



СМЕРТЬ В ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЕ

Археология русской смерти №1 2017 (Том 4).

Первый российский научный журнал о смерти и умирании.

Издается с 2015 года, выходит два раза в год.

ISSN 2414-9365

Журнал входит в базы цитирования РИНЦ и CyberLeninka

Тема номера: Смерть в популярной культуре

Издатель и главный редактор *Сергей Мохов*

Арт-директор, верстка и дизайн *Алёна Салманова*

Научный редактор *Евгения Воробьева (Вежлян)*

Корректор *Ирина Шостаковская*

Секретарь редакции *Ольга Восканян*

Обложка *Маша Черная*

Редакционная коллегия:

Sergei Kan (PhD, Professor of Anthropology and Native American Studies,
Dartmouth College)

Михаил Алексеевский (к. ф. н., руководитель Центра городской антропологии
КБ Стрелка, Москва)

Анна Соколова (к. и. н., Институт этнологии и антропологии
им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН, Москва)

Денис Ермолин (к. и. н., Музей антропологии и этнографии (Кунсткамера)
им. Петра Великого РАН, Санкт-Петербург)

E-mail редакции: svmohov.hse@gmail.com, editors.ars@gmail.com

Электронная версия журнала: deathanddying.ru

Публикуемые материалы проходят обязательную процедуру
слепого рецензирования.

Отпечатано в ООО «Информ Принт».

Москва. 2017.

Тираж 500 экз.

Публикуется под лицензией Creative Commons.

Разрешается любое некоммерческое воспроизведение со ссылкой на источник.

Издается группой независимых исследователей с помощью частного финанси-
рования и пожертвований.

Содержание

5 От редакции

Интервью

7 *Дина Хапаева. О культе смерти, вампирах, зомби и трансгуманизме*
20 *Денис Сивков. «Когда смерть есть, нас уже нет»... Смертельный металл: опыт автоэтнографии*

Исследования

29 *Гасан Гусейнов. Смерть в СССР, или Последствия одного бессмертия*
38 *Иван Белецкий. Образы смерти в крафтовом пивоварении*
60 *Александр Павлов. Спасение живых мертвецов: возвращение зомби в zombie studies*
74 *Григорий Князев. Death is not magic: как сериал про пони отрефлексировал смерть*

Переводы

83 *Мерedit Кокс, Эрин Гаррет, Джеймс А. Грехем. Смерть в диснеевских мультфильмах: последствия для детского постижения понятия смерти.*
97 *Жак Фолтин. Популярные мертвые и сексуальные мертвые: массовая культура, криминалистическая экспертиза и восстание мертвецов.*
126 *Рут Пенфолд-Маунс. Мертвые тела, популярная культура и наука судебной экспертизы: публичная одержимость смертью*
151 *Тодд К. Платтс. Обнаружение зомби в социологии поп-культуры*

Рецензии

174 Sullivan, D., Greenberg, J. Death in Classic and Contemporary Film. Fade to Black. *Рецензия Анны Мезенцевой*
181 Сферические зомби в вакууме.
Hakola, O. Rhetoric of Modern Death in American Living Dead Films. *Рецензия Михаила Алексеевского*

193 Информация об авторах

195 Приглашение к публикации



От редакции

Почти два года назад родилась идея создания этого журнала. Поздней весной 2015 года мы еще не знали к каким результатам это приведет — нам просто хотелось попробовать выпустить свой собственный научный журнал, посвященный смерти и умиранию. Хотелось сделать то, что в России никто не делал — собрать команду независимых авторов и, не пользуясь поддержкой каких-либо крупных институций, организовать качественный академический проект, страницы которого было бы не просто интересно прочитывать, но и безумно приятно перелистывать.

Спустя два года мы можем сказать, что наша попытка в какой-то степени удалась. Удалась она, прежде всего, потому что мы быстро пережили головокружительную радость от выпуска первого номера, нашли силы и мотивацию сделать второй номер, нашли авторов и идеи для третьего. И вот сейчас, летом 2017 года, мы сделали уже 4 выпуск «Археологии русской смерти», а в планах стоит и 5 номер и несколько других, не менее интересных проектов, которые увидят свет в ближайшем будущем.

Мы хотим выразить прежде всего огромную благодарность нашим читателям, без которых не было бы журнала. Спасибо что вы читаете, обсуждаете и даете нам повод не останавливать работу над проектом. Спасибо нашим авторам, которые пишут потрясающие тексты, несмотря на отсутствие в России сильной академической школы по социальным исследованиям смерти. Спасибо критикам, которые позволяют «Археологии русской смерти» становится лучше. Спасибо и команде журнала, отдающей время и силы для того, чтобы журнал о смерти жил.

А теперь от благодарностей перейдем к делу и скажем пару слов об этом выпуске.

Знаменитый английский антрополог Джеффри Горер, сравнивая отношение к смерти в XIX и XX веках, отмечает, что в викторианской Англии существовало определенного рода табу на обсуждение темы секса и интимности, однако в отношении смерти действовала парадоксальная вседозволенность. В XX веке ситуация меняется с точностью до наоборот — тема секса проникает буквально везде, в то время как смерть попадает под табу. Горер назвал это явление порнографичностью смерти. Из этого тезиса Горера вырастает весьма популярная точка зрения, что смерть в современном обществе табуирована и выведена из пространства публичности.

Номер, который вы держите в руках, посвящен смерти в популярной культуре. И в какой-то мере его задача состоит в том, чтобы опровергнуть тезис Горера. Смерть никуда не пропала и никем не табуируется — она каждый день с нами в фильмах, компьютерных играх, рекламе и даже

в детских мультфильмах. Рассматривая смерть, а точнее, ее проявления в современной массовой культуре, мы можем увидеть, что она настолько же тотальна, как и тема секса. Недаром несколько переводных работ, представленных в номере, посвящены тонкому сопоставлению в массовой культуре именно этих двух тем. Этим номером мы заявляем, что, хотя современность и изменила язык разговора о смерти, но никак не отказывается говорить о ней.

Как и полагается журнальному выпуску — работы, собранные под одним издательским корешком, очень разноплановые. Это касается, прежде всего, широты поставленных вопросов, выбранного методологического инструментария, и предлагаемых выводов. Здесь и зомби, и мертвые тела, и патологоанатомическая откровенность кинотрупов, и крафтовое пиво, и даже мультяшные пони. Вообще, есть над чем подумать.

Но обзор всех работ — нарушим очередную академическую традицию введения к журналам — не входит в нашу задачу. Вы все увидите сами.

Редакция журнала «Археология русской смерти».

Июнь 2017 года.

Дина Хапаева:
о культе смерти, вампирах,
зомби и трансгуманизме

Беседовал Сергей Мохов



В начале 2017 года в издательстве Мичиганского университета вышла книга Дины Хапаевой, профессора Школы современных языков Технологического института Джорджии — «Торжество смерти в современной культуре»⁰¹. Исследование Хапаевой посвящено возросшей в последние три десятилетия популярности темы смерти в массовой культуре. Зомби, вампиры, серийные убийцы стали главными героями кинофильмов, а черепа и готическая эстетика превратились в одни из самых популярных элементов дизайна повседневной одежды. Книга Хапаевой открывает новые горизонты в понимании этих процессов, объясняя не просто популярность мортальных сюжетов, но и связывая смену парадигм смерти с критикой гуманизма и философией структурализма.

Дина, вполне стандартный вопрос — с чего началось Ваше профессиональное увлечение темой смерти? И как вообще родилась идея книги?

Я начинала как историк Древней Греции: я поступила в университет накануне Перестройки, и выбор дисциплины, которая, как мне тогда казалось, наименее затронута советской идеологией, был для меня определяющим. Как только защитила диссертацию, я стала заниматься исторической памятью о терроре в постсоветской России, и продолжаю работать над этой темой. Огромное влияние на меня оказали годы, проведенные в Париже, и в особенности семинар Пьера Нора. Кроме того, меня интересуют история культуры, литературная критика и death studies.

Книга «The Celebration of Death in Contemporary Culture» продолжает отвечать на вопрос, который волнует меня очень давно, а именно — как влияет историческая память о преступлениях против человечности на наше настоящее. Мне представляется, что современная замороженность смертью, и в особенности — мучительной насильственной смертью в популярной культуре — напрямую связана с памятью о трагедиях XX века. Я начала заниматься этой темой в 1990 г. — тогда мы вместе с Николаем Копосовым провели одно из первых социологических исследований, посвящённых памяти сталинизма. Тогда стало понятно, что страшное

прошлое, о котором попытались забыть, не проходит. В круге этих размышлений я написала книжку «Готическое общество: морфология кошмара», (НЛО, 2007; она вышла в сильно дополненном французском переводе как *Portrait critique de la Russie: Essais sur la société gothique*, trad. par Nina Kehayan, Eds. de l'Aube, 2012) где я стремилась обратить внимание сограждан на два сюжета: один — о том, как драматически повлиял отказ признать сталинизм преступлением на нормализацию нравов зоны и криминализацию российской повседневности, а другой — о том, как мы постепенно скатываемся к неосредневековым представлениям и нормам, к догуманистическому отношению к человеку.

С этой темой была связана и моя следующая книга о кошмаре «Кошмар: литература и жизнь» (Текст, 2010; затем ее перевели на английский *Nightmare: From Literary Experiments to Cultural Project*, trans. Rosie Tweddly, Brill, 2013) — такое гораздо более литературоведческое исследование, где я показываю, как из литературного приема Готического романа и эксперимента над читателем у Гоголя и Достоевского кошмар превращается в значимый культурный проект современности. Здесь для меня была особенно важной категория готической эстетики — эстетического тренда, возникающего из соединения двух черт: имитации — средствами литературы и кино — переживания кошмара, и идеализации нелюдей-монстров. Ну, а уж от кошмара да культа смерти, как Вы понимаете, рукой подать.

