самих якобинцев (Furet, 1981, pp. 61–79). «Новый рассвет» воспроизводит эту логику: коммуна оборачивается паноптиконом, освобождение — новой тюрьмой, равенство — новой иерархией.

Внешне мир «уравниловки» может показаться справедливым, но в этой «справедливости» есть своя несправедливость. Главное — «уравниловка» всегда тормозит прогресс, особенно технологический. Это не идеологическое утверждение, а исторический факт: инновации требуют неравенства риска, конкуренции идей, права на ошибку (Schumpeter, 1942, pp. 81–86). Если бы мир был коммунистическим, в нем не было бы ни компьютеров (изобретённых в конкурентной среде корпораций и университетов), ни смартфонов (продукт капиталистической инновации), и, уж конечно — искусственного интеллекта, требующего колоссальных инвестиций и рыночной мотивации (см. анализ связи инноваций и экономических систем: Mokyr, 1990, pp. 152–163; North, 1990, pp. 80–91).

Таким образом, сериал отказывается от наивной бинарной оппозиции «капитализм vs. социализм», демонстрируя, что любая система тотального переустройства мира, будь то имперский капитализм Бурга или революционный социализм Нового рассвета, воспроизводит механизмы подавления и дегуманизации. Город спасает не «правильная» идеология, а отказ от тотальных проектов — карнавальное многоголосие против любой монологичной истины.

Карнавальное начало

В самой сердцевине этой мрачной архитектуры зарождается карнавальное начало — то, что Михаил Бахтин описывал как временное освобождение от господствующей истины (Bakhtin, 1984, pp. 10–15). Карнивал Роу не случайно носит это

имя: именно здесь, на его узких улицах, общественные маски спадают. Проституция, наркотики, подпольные клубы — не просто знаки декаданса, но гетеротопические пространства в понимании Фуко (Foucault, 1986, p. 22), где границы между классами, видами и полами стираются.

Питер Сталлибрасс и Аллон Уайт в своей работе «Политика и поэтика трансгрессии» показывают, как карнавальное низвержение иерархий становится формой политического сопротивления (Stallybrass & White, 1986). В этом смысле «Карнавал Роу» — город, который смеётся над Бургом, его изнанкой и бессознательным. В этих клубах и притонах зарождается новая, гибридная культура — культура смешения, взаимного перевоплощения и игры идентичностей, напоминающая докторовский «Рэгтайм» (Доктороу, 2000), с джазовой (или, возможно, предджазовой), но непременно рванной полифонией голосов (по одной из версий название этого музыкального стиля восходит к английскому словосочетанию «рэггид-ритм» (англ. *ragged rhythm* — рваный, истрепанный ритм)).

Особого внимания заслуживает линия фавна Агрея Астраиона — воплощение того, что Хоми Баба называет «мимикрией» колонизированного субъекта (Bhabha, 1994, pp. 122–125). Self-made предприниматель из низов, добившийся богатства и, подобно Колхаусу Уокеру, стремится интегрироваться в высший класс и одновременно испытывает презрение к своим бывшим собратьям. Его фигура воплощает травму социального лифта, описанную Пьером Бурдьё как конфликт габитусов (Bourdieu, 1984, pp. 170–175).



Ил. 8. Агрей Астраион и Имоджен Спенроуз.
Попытка примирения двух миров

Его отношения с Имоджен — союз страсти и социального эксперимента, попытка невозможного примирения двух миров (ил. 8).

С точки зрения визуальной семиотики, их дом — один из самых выразительных предметных образов сериала. Здесь викторианская мебель, тяжёлые шторы и газовые лампы вступают в диалог с телесностью фавна: резкое столкновение «баль-

заковского» буржуазного интерьера и мифологического тела. В каждом кадре чувствуется напряжение между культурой и природой, порядком и хаосом, подавлением и желанием.

Таким образом, карнавальное пространство Роу оказывается лабораторией нового социального воображения — места, где город впервые перестаёт быть машиной и становится организмом, способным к метаморфозам.

Заключение

Сериал «Карнивал Роу» можно рассматривать как современную урбанистическую мифологию — повествование о городе как теле, памяти и травме. Викторианский стимпанк здесь выступает не как ретро-декор, а как то, что Вальтер Беньямин называл «диалектическим образом» — конstellляцией прошлого и настоящего, высвечивающей скрытые структуры власти (Benjamin, 1999, pp. 462–463).