Что касается моей новой книги, то я бы выделила у нее две цели. Одна из них — диагностическая — что говорит о нашей эпохе «культ смерти»? А вторая — весьма практическая: предложить набор критических инструментов, который бы позволил объяснить, почему, когда дети или взрослые влюбляются в вампиров или зачитываются «Твайлайтом» или «Гарри Поттером», у них могут появиться суицидальные мысли. Я показываю через эту призму, какое отношение эти книги воспитывают в первую очередь к людям.

А вы считаете, что в этом есть какая-то опасность — в вампирских и зомби-фильмах и сериалах, этих книгах?

Я считаю опасными не эти книги или сериалы сами по себе, а то, в какой культурный тренд они вписываются и какие идеи популярной культуры они эксплуатируют. В книге я называю это очень влиятельное течение в популярной культуре «культ смерти». Культ смерти кристаллизуется в европейской культуре в конце 1980-х — в 1990-е гг. В его основе лежит разочарование в человеке до такой степени, что привлекательными персонажами литературы и кино становятся преимущественно монстры, и превращение образов мучительной смерти в развлечение.

У меня сразу такие вопросы возникают — что такое «культ смерти»? Неужели это такое уникальное явление, как Вы о нем говорите? В викторианской Англии разве не восхищалась смертью?

Под культом смерти я понимаю исключительно современное и весьма уникальное явление, и это — важный для меня тезис. Я прослеживаю, как, в силу каких весьма конкретных интеллектуальных, эстетических и исторических причин, этот очень особый феномен культуры возник в конце 1970-х — начале 1980-х гг. Если позволите, я объясню, что я понимаю под культом смерти. Основной чертой этого движения популярной культуры является коммодификация — явление, при котором индустрия развлечений превращает образы мучительной насильственной смерти в предмет широкого потребления. Интеллектуальной предпосылкой культа смерти является радикальный отказ от двух философских идей — идеи человеческой исключительности и идеи гуманизма, и превращение этого двойного отрицания в товар массового потребления. Иными словами, меня не интересует смерть как личное, социальное или экзистенциальное событие. Я пытаюсь ответить на вопрос о том, как и почему вымышленная «злая смерть» становится самым востребованным продуктом на рынке развлекательных услуг сегодня.

Да, смерть никогда не оставляла человечество равнодушным, и тема смерти всегда занимала исключительно важное место в культуре. Но что радикально отличает современный культ смерти, например, от культов умерших в Древнем Риме? Героями культа мертвых были люди — умершие родственники, предки, герои и т.д. Как показал Роберт Хертц (Robert Hertz), культ предков объединял живых и мертвых в единую общность. А героями сегодняшнего культа смерти являются вовсе не люди, а не-люди и монстры — вампиры, зомби, каннибалы, серийные убийцы. Это свидетельствует о важном эстетическом повороте в литературе и кино, и об этом мы, я думаю, еще поговорим.

Так что я не Филипп Арьес, я не пишу историю восприятия смерти. Я обращаюсь к истории, чтобы показать уникальность культа смерти. Вот вы сказали о викторианской Англии, известной своей фиксацией на смерти, и этот пример позволяет показать, какая пропасть пролегает между современным культом смерти и отношением к ней людей той эпохи. В той культуре, с ее болезненной сентиментальностью, смерть — и речь шла о естественной смерти людей, что важно — воспринималась крайне серьезно, исключительно как личный эмоциональный и духовный опыт. Эти переживания не имели ничего общего с отношением к вымышленной мучительной смерти как товару на рынке развлечений. И главное — умонастроения тех, кто задумывался о том, как они будут отмечать свой «рай-

ский день рождения» — не выходили за пределы очень узкого слоя элиты, и отнюдь не были массовым культурным движением, в отличие от сегодняшнего дня. Следует еще сказать о роли религии — для викторианской эпохи религия определяла отношение к смерти, своей или чужой. То, что мы наблюдаем сегодня, не имеет никакого отношения к христианству. При этом стоит оговориться, что я вовсе не считаю упадок религии ответственным за возникновение культа смерти. Хотя бы потому, что мы не можем объяснить явление двадцатилетней давности причиной, которая действовала на протяжении последних трех столетий западной истории. Я также обращаюсь к самым драматическим периодам истории Европы, когда миллионы гибли в течении нескольких лет — к средним векам эпохи Черной Смерти, фашизму и коммунизму, — чтобы показать, что ни в один из этих периодов, когда смерть была повседневным опытом миллионов, ее разнообразные изображения — в силу ряда культурных особенностей тех эпох — не становились предметами повседневного потребления, как сегодня.

Когда я говорю о «культе смерти», я имею в виду радикальные, революционные перемены в целом ряде социальных практик. Это не просто «игра воображения» в литературе и кино. Я полагаю, что это революционные изменения вообще в восприятии места человека в социальных практиках связанных со смертью. Об этом, например, очень наглядно свидетельствует распад традиционных погребальных обрядов — и в России, и в Америке, как показывают многочисленные антропологические исследования, — и изобретение новых ритуалов, смысл которых становится понятен, если взглянуть на них сквозь призму коммодификации смерти и дегуманизации. В качестве хорошего примера можно привести недавнюю моду на изготовление дорогих украшений — колец, брошек, колье из пепла кремированных родственников. «Черный туризм», мода на черепа и скелеты стали предметами повседневного быта, продается одежда, постельное белье, мебель с символами смерти. Но это не единственный пример, я о многих других подробно говорю в книжке. Чтобы найти объяснение для всех этих практик, чтобы их понять, нужно изучать литературу и кино, ибо они дают ключи, объясняющие эти социальные изменения.

Мы имеем дело с удивительным трендом. Зацикленность на смерти подтверждает и появление огромного количества новых слов, связанных со смертью. Несмотря на то, что мы сейчас живем в эпоху молчания интеллектуалов, когда трудно придумывать новые термины, у смерти такой проблемы нет. Есть новые и звучные термины — танатология, танатомания, танатография. Смерть генерирует огромное понятийное поле в условиях кризиса гуманитарного знания и великих парадигм.

Дина, давайте остановимся здесь поподробнее. Первое, что вызывает непонимание лично у меня — это вампиры. Вы говорите, что это новое явление и что они появились где-то в XIX-веке. Мне кажется, что это, мягко говоря, не так...

Я, конечно, не говорю, что вампиров не было до сегодняшнего дня, но они появились в европейской традиции не в XIX, а в XVIII веке, и их история очень хорошо изучена. Мой тезис состоит в том, что вампиры предшествующих эпох — это совершенно другие чудовища, которые к современному культу смерти имеют очень слабое отношение. Современные чудовища — это герои нового типа.

Я все равно не очень понимаю. Ведь даже в детских сказках нам встречаются вампиры, огромные и злые людоеды, угрозы смерти и так далее. У меня складывается ощущение, что изменилась всего лишь художественная форма — раньше Баба Яга, сейчас вампиры. Я не понимаю кардинальной разницы между ними.

Чем Баба Яга из сказки отличается от современной ведьмы, или вампира, каннибала, серийного убийцы? Отличие очень простое. Когда Баба Яга или людоед в сказках пытаются зажарить и съесть девочку Машу, то мы точно знаем, что они — чудовища, преступники. Они для читателя однозначно маркированы как отрицательные персонажи. А убийство и поедание девочки воспринимается как немыслимое, страшное преступление. В современных вампирских сериалах все наоборот. Поедание людей вампирами или каннибалами больше не рассматривается как преступление. Люди выступают в этих произведениях в качестве естественной пищи для монстров — будь то Ганнибал из одноимённого телесериала 2013-2015 гг. или вампир Дэймон из «Дневников вампира», — это больше никого не удивляет и не шокирует. Например, главная героиня «Дневников Вампира» Елена, сначала обычная девушка, потом становится вампиром и начинает поедать людей, и именно эти эпизоды — самые популярные среди фанатов сериала. Таких примеров множество.

Почему это происходит? Во-первых, потому что в наши дни монстры превращаются в главных героев романов и фильмов. Это от их лица, а не от лица людей, чаще всего ведется повествование, это их глазами читатели и зрители видят происходящее, и предполагается, что читатель идентифицируется не с их жертвами, людьми, а с этими фантастическими чудовищами. Его симпатии на их стороне еще и потому, что они преподносятся как идеальные герои — прекрасные внешне и внутренне утонченные. У этих монстров есть очень важная отличительная черта, ко-

торой не было у их литературных и кинематографических предшественников — они являются носителями новой культурной идеи — идеи унижения человека, уничтожения человеческого достоинства. Человек впервые в западном искусстве рассматривается как обычная пища для другого, — гораздо более привлекательного, с точки зрения поклонников этих романов и фильмов, — вида. То, что мы наблюдаем — это не просто смерть, и не героическая гибель, а низведение человека до уровня животного, приравнивание человека к продукту питания. Иными словами, убийство и поедание человека современными чудовищами должно обязательно сопровождаться отрицанием уникальности человеческой жизни.

Можем ли мы говорить, что подобное отношение к человеку как к пище связано с расистскими настроениями, ксенофобией, переосмыслением того, чем вообще является человек, а чем не является? Если можно так сказать, новым проведением границ?

Я думаю, что это напрямую не связано ни с расизмом, ни с ксенофобией, потому что предметом этого нового отношения становятся не отдельные расы или классы, а человечество вообще, как таковое. И это — глобальный тренд. Причины этого глобального тренда созрели не сейчас. Он имеет очень глубокие интеллектуальные и исторические корни, которые я в своей работе пыталась описать.

Мне кажется, что огромное влияние оказало то, что называют «французской теорией» (French Theory), понятие, принятое в американской традиции для обозначения того, что было общего между французским структурализмом, постструктурализмом и постмодернизмом. Прежде всего — это идея конца человека, а также атака на важные составляющие человеческой исключительности. В книге я подробно говорю о том, как идеи Мишеля Фуко, Клода Леви-Стросса, Жака Деррида о «смерти человека» повлияли на создание современной антигуманистической атмосферы, и как эти идеи были превращены в продукт массового потребления в популярной культуре в начале 1990-х гг.

Есть и три других источника, очень важных и тесно взаимосвязанных, которые создали культу смерти колоссальную популярность: это постгуманизм, трансгуманизм и движение за права животных.

Давайте по порядку тогда, Дина. Структурализм — это 50-е–70-е, а зомби и вампиры появились почти с начала кинематографа. Конечно, они переосмысляются, их форма меняется, но это одна из, так сказать, «сочных» тем для культуры.

Сергей, опять же — я стараюсь показать, чем эти зомби и вампиры отличаются от образов, что были «в самом начале». Образ, который существует в кинематографе и появляется, например, даже в готических романах, уже в семидесятых годах XX века начинает меняться. Он меняется таким образом, что между старыми и новыми вампирами возникает огромная пропасть. Если в вампирских сагах и фильмах до семидесятых годов вампир может выглядеть и сексуальным, и привлекательным, он от этого не становится главным героем, с которым читатель или зритель должен отождествлять себя. При этом действия такого вампира (или вампирши) по отношению к людям выглядят чудовищными злодеяниями. То есть до конца 1980-х гг. мы не смотрели на мир глазами вампира или серийного убийцы. В современных текстах происходит радикальная смена перспективы, и мы начинаем смотреть на мир не глазами человека — жертвы вампира или его победителя, не важно, — а глазами монстров-нелюдей. Они оказываются главными героями на которых строится весь нарратив. И это тем более показательно, что большинство вампирских саг — это романы взросления.

Но ведь вампиры же не поедают людей. Да, вампир кусается и питается кровью. Но человек от этого не умирает. Он как бы перерождается. Это своего рода метафора, которая сильно отличает его, например, от зомби.

Мне кажется, что это неважно — сожрет ли вампир человека или только укусит его. Налицо факт: человек является для вампиров законной и естественной пищей. Они кусают людей ради того, чтобы покусать. А читатели и зрители воспринимают это как легитимное и нормальное действие. То, что человек — это пища для идеализируемых нелюдей, не вызывает теперь никакого протеста. Самое главное, что искусство и литература становятся впервые в истории западной цивилизации носителем этой идеи. Речь не о том, что в наши дни впервые возник образ каннибала или вампира, а о том, какую задачу эти образы решают в нашей культуре. Их главное послание в том, что жизнь человека не является высшей ценностью. То, что человека можно съесть, в наши дни впервые стало общим местом литературы и кино.

Вы упомянули отказ от гуманизма как один из источников всех этих идей. Не могли бы Вы раскрыть эту тему подробнее?

Я говорила об антигуманизме, о радикальном отказе от гуманизма в современной популярной культуре и о том, какие у этого отказа были интеллектуальные источники — французская теория, трансгуманизм, дви-

жение за защиту прав животных, а также продолжение французской теории — постгуманизм. Важной точкой соприкосновения для этих течений стало отрицание — в силу разных причин — человеческой исключительности. Это в особенности хорошо видно на примере творчества Жака Деррида. Неумолимая критика гуманизма в его ранних работах привела его — вполне логически, хочется добавить, — к идеям об «animalité», и в особенности о «карнофаллологоцентризме», что заставляет некоторых исследователей его творчества даже настаивать на том, что эти идеи центральны не только для его философии, но и для деконструкции в целом. С точки зрения Деррида, культура и философия не могут установить однозначно, в силу каких причин «собственно человек» может быть выделен из животного мира, и поэтому убивать и поедать животных — это «смещенный каннибализм», который с его точки зрения является фундаментальной чертой западного сознания. И поэтому вся западная субъективность — не что иное как бойня. Примечательно, что Деррида не считает употребление мяса в пищу общей чертой эволюции человека, но рассматривает это исключительно как черту, типичную для Запада. Замечу мимоходом, что ему самого эти взгляды не сделали вегетарианцем.

Мне кажется, что гуманизм связан с расизмом тонкой нитью. Гуманизм предполагает высшей ценностью человека, превознося его над другими живыми организмами. Главная цель в таком случае — это определить границы «что есть вообще человек». И тут начинаются игры с понятием «человек», когда оказывается, что по расовым признакам можно исключать из сообщества «человек». Африканца можно перевозить в клетке, издеваться и т.д.

Продолжая эту логику — например, животное мы можем употреблять в пищу, и даже выращивать и убивать для этого. А вот человека почему-то не можем. Вот эти фильмы — не являются ли они попыткой очередного переосмысления, что такое человек?

Нет, гуманизм отрицает расизм, а не предполагает его. Важный тезис моей книжки состоит в том, что в популярной культуре происходит сейчас переосмысление того, что мы считаем человеком. Поэтому моя книга — не столько об отношении к смерти, сколько о новом отношении к людям, которое тесно связано с пересмотром одного из наших базовых табу — запрета на поедание людей. Зомби — это хороший пример: хотя фильм George Romero *Night of The Living Dead* (1968) положил начало их популярности, они превращаются в настоящий хит тогда, когда в фильме Dan O'Bannon's *The Return of the Living Dead* (1985) они начинают питать-

ся человеческим мозгом. Почему это происходит? Потому что поедание мозга человека есть крайняя степень отрицания человеческой жизни и человеческого достоинства. Повторю еще раз: сегодня речь идет не о дегуманизации какой-то конкретной расы, народа или социальной группы, но о дегуманизации всего человечества, человека как биологического вида.

А Вам не кажется, что поедание мозга связано с этическими спорами в эту эпоху о том, когда начинается и кончается жизнь человека? Мне показалось, что зомби начинают поедать мозг в 80-х годах, когда медицина как раз спорит, что есть смерть. И она приходит к важному решению, что смерть мозга — это как раз и есть момент смерти человека. То есть зомби концентрируются именно на поедании мозга, да и самого зомби убить можно только уничтожив его мозг.

Ваша мысль о соотношении популярности зомби со спорами о пересмотре биологической границы смерти — очень хорошая идея. Но на мой взгляд, она даже слишком хорошо сочетается с идеями философа Питера Зингера. Он обосновывает свой утилитаризм как раз с помощью примеров, связанных с размытостью современных представлений о границе физической смерти. Он известен, в частности, своими размышлениями о том, что если между людьми и цыплятами разницы нет, то заготовление цыплят на ферме и Холокост — это явления одного порядка.

Разве разговоры про зомби и вампиров — это не о границах между людьми и цыплятами?

Я совершенно согласна, они именно об этом. Но я не говорю о границе. Я говорю об отрицании человеческой исключительности. Сквозь эту призму я читаю все тексты, смотрю фильмы, сериалы. На представлении о человеческой исключительности, о том, что человек — это высшая ценность и что каждый человек уникален, стоит европейский гуманизм. Что же касается вашего вопроса — я считаю, что права животных можно и нужно защищать, но до тех пор, пока мы четко осознаем различие между Холокостом и заготовлением цыплят на ферме. Я придерживаюсь точки зрения Канта: мучить животных нельзя, потому что это отрицательно сказывается на морали человека. Тогда как с точки зрения современных защитников животных, в частности, Зингера, животные имеют равные права с человеком, и они стремятся обосновать это на эпистемологическом уровне вне связи с человеческой моралью и вне зависимости от нее. Для этого им надо доказать, что между животными и людьми нет

никакого различия, и они пытаются это сделать с помощью категории «специизма», то есть необоснованных, как им представляется, претензий человека отстаивать свою привилегию — право на то, чтобы считаться высшим и отличным от других живых существ биологическим видом.

Хорошо, я понял Вашу позицию. Я думаю, мы чуть-чуть ушли от темы. Давайте вернемся к трансгуманизму. Вы сказали, что это один из нескольких факторов оказавших влияние на формирование вашей концепции. А какое влияние на нее оказали развитие медицинских технологий и вытекающая из них идея бессмертия, лежащие в основе концепции трансгуманизма?

Трансгуманизм оказывает большое влияние, так как это — очень мощное движение, за которым стоят серьезные исследователи и научные разработки. Трансгуманисты стремятся к бессмертию ценой преодоления человеческой природы. С их точки зрения человек — это переходная ступень эволюции, и они приветствуют идею о том, что думающие компьютеры скоро вытеснят человека и что род человеческий исчезнет. С их точки зрения такой апокалиптический сценарий выглядит заманчивым будущим.

А в чем тут современность? Ведь апокалипсис является древней основой и для христианства, и других эсхатологических течений.

Я имею в виду современный апокалиптический жанр, крайне распространенный сегодня и в литературе, и в кино. Это — так сказать, светский апокалипсис. Библейский Апокалипсис имеет религиозную, если хотите — моральную идею, идею воздаяния. Апокалипсис, когда мы смотрим *The Rise of the Planet of Apes*, подразумевает окончательное и бесповоротное уничтожение отвратительного, ужасного человечества и торжество другого, более симпатичного биологического вида — думающих обезьян. Человечество в этом фильме выглядит однозначно отвратительным, а обезьяны — милыми, и симпатии зрителей оказываются на стороне обезьян. А поскольку апокалипсис — это старый литературный жанр, то очень легко увидеть, что между сегодняшними апокалиптическими произведениями, и например, «Последним человеком» Мэри Шелли, кстати, тоже совершенно «светским» апокалипсисом, пролегает пропасть. Гибель человечества у Мэри Шелли — трагедия. Гибель человечества в *The Rise of the Planet of Apes*, и во множестве других апокалиптических фильмов и романов больше не воспринимается как трагедия, а скорее как естественный ход событий или как хорошая новость. Но я хочу еще раз подчеркнуть, что я — нерелигиозный человек, и я не связываю эти

проявления культа смерти с упадком религиозного сознания.

Тематика освоения космоса, тематика футуризма играют здесь какую-то роль?