Город-палимпсест: почему именно эта метафора? Палимпсест — это пергамент, с которого соскоблили старый текст, чтобы написать новый, но следы прежнего письма остаются видимыми. Бург воплощает эту логику в чистом виде: под протестантским фасадом модерности просвечивают католические руины, под рациональностью индустриальной цивилизации — языческая магия фейри, под викторианским порядком — карнавальная хаос. Город никогда не бывает *tabula rasa* — он всегда несет в себе наслоения времен, где каждая эпоха пытается стереть предыдущую, но никогда не может сделать этого до конца. «Карнивал Роу» как пространство — это буквальная реализация палимпсеста: гетто, куда вытеснены фейри, хранит память о том, что было стёрто из официального нарратива города. Здесь, в узких улицах Роу, живёт вытесненное прошлое — не мёртвое, а подавленное, готовое вернуться в форме бунта, магии, карнавала. Это город Фрейда, где подавленное возвращается (Freud, 1919, pp. 217–252), и город Лефевра, где «право на город» означает право на многослойность, на сосуществование различных темпоральностей (Lefebvre, 1996, pp. 147–159).

Бург — это любой мегаполис эпохи глобализации, где архитектура становится инструментом того, что Дэвид Харви называет «накоплением через изъятие» (Harvey, 2003, pp. 137–145). Город как палимпсест хранит следы всех своих времен, создавая «третье пространство» — место, которое Эдвард Соджа определяет как растворение бинарных оппозиций в гибридности (Soja, 1996, pp. 53–70).

Карнавальное начало даёт надежду на возможность того, что Анри Лефевр называл «правом на город» — не города вертикальных иерархий, но города горизонтальных связей, телесного и живого. Там, где власть воздвигает стены, карнавал открывает проходы. И в этом, возможно, главное послание сериала: город спасает не порядок, а движение, не иерархия, а карнавал. Не монологичная истина капитализма или социализма, но полифоническое многоголосие — бахтинский диалог, в котором каждый голос имеет право на существование (Бахтин, 1965; Bakhtin, 1984, pp. 21–33). Город-палимпсест — это город, который отказывается забыть, и именно в этом отказе заключается его освободительный потенциал.

Бург — это любой мегаполис эпохи глобализации, где архитектура становится инструментом того, что Дэвид Харви называет «накоплением через изъятие» (Harvey, 2003, pp. 137–145). Город как палимпсест хранит следы всех своих времен, создавая «третье пространство» — место, которое Эдвард Соджа определяет как бинарные оппозиции, растворённые в гибридности (Soja, 1996, pp. 33–35).

Карнавальное начало даёт надежду на возможность того, что Анри Лефевр называл «правом на город» (Lefebvre, 1996, pp. 147–159) — города горизонтальных связей, телесного и живого. Там, где власть воздвигает стены, карнавал открывает проходы. И в этом, возможно, главное послание сериала: город спасает не порядок, а движение, не иерархия, а карнавал.

Библиография

- Бахтин, М. М. (1965). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Художественная литература.
- Бутова, Н. (2009). Заболоцкий и поэты-обэриуты: искусство «фантастическое» или «реальное». *Проблемы истории, филологии, культуры*, 3, 268–274.
- Горький, М. (1975). *Город Желтого дьявола. Очерки. Воспоминания. Пьесы*. Художественная литература. <https://ilibrary.ru/text/496/p.1/index.html>
- Доктороу, Э. Л. (2000). *Рэгтайм* (В. Аксенов, пер.). Иностранка, Б.С.Г.-ПРЕСС.
- Ямпольский, М. (1993). *Память Турсия: Интертекстуальность и кинематограф*. Новое литературное обозрение.
- Agamben, G. (1998). *Homo sacer: Sovereign power and bare life*. Stanford University Press.
- Agier, M. (2011). *Managing the undesirables: Refugee camps and humanitarian government*. Polity Press.
- Arendt, H. (1951). *The origins of totalitarianism*. Harcourt.
- Arendt, H. (1963). *On revolution*. Viking Press.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world*. Indiana University Press.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Polity Press.
- Benjamin, W. (1999). *The arcades project*. Harvard University Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bloom, J., & Martin, W. E., Jr. (2013). *Black against empire: The history and politics of the Black Panther Party*. University of California Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press.
- Braudel, F. (1980). *On history*. University of Chicago Press.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. Routledge.
- Conquest, R. (1990). *The Great Terror: A reassessment*. Oxford University Press.
- Davis, L. J. (1995). *Enforcing normalcy: Disability, deafness, and the body*. Verso.
- Davis, M. (2006). *Planet of slums*. Verso.
- Douglas, M. (1966). *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. Routledge.
- Elhefnawy, N. (2009/2015). *The roots of steampunk*. Locus Online. URL: <http://www.locusmag.com/Features/2009/06/nader-elhefnawy-roots-of-steampunk.html>
- Eliade, M. (1959). *The sacred and the profane: The nature of religion*. Harcourt.
- Fanon, F. (1963). *The wretched of the earth*. Grove Press.
- Fest, J. (1970). *Hitler*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces: Utopias and heterotopias. *Diacritics*, 16(1), 22–27.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Vintage Books.
- Freud, S. (1919). The uncanny. In *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Vol. XVII* (pp. 217–252). Hogarth Press.
- Freud, S. (1955). *The interpretation of dreams* (J. Strachey, Trans.). Basic Books.
- Furet, F. (1981). *Interpreting the French Revolution*. Cambridge University Press.