Я думаю, что нет, потому что для жанра научной фантастики, где возникают эти размышления, характерно то, что люди, а не нелюди являются главными героями. Человек, его разум, его изобретения и его воля являются смысловым центром повествования. Встречи с инопланетянами, с другой цивилизацией и т. д. рассматриваются с точки зрения интересов людей, и поэтому уничтожение человечества не вызывает у зрителей и у читателей особого энтузиазма. Собственно, научная фантастика в чистом виде, хотя мы, конечно, живем в эпоху мутации всех жанров, плохо попадает в культ смерти, о котором говорю я.

Дина, а давайте теперь уже о Вас поговорим. Вам самой эти сериалы, о которых вы пишете, нравятся?

Сергей, я не ненавистник современности, как это могло вам показаться. Например, мои любимые писатели — это Мишель Уэльбек и Виктор Пелевин, а в кино я больше всего люблю французские комедии. Что касается сериалов, то мой любимый сериал — это House of Lies (Matthew Carnahan, Showtime)

То есть не те, которые про смерть? Какие у Вас отношения со смертью?

Не знаю, вот когда она придет, тогда и узнаю про мои отношения с ней.

Вы боитесь смерти?

Своей собственной? Нет, своей смерти я не боюсь.

А думали о ней ?

Нет, наверное, я не могу сказать, что уделяю этому много времени. Знаете, это ошибка думать, что я заиклена на теме смерти. Меня интересует не столько смерть, сколько отношение к живым людям и те изменения, которые происходят в нашей культуре. Современная культура интересует меня больше всего — и как моя «среда обитания», и как предмет исследования. Хотя я не могу сказать, что я большая поклонница популярной культуры и таких ее форм, как сериалы.

А какая сцена, где есть смерть, скажем так, поразила и подвигла Вас на написание Вашей работы?

На формирование культа смерти в современной культуре огромное влияние оказала популярность «Гарри Поттера». Я подробно анализирую все семь книг в своей работе, но самое сильное впечатление на меня произвела сцена убийства Плаксы Миртл, точнее, не сама эта сцена, которую мы практически не наблюдаем, а то, какое отношение смерть этого ребенка должна производить на читателя Роулинг. Как вы помните, Плакса Миртл — десятилетняя девочка, которую дразнят и обижают ее одноклассники. Она прячется в туалете и плачет там, и там же, в туалете, ее убивает мальчик, который удивительно похож на Гарри Поттера, маниакального убийцу и душевнобольного, который во время своих припадков воображает себя Воландемортом, как я подробно показываю в своей книге. Поразительно, что весь эпизод убийства и смерти этой девочки подается читателю как комедия. Над Плаксой Миртл читателю предлагают посмеяться, поиздеваться. Именно поэтому ее смерть происходит в женском туалете. Интересно, что «смешным и комическим» этот эпизод считают не только фанаты «Гарри Поттера», но и критики, называющие его примером «искрометного юмора» Роулинг. Если меня что-то поразило, то вот это. Сергей, что стоит за Вашим вопросом? Задайте мне его прямо.

Дина, я всего лишь хочу увидеть и понять автора. Такая простая попытка этнографии Вас — это же самое интересное: какие отношения со смертью у человека, который пишет и думает о ней.

Моя этнография состояла в том, что в 2007 году я написала «Готическое общество». Готическим обществом я назвала путинскую Россию. Тогда мне было страшно наблюдать, как страна погружается во мрак. Я определила этот процесс как неомедиевальные тенденции, такое «новое средневековье». Я хотела своих современников и соотечественников предупредить и поразить, что ли, чтобы заставить их задуматься о происходящем. Когда я это писала, я все время пыталась себя убедить, что я преувеличиваю — знаете, мне хотелось так думать. Это ошибка — считать, что всегда хочется верить в собственные прогнозы, или чтобы они сбывались... Книжка, которую я сейчас пишу, она как раз о неомедиевализме путинской России, ее главные герои — это Александр Дугин и Михаил Юрьев.

А советская или постсоветская культура производили подобные образы вампиров, вурдалаков?

Вампиры, конечно, ни в XVIII веке не были, и сейчас не являются российским изобретением, Россия следует здесь за западной традицией, сегодня — за Голливудом. Но на российском рынке, конечно, появляются свои собственные продукты, такие как, например, «Дозоры» Сергея Лукьяненко. Эти книжки как раз о том, что человек — это низший биологический вид по сравнению с «вампирами», и что с «человеком» можно делать все, что угодно. В книжке Готическое общество я предложила интерпретировать вампиров и прочих монстров, населяющих постсоветскую литературу и кино, как проявление проблем с исторической памятью о терроре. Потом эту идею подхватили, извратили и стали называть вампирами или зомби невинных жертв сталинских репрессий — якобы «репрессированные возвращаются как зомби, не вполне ожившие мертвецы» — что мне представляется абсолютно аналитически бессмысленным и этически неприемлемым. Культ смерти очень тесно связан с неомедиевализмом, со стремлением побыстрее загнать людей в рабство и сделать их холопами. Но в отличие от США и Англии, где все это не более чем фантазии популярной культуры, в России это становится идеологией и приобретает вид социальных и политических проектов. То, что Россия должна стать сословным обществом, начинает пропагандироваться, причем пропагандироваться активно. И, конечно, завязывается это все на расизме, русским внушают, что рабство это нормально. Вы же знаете, что по количеству рабов Россия находится на пятом месте в мире. В этом смысле Россия впереди планеты всей, знаете, такой европейский Jurassic Park. Об этом я пишу в своей статье «Рабские мечты об имперском величии», которая только что вышла в НЛО.

Правильно ли я понимаю, что те тенденции, о которых Вы пишете в книге (романтизация смерти и поедание людей в массовой культуре), вызывает у Вас серьезное беспокойство за судьбы молодежи, которая может попасть под влияние этого дискурса? А не молодежь?

Меня волнуют не какие-то отдельные возрастные группы, а то новое отношение к людям в целом, которое формируется в современной культуре. Создается впечатление, что человечество перестает рассматривать себя как ценность, и это мне кажется весьма тревожным симптомом.

Спасибо, Дина, что согласились побеседовать с нами.

Вам спасибо.

«Когда смерть есть, нас уже нет»...
Смертельный металл:
опыт автоэтнографии

Денис Сивков
Беседовал Дмитрий Громов



Специально для «Археологии русской смерти» Дмитрий Громов побеседовал с социологом и философом Денисом Сивковым об эстетических и социокультурных особенностях death-, doom- и grindcore- метала, опыте переживания и слушания «тяжелой» музыки, и собственно «смертельном» опыте.

Metal как направление рок-музыки был наиболее популярен в течение 1980-х — начала 1990-х годов. На его основе возникло около тридцати поджанров, в числе которых направления, уделяющие особенное внимание тематике смерти. Прежде всего, это death metal (англ. death — «смерть»; букв. «смертельный металл», или «металл смерти»), doom metal (англ. doom — «рок», «гибель») — стиль с преобладанием медленных темпов и текстами, выражающими чувства страха и обреченности. К этому же ряду можно отнести grindcore (англ. grind — «молотить» (характерный звук)). Для перечисленных экстремальных направлений характерны деструктивная тематика текстов, шокирующие обложки альбомов, «брутальные» техники вокала — гроулинг (рычание) и скриминг (хрипящий вопль).

Денис, скажи, что тебя связывает с death metal?

Подъем этой музыки и шире — контркультурного движения пришлось на период становления моих музыкальных пристрастий в 90-х годах. Увлечение тяжелой музыкой было, с одной стороны, воспитанием и испытанием вкуса, а с другой — это был протест против ценностей «традиционной» культуры, против общества потребления.

В искусстве есть многовековая тенденция к романтизации смерти. Можно ли сказать, что тяжелая музыка продолжает эту традицию?

В случае с death metal, наоборот, есть стремление максимально отойти от романтизации смерти, показать, что смерть — это не героическая сфера. Поэтому группы, играющие экстремальный метал, в первую очередь старались деромантизировать и дегероизировать смерть через ее натурализацию. Например, была такая группа Cannibal Corpse — возму-

тители спокойствия в 90-е годы; их обложки и тематика песен были ниже всякого порога цензуры. Их запрещали даже в Америке, выпускали пластинки с альтернативными обложками. Они говорили о смерти настолько натуралистично, насколько это можно представить. И это был предел деромантизации смерти. С романтической точки зрения смерть может быть представлена, например, в образе дамы, которая приходит к тебе, беседует с тобой, манит тебя. В death-металле в целом смерть — это то, к чему человек не готов; то, что не может быть романтизировано. Экстремальная музыка являет мир во всей его неприглядности. На обложках альбомов мы можем видеть кишки, расчленение, червей, прочие натуралистические образы. В 90-е годы эти группы в поэтических и музыкальных высказываниях пытались нащупать некоторый предел возможного, предел опыта столкновения со смертью, который, как мне кажется, деромантизировал бы ее. Думаю, ребята в death metal заявляли о смерти так: это смерть как она есть, без каких-либо мифологических рассказов и напластований.

Да, но как тогда объяснить тот факт, что графика альбомов этих групп преимущественно стилизована под фэнтези? Реалистические изображения там встречаются довольно редко — создается впечатление, что обложки иллюстрируют не реальную смерть, а некое фэнтезийное произведение. Например, все восемнадцать обложек альбомов Cannibal Corpse выполнены в стилистике, которую я бы назвал стилистикой комиксов. То есть это довольно условный, «игровой» натурализм — как в фильмах про зомби или мистической фантастике.

Деромантизация и натурализация смерти присутствовали как фон, но внутри возникали отклонения, формировалась новая эстетика, новая романтика... Нужно понимать, что death metal не возник на пустом месте, он разрабатывал, трансформировал и гиперболизировал образы heavy metal и thrash metal. Были группы, которые пытались эксплуатировать сатанизм (Deicide), фэнтезийную и мифологическую тему (Therion), тему войны (Bolt Thrower) и даже философские темы (Death). Doom metal во многом держался на специфической романтике, на попытке осознать мрачность, умирание, тщетность существования, утрату. Названия групп говорят за себя: My Dying Bride, Paradise Lost, Anathema, Saturnus.