- Harvey, D. (2003). *The new imperialism*. Oxford University Press.
- Hugo, V. (1987). *Les misérables* (L. Fahnestock & N. MacAfee, Trans.). Signet.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Routledge.
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.
- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. Verso.
- Lacan, J. (2006). *Écrits* (B. Fink, Trans.). W. W. Norton.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell.
- Lefebvre, H. (1996). The right to the city. In E. Kofman & E. Lebas (Eds. & Trans.), *Writings on cities* (pp. 147-159). Blackwell.
- Mayhew, H. (1861). *London labour and the London poor*. Griffin, Bohn, and Company.
- Mokyr, J. (1990). *The lever of riches: Technological creativity and economic progress*. Oxford University Press.
- Mumford, L. (1961). *The city in history: Its origins, its transformations, and its prospects*. Harcourt.
- Newton, H. P. (1966, October 15). *The ten-point program*. <https://www.marxists.org/history/usa/workers/black-panthers/1966/10/15.htm>
- North, D. C. (1990). *Institutions, institutional change, and economic performance*. Cambridge University Press.
- Pipes, R. (1990). *The Russian Revolution*. Knopf.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
- Sassen, S. (2001). *The global city: New York, London, Tokyo*. Princeton University Press.
- Schama, S. (1989). *Citizens: A chronicle of the French Revolution*. Knopf.
- Schumpeter, J. A. (1942). *Capitalism, socialism, and democracy*. Harper & Brothers.
- Simmel, G. (1950). The metropolis and mental life. In K. H. Wolff (Ed. & Trans.), *The sociology of Georg Simmel* (pp. 409-424). Free Press.
- Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Blackwell.
- Stableford, B. (2006). *Science fact and science fiction: An encyclopedia*. Routledge.
- Stallybrass, P., & White, A. (1986). *The politics and poetics of transgression*. Cornell University Press.
- Stone, L. (1967). *The family, sex and marriage in England 1500-1800*. Harper & Row.
- Tawney, R. H. (1926). *Religion and the rise of capitalism*. John Murray.
- Thompson, E. P. (1967). Time, work-discipline, and industrial capitalism. *Past & Present*, 38, 56-97.
- VanderMeer, J., & VanderMeer, A. (Eds.). (2011). *The steampunk bible*. Abrams Image.
- Wacquant, L. (2008). *Urban outcasts: A comparative sociology of advanced marginality*. Polity Press.
- Weber, M. (1930). *The Protestant ethic and the spirit of capitalism*. Allen & Unwin.
- Žižek, S. (2008). *Violence: Six sideways reflections*. Picador.

References

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer: Sovereign power and bare life*. Stanford University Press.
- Agier, M. (2011). *Managing the undesirables: Refugee camps and humanitarian government*. Polity Press.
- Arendt, H. (1951). *The origins of totalitarianism*. Harcourt.

- Arendt, H. (1963). *On revolution*. Viking Press.
- Bakhtin, M. M. (1965). *The work of François Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance*. Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world*. Indiana University Press.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Polity Press.
- Benjamin, W. (1999). *The arcades project*. Harvard University Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bloom, J., & Martin, W. E., Jr. (2013). *Black against empire: The history and politics of the Black Panther Party*. University of California Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press.
- Braudel, F. (1980). *On history*. University of Chicago Press.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. Routledge.
- Butova, N. (2009). N. Zabolotsky and poets-oberiutes: “Fantastic” or “real” art. *Problems of History, Philology, Culture*, 3, 368–374. (In Russian).
- Conquest, R. (1990). *The Great Terror: A reassessment*. Oxford University Press.
- Davis, L. J. (1995). *Enforcing normalcy: Disability, deafness, and the body*. Verso.
- Davis, M. (2006). *Planet of slums*. Verso.
- Doctorow, E. L. (2000). *Ragtime* (V. Aksenov, Trans.). Inostranka, B.S.G.-PRESS.
- Douglas, M. (1966). *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. Routledge.
- Elhefnawy, N. (2009/2015). *The roots of steampunk*. Locus Online. URL: <http://www.locusmag.com/Features/2009/06/nader-elhefnawy-roots-of-steampunk.html>
- Eliade, M. (1959). *The sacred and the profane: The nature of religion*. Harcourt.
- Fanon, F. (1963). *The wretched of the earth*. Grove Press.
- Fest, J. (1970). *Hitler*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces: Utopias and heterotopias. *Diacritics*, 16(1), 22–27.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Vintage Books.
- Freud, S. (1919). The uncanny. In *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, Vol. XVII (pp. 217–252). Hogarth Press.
- Freud, S. (1955). *The interpretation of dreams* (J. Strachey, Trans.). Basic Books.
- Furet, F. (1981). *Interpreting the French Revolution*. Cambridge University Press.
- Gorky, M. (1975). City of the Yellow Devil. *Essays. Memories. Plays*. Khudozhestvennaya literatura. <https://ilibrary.ru/text/496/p.1/index.html>
- Harvey, D. (2003). *The new imperialism*. Oxford University Press.
- Hugo, V. (1987). *Les misérables* (L. Fahnestock & N. MacAfee, Trans.). Signet.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Routledge.
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.
- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. Verso.
- Lacan, J. (2006). *Écrits* (B. Fink, Trans.). W. W. Norton.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell.
- Lefebvre, H. (1996). The right to the city. In E. Kofman & E. Lebas (Eds. & Trans.), *Writings on cities* (pp. 147–159). Blackwell.
- Mayhew, H. (1861). *London labour and the London poor*. Griffin, Bohn, and Company.

- Mokyr, J. (1990). *The lever of riches: Technological creativity and economic progress*. Oxford University Press.
- Mumford, L. (1961). *The city in history: Its origins, its transformations, and its prospects*. Harcourt.
- Newton, H. P. (1966, October 15). *The ten-point program*. <https://www.marxists.org/history/usa/workers/black-panthers/1966/10/15.htm>
- North, D. C. (1990). *Institutions, institutional change, and economic performance*. Cambridge University Press.
- Pipes, R. (1990). *The Russian Revolution*. Knopf.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
- Sassen, S. (2001). *The global city: New York, London, Tokyo*. Princeton University Press.
- Schama, S. (1989). *Citizens: A chronicle of the French Revolution*. Knopf.
- Schumpeter, J. A. (1942). *Capitalism, socialism, and democracy*. Harper & Brothers.
- Simmel, G. (1950). The metropolis and mental life. In K. H. Wolff (Ed. & Trans.), *The sociology of Georg Simmel* (pp. 409–424). Free Press.
- Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Blackwell.
- Stableford, B. (2006). *Science fact and science fiction: An encyclopedia*. Routledge.
- Stallybrass, P., & White, A. (1986). *The politics and poetics of transgression*. Cornell University Press.
- Stone, L. (1967). *The family, sex and marriage in England 1500–1800*. Harper & Row.
- Tawney, R. H. (1926). *Religion and the rise of capitalism*. John Murray.
- Thompson, E. P. (1967). Time, work-discipline, and industrial capitalism. *Past & Present*, 38, 56–97.
- VanderMeer, J., & VanderMeer, A. (Eds.). (2011). *The steampunk bible*. Abrams Image.
- Wacquant, L. (2008). *Urban outcasts: A comparative sociology of advanced marginality*. Polity Press.
- Weber, M. (1930). *The Protestant ethic and the spirit of capitalism*. Allen & Unwin.
- Yampolsky, M. (1993). *The memory of Tiresias: Intertextuality and cinema*. Novoe literaturnoe obozrenie. (in Russian)
- Žižek, S. (2008). *Violence: Six sideways reflections*. Picador.

Информация об авторе

Ерванд Грантович Маргарян
доктор исторических наук, профессор,
директор института гуманитарных наук
Российско-Армянский университет
Армения, 0025, Ереван, ул. Овсепа Эмина, 123
ORCID: 0000-0001-7396-2399
Web of Science ResearcherID: ABH-2113-2021
Scopus AuthorID: 57202683981
e-mail: ervand.margaryan@rau.am

Information about the author

Yervand G. Margaryan
Dr. Sci. (Historical Sciences), Professor,
Director of the Institute of Humanities
Russian-Armenian University
123, Hovsepa Emina St., Yerevan, 0025, Armenia
ORCID: 0000-0001-7396-2399
Web of Science ResearcherID: ABH-2113-2021
Scopus AuthorID: 57202683981
e-mail: ervand.margaryan@rau.am

Материал поступил в редакцию / Received 20.09.2025
Принят к публикации / Accepted 18.10.2025