Что касается комиксов и несерьезности — нет, я не уверен. Попробую пояснить на смежном примере. Знаешь, когда я в первый, второй и третий раз посмотрел фильм про живых мертвецов — мне было по-настоящему страшно. Также и натурализм death metal вызывал во мне настоящее отвращение... Все было серьезно. Это сейчас ты можешь позволить себе видеть некоторую двусмысленность, пародийность, игровой харак-

тер, но тогда... Попробую пояснить на другом примере. Ты помнишь, как ценились пустые банки или пачки из-под сигарет? Из них делали что-то вроде панно. Или еще: в Москве люди уносили с собой из Макдональдса упаковку. У нас был снижен порог восприятия массовой и потребительской культуры. Если человек ехал за границу, он привозил бесплатные спички из отеля или подставки под пиво и дарил их своим знакомым и друзьям как нечто ценное. Ничего не значащие вещи: мусор, который сакрализировался. Как в «Пикнике на обочине»: мусор, изменивший цивилизацию. То есть в отношении упаковки расщепление, двусмысленность, критическую позицию или игнорирование еще нужно было воспитать. Также и с зомби, и с иронией в deathmetal. Нужно было научиться видеть иронию — которая, возможно, предполагалась производителем — в смерти. Сейчас deathmetal ироничен, несерьезен, подражает сам себе. Но в классический период многие изображения были подчеркнута реалистичными, в видеоклипах использовалась документальная хроника.

Как формировался твой интерес к металлу? Был ли у тебя круг общения?

Впервые тяжелую музыку я услышал лет в 10–12 (уже не помню точно), то есть в 1987–1989 году. Сестра принесла кассету-«сборку» — разные песни; и там была песня группы «Ария» «Улица роз». Но вообще о метале говорили везде. На всех стенах домов, в подъездах были написаны названия групп. Попытки критики лишь усиливали интерес к контркультуре. Если помнишь, была такая передача — «До шестнадцати и старше». Там прошел как-то очень резонансный выпуск про хэви-метал, эту передачу выпустили, чтобы критиковать металлистов. Там буквально было, что они не хотят идти в армию, и вообще они неизвестно кто... Но эффект программа имела противоположный — когда я на следующий день пришел в школу, мы всем классом обсуждали ее в течение всего дня. Там показывали западные группы — в частности AC/DC несколько секунд. Мы спрашивали друг друга: «Ты помнишь, как он это делал, ты помнишь, как это...». Гитарные риффы нас затягивали, это было удивительно. С этого самого момента я начал утяжеляться, если можно так выразиться. Ты всё время преодолеваешь некоторый предел слуха, смысла, образов. Многих экстремальных металлистов потом это выбросило в очень странные музыкальные сферы — в авангард и даже в поп-музыку.

В 1992 году, когда я пошел учиться в колледж газа и нефти, там была в основном мужская среда, которая делилась на две категории. Одни — те, кого мы сегодня называем гопниками: у них не было стилистических предпочтений в музыке, разве только шансон. Другие — люди, слушавшие тяжелую музыку. Хотя попадались странные трикстеры, принадлежавшие

у двум мирам... В группе нас было четверо друзей, мы общались, давали послушать друг другу тяжелую музыку, специализировались на разных ее направлениях. У одного товарища был видеомэгнитофон. Он покупал раз примерно в месяц видеокассету с клипами, мы собирались, брали пиво и вяленую рыбу, садились и смотрели кассету по несколько раз. Это была целая вселенная визуальных образов, жестов, смыслов; они определяли наш взгляд на мир. Я жил в степной местности, где мало деревьев. В основном это посадки вдоль дороги. Doom metal эксплуатировал образность природы, красивых и мрачных английских лесов, высоких деревьев. В свои 17 лет я в какой-то момент поймал себя на мысли, что с печалью смотрю на жалкие посадки вдоль дороги... Музыка дает эстетические фреймы. Это такая рефлексия специфическая: я понял, что мой взгляд — искусственный, я понял, что он навязан, но также я понял, что мне это нравится.

В девяностые годы в городе было важное тусовочное место, которое неформально называлось Толпа. Театр Музыкальной комедии, который долго ремонтировался, по воскресеньям зарабатывал тем, что пускал в фойе за какую-то символическую плату металлистов. На Толпе покупали диски, кассеты, нашивки, значки, футболки, балахоны, разговаривали друг с другом, пили пиво. Например, там был человек Юра, который мог записать тебе новинки (из Польши уже приходили компакт-диски). Кроме собственно музыки, он еще набивал на компьютере и распечатывал на матричном принтере информацию о группах в объеме, который мог бы поместиться на кассетном вкладыше. Новая музыка появлялась достаточно быстро, примерно через месяц после выхода. В магазине покупали пустые аудиокассеты, отдавали их на запись. Важно было рассчитывать, чтобы альбом полностью поместился, а чтобы не оставалось пустого места, дописывали мини-альбом или что-то в этом роде.

Подъем металлической музыки в мире произошел в 1980-х — начале 1990-х; метал был определяющей музыкальной парадигмой, его слушали люди, которые потом будут слушать техно-музыку, а позже R-n-B. Так совпало, что на начало 1990-х пришлось и мое музыкальное образование. Я перестал слушать метал только в 1996 году, в то время, когда это направление пошло на спад и перестало быть идеологией для большого количества людей, в том числе и в России. Но некоторые альбомы из 90-х в моем плеере до сих пор.

Надо заметить, что в металлической среде, по крайней мере, в девяностые годы, одобрялся последовательный интерес к стилю — то есть *труэвий*⁰¹ ме-

01 Тру (англ. true — «истинный, настоящий») — полное соответствие субкультурным нормам; «правильные» участники субкультур, в отличие от поверхностных участников и новичков. Понятие существует во многих субкультурах, возникло в 1990-е годы — Прим. Д.Г.

таллист должен слушать только тяжелую музыку, не предавая ее. Если ты слушаешь другую музыку, то ты будешь стигматизирован. Я таким никогда не был, мне были интересны и вещи, нечистые в стилевом отношении.

По-прежнему сохраняя интерес к тяжелой музыке, я стал всё больше слушать мейнстримный рок: мне нравились The Cranberries и Red Hot Chili Peppers, но я особо не распространялся на эту тему. Меня поражало: я всегда слышал это в качестве некоторого фона, но не обращал внимания, каким классным это может быть. Потом был период открытия классической музыки. Как-то встретил одного знакомого панка на улице и спросил, что он слушает; это было уже после заката металла. Такой вопрос вообще был «что ты сейчас слушаешь?». Он сказал: Army of Lovers. Я подумал, что это такой экстремальный опыт. Через год его встречаю и опять спрашиваю. Он говорит: Muse. Я ему: Да ладно! Это же попса! Он: а мне нравится! Меня это предательство поразило...

А дальше что было? Этот интерес как-то распространился на твою дальнейшую жизнь?

Ну, я стал открывать для себя совсем другие музыкальные пласты. Но кое-что из тяжести до сих пор в плеере.

Денис, а сама музыка как-то сыграла роль в своих философских и социологических интерпретациях? Можно ли сказать что death metal занял какое-то место в твоей исследовательской рефлексии?

Я как музыкант разделяю опыт музыкального восприятия и опыт исследования. Исследование — это некоторая артикуляция ходов, алгоритм. Музыка — это дление, волны, не всегда артикулируемые; «порционные». Это разные способы познания мира. Теодор Адорно говорил о том, что можно «думать ушами», но мне кажется, что музыка и думание — это не всегда сводимые друг к другу вещи. То, что они не пересекаются — преимущество: это разные языки. Музыка более телесная, более чувственная. Музыка — мистика, в отличие от размышления, в моем случае. Но умение смотреть на мир ушами позволяет увидеть ограниченность мышления, увидеть нерепрезентативное.

Металлическая музыка брутальна, агрессивна, импульсивна — можно ли сказать, что она по своему строю наиболее подходит юношескому восприятию?

Не случайно она называется экстремальной музыкой. Она хорошо подходила тогда, в 90-е годы, под мой подростковый максимализм. Но, видимо, дело этим не ограничивается. Тяжелая музыка не только отрицает, сокрушает, деконструирует. Это такой специфический «жир» ритмов, организующих телесность, восприятие, это кинетические смыслы, движение. Она на уровне слуха организует видимый мир со своими бинарными оппозициями, ориентирами, динамикой. Ты слушаешь с закрытыми глазами, например, и видишь, как выстраиваются линии, движения, фигуры, ты повторяешь и закрепляешь это телесно — вот почему важно «хайром трясти» или «слэмоваться». Музыка — это такой порядок, который организует твои индивидуальные действия, интенции, переживания. Несмотря на то, что музыка предполагает меньшую артикуляцию, чем размышление, она все же является последовательностью, это прерывистые геометрические линии и фигуры, обозначение и воплощение движения, которое закрепляется на уровне тела и эмоций, но потом может быть спроецировано на любые объекты и компоненты внешней реальности.

Кроме образа смерти, какие еще образы присутствуют в death-метале?
Какие темы допускала эта стилистика?

Общий фон death metal — неприятие культурных ценностей, протест против мейнстрима культуры, против того, что смерть удаляется, как бы берется в скобки. Если тебе нравится группа, которая на своих обложках рисует расчленение, то это значит, что ты не готов мириться с чем-то общепринятым.

Во множестве текстов от Ф. Арьеса до Ж. Бодрийяра отмечается, что смерть должна быть приручена, включена в некий круг капиталистических отношений (танатополитика у Фуко и так далее). Она должна быть поставлена в некоторые рамки: умирать нужно вот так, всё неприятное изгонять, приукрасить смерть.

Присутствовала также некая визуальность, связанная с образами природы и техногенными пейзажами. Группы очень часто помещали себя на фотографиях и в клипах в некоторые такие обстановки, которые были очень мощным силовым полем — это либо природа (лес, горы, вид на море), либо техногенный пейзаж — такая цивилизация, но цивилизация специфическая. Опоры, трубы заводские, какие-то цеха, заброшенные места, зоны в сталкерском смысле и так далее. Особый мир, который живет по своим законам, — в каком-то смысле вторая природа. Это введение объектов в рамку кажется мне чем-то, что, с одной стороны, придавало восприятию музыки определенный порядок, а с другой стороны — десубъективировало ее: есть некие силы, некие вне человеческие

порядки, которые над человеком, и он может себя только вписать в эту природную или техногенную монументальность.

Соотносился ли как-то интерес к death-металу с твоим личным опытом восприятия смерти?

На тот момент у меня не было такого опыта, я долго не видел смерти вблизи. Когда мне было лет десять, умерла моя бабушка, но это произошло в больнице и не произвело на меня сильного эмоционального впечатления. Лет в семнадцать я впервые увидел труп не на похоронах. Я работал в глухой местности на строительстве дома, и милиционеры меня позвали понятым для осмотра трупа убитого таксиста, потому что в округе никого не было. Смотрел на тело, подписывал документы, слушал этот язык объективирующий, понял, что... Было осознание того, что смерть в музыке и смерть на улице — это несколько разные вещи. Сейчас бы я сказал, что death metal как раз и пытается выразить в музыке вот такие ощущения, которые я испытывал тогда при виде своего первого трупа. А когда я столкнулся со смертью родителей — на моих руках, можно сказать (мне было за тридцать) — то это уже никак не было связано ни с каким опытом. Это превосходило все возможные описания. Но смерть невозможно оставить невыразимым, — тем, о чем нужно молчать. И здесь ты выходишь в мифологизацию и ритуализацию — вот буквально в первобытном смысле. По крайней мере у меня так было. Чтобы понять все это, нужен язык описания. Язык антропологии хорошо подходит, кстати. Потому что он дает возможность посмотреть на события со стороны. Умер человек, и сразу главное — нужно его похоронить. Через знание архетипических ритуалов начинаешь просто понимать, что происходит, это выводит из оцепенения. Я жил в простой светской семье, и окружение было таким же. Но вдруг тебе говорят, когда покойника одевают или обмывают: выйди из комнаты, родственники не должны присутствовать. При этом быстро усваивается народная адаптивность в отношении мортальных запретов: иди сюда, помоги, нужна мужская помощь, держи руку, голову, завязывай и т.п.

Восприятие тяжелой музыки — это довольно сложный процесс, в том числе и потому что тексты песен трудно распознать. Как ты получал информационный посыл, содержащийся в музыке? Узнавал содержание из каких-либо источников или музыка скорее создавала фон для внутреннего творчества?

С самого начала я существовал в достаточно мощном информацион-

ном поле — были каналы распространения, и соответственно возможность знакомиться с обложками, с текстами песен, существовал круг общения по интересам, выходили рок-журналы, рецензии.

В то же время при восприятии песен я не обращал на текст большего внимания, чем на саму музыку, чем на атмосферу и настроение, которое она создает. И в то время для меня это было намного важнее. Я понимал общий контекст (в общем и целом это про смерть), но при этом у меня оставалась свобода интерпретации: не зная текста, я мог сам добавить смыслов тем музыкальным ходам, которые слышал. Для меня намного важнее несколько иное, отличное настроение, которое создает музыкальная тема, будучи грубой, агрессивной, ниже цензурного радара, в том числе и на уровне звуков, потому что это звуки, которые невозможно слушать, это очень тяжело, низко, быстро. Кричащий голос — это достаточно сложно для восприятия. Но при этом мелодично — там угадывается мелодия и, понятное дело, ты можешь потом ходить и прокручивать, потому что цепляет, запоминается.

Когда слушаешь без информационного поля, когда сам выводишь его за скобки, — это такое специфическое творчество. Это как путешествие. Ты создаешь свои собственные миры в отрыве от того, что тебе говорят. В случае с экстремальным металом это не всегда можно делать, поскольку это достаточно сложные вещи. Как слушать death? Тебе приходится напрягаться, чтобы держать себя в некоторой концентрации, чтобы не превратить эту музыку в шум, поскольку она сложна для восприятия. Но и в death metal есть мелодия, гармония. Например, одноименная стилю группа Death, они были очень мелодичны, особенно их последние альбомы.

Я так понимаю, что ты накладывал на музыку эмоциональные образы, которые в то время были для тебя актуальны. Но death-метал и близкие ему стили, по-моему, достаточно ограничены по тематике. Мог ли ты, слушая такую музыку, например, думать о любви? Или — могло ли накладываться на музыку состояние меланхолии, которое у каждого человека бывает?

Конечно. Если обобщить эти состояния, мне всегда представлялся образ, связанный с позднесоветскими переживаниями Холодной войны. Закат солнца, я один или с кем-то сидим на холме и видим на горизонте грибок ядерного взрыва. Это был мощный образ, транслированный самыми разными каналами информации. И есть осознание радости от того, что у тебя есть еще несколько минут. Ты можешь прожить их так, как ты захочешь. Мощный такой экзистенциализм. Это может быть момент последнего взгляда и касания руки. Не обязательно это связано с любовью,

но это был такой мощный заряд, связанный с тематикой. Это безнадёга, но это твоя безнадёга. Ты можешь прожить ее так или иначе, это твой выбор. Если у этого момента и был саундтрек, то в моем случае это были пассажи из doom metal. В этом смысле любовь и смерть оказываются связанными.

Хотел бы ты, чтобы на твоих похоронах звучал death-метал? Если нет, то почему? Если да, то почему? А какую музыку хотел бы?

Интересный вопрос! Похороны всё же для того, чтобы собирать людей, а тяжелая музыка точно их расстроила бы! Многим вот не нравится гроулинг. Я часто слышал про тяжелую музыку высказывания типа: «Ну вот музыка-то хорошая, но вот голос! Голос — ужас!». Но ведь человек кричит вам о смерти, потому что по-другому ему до вас этого не донести. Хотя кое-какие темы и пассажи funeral doom metal могли бы погрузить людей в очень печальное настроение. Но все же не мне решать. «Когда смерть есть, нас уже нет», — говорил Эпикур. Похороны нужно оставить родственникам и друзьям. Если они захотят музыку, пусть заказывают.

Смерть в СССР,
или Последствия
одного бессмертия

Гасан Гусейнов



Спрашиваю себя, когда я впервые столкнулся со смертью, восприняв ее как советскую. Это был важный момент для каждого человека. Бывала смерть настоящая. Например, в Ильинском, где мы снимали дачу, когда мне было лет десять, хоронили мотоциклиста. Несли к кладбищу на холме среди сосен гроб. Убивались женщины. Яркое солнце, глина, перед глазами черные нарядные ботинки кого-то из мужчин, которые вдруг исчезли в глинистом капкане. И сразу подумал, что и гроб с мотоциклистом засасывает так же. И что это и есть смерть. Это не была советская смерть.

Советская смерть была, когда среди бараков на Красноармейской, на месте которых лет пятнадцать спустя построят дом, в котором я буду жить, вдруг заиграет духовой оркестр — с отрывом, надрывом, задыхаясь, — и вынесут гроб рабочего человека. Так называемый «гроб с музыкой», т. е. без церкви, без отпевания. Это 1963 год. В открытый кузов грузовика ставят еловый гроб, обтянутый тонкой красной тканью с черными лентами. В гробу лежит мужчина с очень белым лицом, на пиджаке — его ордена и медали. Не на подушечке какой-нибудь, потому что человек очень простой. Даже не понимаю, как это было возможно, что не оставили на память родные, а все ему в дорогу дали. Но вот нахлобучили крышку на гроб, наживили гвозди, чтобы потом, уже на кладбище, по-настоящему заколотить, в кузов запрыгнули мужчины и женщины в платках, и поехали. Не помню, был ли еще и автобус какой-то. Но эта сцена — оркестр, спорое запрыгивание мужчин и женщин в костюмах в кузов и отъезд — была для меня, подростка, первой осознанной советской смертью. Так прощаются с мертвыми здесь.

Интересно, что тогда, в тот конкретный момент, и потом еще годы спустя, у меня не возникло никакой ассоциации происходившего с фразеологизмом «гроб с музыкой», которым пользовались, на моей тогдашней памяти, для описания чудом бывшего на ходу транспортного средства. Лишь много десятилетий спустя я впервые связал выражение «гроб с музыкой» с собственно социальной действительностью. В письме С.Г. Шпету из Енисейской ссылки 1 ноября 1935 года Густав Густавович Шпет пишет: «Твоего образа «гроб без музыки» я не улавливаю, потому что в своем жизненном опыте не встречал «гроб с музыкой»; следовательно,

«гроб без музыки» — самый обыкновенный, ординарный гроб...»⁰¹

Вот такая вещь получилась. Сначала, вероятно, героическое погребение в «гробу с музыкой» — под духовой оркестр вместо церковной службы. А чуть позже, когда начали уже морить людей в лагерях, их будут просто бросать («как картошку»). Понятнее становятся стихи Анны Барковой из поэмы «Как я попала в историю, или Воскрешение покойницы»:

*Мы решили, что ей крышка,
Гроб без музыки и мгла,
А она-то из-под вышек
Вдруг обратно приползла.*

Для меня, агностика и даже атеиста, с любопытством относившегося к религиозным обрядам и — ошибочно — не воспринимавшего как религиозный обряд так называемую гражданскую панихиду (хотя все признаки обряда тут сохранялись: почетный караул, портрет усопшего, подушечки с наградами, масса мелких суеверий, связанных с полупосторонним, например, коллегой, к гробу коего сотрудников помоложе могли подгонять для массы) — с годами именно гражданская панихида (прощание в фойе институтов и клубов, в моргах больниц, и т. п.) и последующее закапывание гроба в землю «без музыки» не просто превратилось в довольно чудовищное издевательство над человеческой природой, но и нашло свое место в правдоподобной, как мне кажется, гипотезе странного культа неполноценной, или даже просто неполной, смерти, которую испытывали наши покойники, а мы переживали как что-то иное. Ведь что в гробу с музыкой, что в гробу без музыки, не было в советской смерти главного — упокоения. Покойник был, но с ним обращались как-то грубовато — настолько фамиллярно, что закрадывалась мысль: может, они его считают не до конца почившим.

На эту мысль навел меня в дальнейшем «Бобок» Достоевского, вещь удивительно советская в том еще смысле, что легко укладывалась в опыт так называемых поминок, которые, в отличие от поминок после отпевания, представляли собой форменную попойку.

Так вот, фоном для гражданских панихид и закапывания наших даже и близких покойников всегда оставалась официальная идеология «вечности», в которую уходят настоящие герои дня. Некоторые опорные официальные формулы («навсегда останется в наших сердцах», «светлый образ бескомпромиссного борца» и т. п.) предполагали официальную

01 Шпет в Сибири: ссылка и гибель. Сост.: М.К. Поливанов, Н.В. Серебrenников, М.Г. Шторх. Томск: Водолей, 1995, с. 69.

доктрину бессмертия. В отличие от, например, христианской доктрины второго пришествия и воскресения, советское учение никакой мистики воскресения не предлагало. Но своим пропагандистским словесным аппаратом СССР воспитывал население в духе нелепой доктрины буквально вечной жизни. Вспоминая разговоры с людьми, не имевшими, как говорится, ничего святого, но профессионально трудившимися на похоронном фронте, я не раз и не два поражался их отнюдь не циничным обращением с покойниками — так Достоевский обращается с персонажами рассказа «Бобок». Снисходительно-дружелюбное, а иногда прямо серьезное понимание, что мы находимся в точке равновесия, и сейчас гробик поплывет туда, а мы вроде останемся здесь, но пространство это — едино, прямо-таки как у древних греков, — не высказывалось открыто, но висело в воздухе. В театральном институте, где я начинал работать совсем еще молодым человеком, умер ректор, собственно, и взявший меня на работу. Мы с симпатией относились друг к другу, поэтому к поручению перевезти тело покойного из морга к месту гражданской панихиды я отнесся со всей серьезностью. Дело было осенью 1980 года. Шел снег с дождем, я вбежал в помещение под названием «Выдача», и сотрудница морга выкатила мне нашего Алексея Архипыча в какой-то вагонетке.

— Ваш?

— Наш.

Узнаваемый, но совсем не похожий на себя и словно покрытый паутиной ректор лежал с закрытыми глазами, как будто он только что поперхнулся и сейчас откашляется.

— Вам его побрить?

— Да, побрейте, пожалуйста.

На мне было черное кожаное пальто, привезенное отцом из Монголии, и, возможно, поэтому все остальные — водители, еще какие-то конторские служащие — говорили со мной очень коротко, бросая специальные выражения, которые я как предполагаемый похоронный агент должен был знать. Но чего-то я не понял, стал уточнять, и со мной стали говорить жалостно, как с родственником усопшего. Даже пытались воспрепятствовать (родным — нельзя!) участию в погрузке гроба в автобус. Но вот все сделано, мы едем к точке гражданской панихиды (не помню даже, где она была), там снова гроб выносим из автобуса, тут уже собралась небольшая толпа, и я решил, что на кладбище не поеду: увидел лица настоящих родных, из праздного любопытства ехать не хотелось. Тем более, что в автобусе, по дороге из морга, о чем-то мы долго говорили с водителем, который мне казался Хароном. И еще — в такой момент даже неловко об этом и вспоминать — у меня пуговица от кожанки оторвалась, а запасных не было. В общем, выхожу я из здания, где была панихида, и, встретившись

взглядом с Хароном, киваю ему, показывая, что, мол, ухажу, до свидания. А тот дверцу открывает, спрыгивает из автобуса и говорит:

— Ты прав был, хороший он мужик, ваш ректор. Вот тебе из гробика-то утешение шлет!

Как-то не по себе мне стало от этих слов. А Харон мне пуговицу мою кожаную протягивает. Стыдно признаться, но я обрадовался. И мы оба подумали, что у меня обязательно будет случай отблагодарить покойника за сувенир: весь наш разговор в автобусе вдруг выкристаллизовался в странное агностико-атеистическое представление, что загробная жизнь, или жизнь вечная, — где-то прямо здесь, за поворотом. Единственным, пожалуй, ее недостатком была ее полная бездуховность. Не только я с моим мещанским, как тогда бы сказали, отношением к трудно доставаемому аксессуару — пуговице, но и сам отправляющийся в последний путь, словно нарочно задержавший дыхание, олицетворяли эту бездуховность.

По прошествии нескольких десятилетий, когда я могу действительно всерьез сравнить свои переживания, связанные с советскими похоронами и погребением по традиционному религиозному обряду (главным образом, если говорить о России, православно-русскому), у меня, человека внецерковного и внеконфессионального, ни в малейшей степени не склонного к мистицизму, довольно странный баланс получается.

С людьми, погребенными по церковному обряду, в том числе очень близкими при жизни, у меня больше нет ощущения прямого контакта. Они иногда улыбаются мне откуда-то из совершенно недоступного взору и мысли пространства. А вот похороненные по-советски, в «гробу с музыкой» или в «гробу без музыки», находятся — для меня — там, где оказался Эльпенор, которого не смогли предать земле спутники Одиссея.

Думаю, что у этого субъективного ощущения есть и объективное измерение, объединяющее многих людей в России. И связано это ощущение с двумя самыми влиятельными советскими покойниками — Лениным и Сталиным.

14 апреля 2011 года Пресненский суд Москвы отказался удовлетворить иск Евгения Джугашвили о защите чести и достоинства к радиостанции «Эхо Москвы» и ведущему Николаю Сванидзе. Называющий себя внуком Иосифа Сталина подал иск к внуку Николая Самсоновича Сванидзе, расстрелянного в 1937 году, и родственнику брата первой жены Сталина, А.С. Сванидзе, расстрелянного несколько позже.

Радиостанция «Эхо Москвы», в чьем эфире прозвучали слова, из-за которых Джугашвили подал свой иск, полагает, что истец вовсе не является родственником Сталина и таким образом формально не может подавать иска о защите чести и достоинства постороннего лица. Для определения родства Евгения Джугашвили «Эхо Москвы» требует эксгумировать

останки И.В. Сталина, захороненные в 1962 году у кремлевской стены. И вот тут возникает вопрос: как это — эксгумировать того, кто и так, в представлении большинства соотечественников, жив.

Параллельно, то затухая, то разгораясь, в России идет и другой спор погребально-наследственного характера. То и дело различные общественно-политические группировки и частные граждане предлагают предать земле мумию основателя Советского государства Н. Ленина (Владимира Ильича Ульянова). Ленин, как известно, с 1924 года находится в Мавзолее, где несколько лет рядом с ним лежал и Сталин (1953–1961). Но интимная связь Ленина и Сталина пока не стала таким распространенным живым литературным сюжетом, как, например, в книге Владимира Сорокина «Голубое сало» (1999), где посмертную любовную игру ведут Сталин и Хрущев. Правда, этот эпизод в романе, возможно, восходит к известным карикатурам из британской прессы 1939–1940 гг., изображавшим бракосочетание и даже первую брачную ночь Сталина и Гитлера. Стилистически он является возвышенной литературной пародией на обценные частушки и анекдоты о Сталине и Ленине, широко ходившие в пору школьного отрочества автора романа.

Поэтому я останавлиюсь на другом аспекте современного присутствия Сталина в культуре смерти России и сопредельных стран, а именно на феномене бытового, повседневного сталинизма много десятилетий спустя после смерти Сталина.

Своя личная связь с Лениным и Сталиным была и есть у каждого бывшего советского человека. В качестве примера мне легче всего привести себя самого. Итак, эта личная связь существует на словесном и дословесном уровне, как туго закрученная пружина, постепенно с годами распрямляющаяся и наносящая раны. Эта пружина бывает закреплена на игре слов. Так, от моего соседа по подъезду Григория Марковича Литинского я помню фразу, за которую тот был в свое время арестован. Он пошутил, что учится в институте «Стали и Лени» (вместо института «Стали и сплавов»). Другой мой сосед по подъезду, Герман Моисеевич Абрамович, в тридцатые годы сбежал из Москвы на Дальний Восток после того, как арестовали его знакомого: вешая новый портрет Сталина, тот сорвал со своего шкафчика старый, пообтершийся. Этот смятый портрет с соответствующим описанием эпизода бдительный сослуживец отнес в первый отдел. Статья, по которой загремел провинившийся, называлась «за подготовку к террору». Хорошо помню фразу, которую громко произнесла в 1970 году Мариэтта Шагинян, жаловавшаяся на запах газа в Переделкино: «При Сталине такого безобразия не было!» Не вставая с места, я могу назвать не один десяток прямых сталинских цитат, которые употребляли люди из моего окружения, давно забывшие

происхождение этих цитат, а то и вовсе никогда не знавшие, что говорят сталинским русским языком. Сталин — это поразительный мертво-живой человек, соотечественник большой доли современных россиян.

Но сколько веревочке ни виться, а надо держать ответ. В 1960 году меня, в группе шести-семилетних детей накануне перехода из детского сада в школу, отвели в Мавзолей, где тогда лежали вместе Сталин и Ленин. Ужас, который должны были в этот момент испытать дети, в моей памяти запечатлелся не как травма, а как странное и даже симпатичное узнавание. И вот почему. Мы с родителями жили тогда в маленькой комнате в коммунальной квартире, и родители иногда привозили меня погостить к родственникам — тете Кларе и дяде Грише, жилищные условия у которых были получше. Правда, они тоже жили в одной комнате. И не только жили, но и работали: дядя Гриша был переплетчиком. Пространство комнаты было поделено на нижнюю и верхнюю части. В центре находилось небольшое архитектурное сооружение, в котором было множество дверок, выдвижных ящиков, а также выдвижной верстак. Собираясь спать, дядя Гриша и тетя Клара взбирались на ложе, которое представляло собой крышу сооружения, а меня укладывали спать в какой-то весьма удобный, надо сказать, выдвижной ящик у самого основания сооружения. Там я и спал в чудесном аромате столярного клея, скипидара, дерматина, воска, разных сортов дратвы, бумаги и картона, в аромате, который усиливался волшебными словами «слизура», «форзац», «фальц».

Каково же было мое изумление, когда в мавзолее Ленина и Сталина я увидел два точно таких же ложа, правда, со стеклянными крышками сверху. Вместо живых и ночами вполне подвижных тети Клары и дяди Гриши там лежали два вечно живых человека. Освещенных так, что казались светящимися. Ленин и Сталин.

Но само слово «Сталин» тогда для меня не существовало. А узнал, впервые осознал как слово и еще — что есть такой человек — Сталин, — я только в конце октября 1964 года в школе № 152 города Москвы, где сразу после снятия Хрущева наша директриса Зинаида Анисимовна отправила нескольких школьников четвертого класса стирать пыль с огромного портрета Сталина, который лежал на чердаке. Не поняв политического характера этого задания, мы вместо стирания пыли порвали Иосифу Виссарионовичу брюки и продавили лицо. Не нарочно! Но Зинаида Анисимовна не на шутку разгневалась. В этот день у нас состоялся первый разговор с отцом о политике, и имя Сталина возникло в нем как первое политическое имя.

Когда я сейчас, 53 года спустя, пытаюсь вспомнить этот разговор, у меня, естественно, ничего не получается. Более того, во многом

из того, что мне сегодня может казаться личным воспоминанием, на самом деле гораздо больше продуктов чтения позднейших текстов, включая дневник отца, в котором по горячим следам описаны размышления взрослого тридцатипятилетнего мужчины, а вовсе не переживания одиннадцатилетнего мальчика.

Но все-таки эпизод с портретом был документально зафиксирован. Как и эпизод с Мавзолеем. Тогда, в середине 1960-х годов, я еще не знал, что моя мама была с декабря 1952 года в заключении, причем по уголовной статье, благодаря чему и вышла по амнистии, объявленной вскоре после смерти Сталина 5 марта 1953 года. Где мы и где — товарищ Сталин! Но в том-то и дело, что подобным образом, такими же множественными нитями, с этим именем связаны жизни большинства других людей. Я ведь еще даже и не приступил к перечислению понятий, к которым до сегодняшнего дня применяют эпитет «сталинский». Сталинскими в современном русском речевом обиходе бывают изобилие и шпионы, архитектура (дома, квартиры, высотки) и преступления (лагеря и ссылки), соколы и проститутки, танкисты и командиры, времена и достижения, ампир и соратники.

В какой бы поздний советский год мы произвольно ни ткнули, Сталина там окажется намного больше, чем можно было бы ожидать. 39 номер журнала «Континент», вышедший в 1984 году. До Перестройки и второй попытки десталинизации осталось всего несколько лет. Номер начинается стихотворением Сергея Гандлевского: «Картина мира, милая уму: писатель сочиняет про Муму; шофёры колятся по всей земле со Сталиным на лобовом стекле».

На последней странице обложки номера за 1984 год — соцартовское полотно В. Комара и А. Меламида «Сталин и музыки». А в самой середине номера — начало большой статьи поэта Наума Коржавина под названием «А был ли Сталин-то? (Очерки о психологическом развитии советского большевизма)».

Понятно, что в тамиздате и в самиздате Сталин был ключевым книжно-журнальным именем на протяжении первых тридцати лет, прошедших после его смерти. В самом Советском Союзе, наоборот, публичное исследование сталинизма не практиковалось вовсе, если не считать первых разоблачений «культа личности» и робких попыток в изданиях «для служебного пользования». Оставаясь героем анекдотов, микрогруппового обихода, Сталин все прочнее и изощреннее демонизировался. Только в «перестроечные» года эти анекдоты были собраны и опубликованы (отметим «Сталиниаду» Юрия Борева) и только в 2010 году в России вышла первая научная книга об этих сталинских анекдотах. Стена между самиздатски-тамиздатской рефлексией-интроспекцией и советской фольклор-

ной демонизацией Сталина рухнула в самом конце 1980-х годов. И тут выяснилось, что в стране не только нет консенсуса по вопросу о Сталине и об опыте сталинизма. Случилось нечто гораздо более интересное. В каждом своем новом посмертном воплощении Сталин выступает в противоречивом обличье. Это почти всегда одновременно и парадный портрет, и карикатура. И убийца Троцкого, и его менее талантливый ученик и последователь, и победитель всех своих врагов, и убийца членов собственной семьи.

«Вопросы сталинизма» актуализируются всякий раз накануне майских праздников. Раз в четыре года в СССР и в России всякий раз всё помпезнее отмечают то юбилей начала Великой Отечественной войны, то юбилей Победы в этой войне. И всякий раз наблюдается все более острое общественное противостояние. Одни хотят увидеть своего родного, «исторически достоверного», Сталина — с орденов и медалей, с киноэкранов середины XX века. Другие не хотят видеть своего палача и садиста и слышать его речи.

Вся беда в том, что эти речи остаются в русском общественном языке и в стиле общения. Фирменный сталинский стеб пережил десятилетия, надолго прилип к русскому языку и к визуальной культуре. Сталин — это что угодно, только не мертвец.

Общественное сознание не просто носит в себе этого двойного Сталина. Один — это полуразмороженная в конце 1950-х и начале 1960-х годов демоническая фигура, общественный диалог о которой не состоялся тогда, когда должен был состояться, т.е. сразу после его смерти. Другой — это исторический оратор, балагур, стебарь, ерник, автор хохм о себе самом, циник и любитель литературы и кино, артист. «Писатель-Сталин», как назвал известную книгу Михаил Вайскопф. Киногерой, стилистика которого воспроизводится с разной степенью мастерovitости у Солженицына и Рыбакова, персонаж книги Троцкого, сумевший убить собственного автора. Сталин и сейчас представляется многим не зарытым в землю у кремлевской стены, а бродящим там в облике то вампира, то супермена, готового в любую секунду выскочить на поверхность.

Вирулентность Сталина особенно понятна сегодня, в эпоху «Гарри Поттера», «Звездных войн», «Игры престолов», в современных синтетических визуально-словесных игровых жанрах, которые так нуждаются в пахучем, даже вонючем, грозном злом начале: одни хотят победить этого врага, другие наоборот, хотят иметь его в союзниках. Но и те, и другие усваивают его язык, впускают его в свое сознание.

Вы спросите: «А как же Ленин? Ленин-то и вовсе лежит как живой».

Совершенно верно. Ленин и вовсе присутствует как последний символ советской вечности и советских безутешных похорон, когда зарываемый

в землю мнится уходящим в эту самую вечность и — продолжающим жить среди нас. Не погребенным до конца. Даже Мавзолей — не вечное пристанище, что уж говорить о Сталине, которого 55 лет назад перевели, как живого, из королевского номера в скромный подземный люкс без окон и с тяжелой дверью.

Эта особая роль Сталина и Ленина живет и в языке работников похоронных услуг. На языке бальзамировщиков «сталиным» называют клиента, у которого бальзамируют только руки и лицо, а «лениным» — бальзамируемого полностью.

Вот вам и объяснение, отчего люди, похороненные в СССР в «гробу с музыкой» или в «гробу без музыки», пока еще не ушли до конца. Пока живы и не похоронены те, кто прокладывал этот ледяной путь, об упокоении жертв не может быть и речи.

Образы смерти в крафтовом пивоварении

Иван Белецкий



Введение

Связь пищевой культуры со смертью — явление, не обделенное вниманием исследователей. Впрочем, большая часть усилий специалистов традиционно сконцентрирована на историческом, этнографическом и культурологическом контекстах — исследовании ритуалов и традиций в их становлении и развитии. Использование образов смерти в маркетинге и рекламе пищевых продуктов — в частности, алкоголя — тема менее изученная. Значимые работы в этой области знаний начали появляться с 70-х годов. В частности, хрестоматийными являются примеры, приводимые в работах Уилсона Брайана Кея (Key 1976), обнаруживавшего скрытые образы смерти в рекламе водки и виски. Несмотря на то, что он выявлял эти образы применительно к оспариваемой сейчас концепции «25-го кадра», и его работы стали частью массового конспирологического дискурса, сама по себе маркетинговая привязка алкоголя к символике смерти (в данном случае речь идет об изображениях черепов) является значимой для нашего исследования.

Применительно к пиву тема остается практически неисследованной, в то время как «крафтовая революция» сделала тему смерти в маркетинге и рекламе пива вопиюще очевидной: не просто допустимой, но зачастую и желаемой — чего не случалось в таком масштабе, пожалуй, ни с одним продуктом питания.

В этой работе мы рассмотрим распространенность визуальных и вербальных образов смерти в названиях и оформлении сортов крафтового пива и выделим наиболее часто встречающиеся. Кроме того, мы постараемся найти и источники этих образов. Заключительная часть исследования посвящена образам смерти в крафтовом пиве российского производства на примере пивоварен Zagovor, Brewlok и других. В ней мы постараемся рассмотреть применимость русской символики смерти к маркетингу крафтового пива.

Понятие крафтового пива

Крафтовое пиво — явление, тесно вросшее в современную массовую культуру Соединенных Штатов Америки. Оно в последние годы является одним из основных предметов импорта пищевой культуры США в другие страны — в том числе и в Россию. Крафтовая среда объединяет сплоченные комьюнити пивоваров и хипстеров-неофитов, вчерашних посетите-

лей традиционных баров и представителей аудиторий, которые в целом не являются традиционными потребителями пива.

Крафтовое пивоварение — феномен, зародившийся в США к началу 1970-х годов. Первичной идеей крафтового пивоварения было противостояние массовому пивоварению, представленному такими марками, как Bud или Miller, которые получили широкое распространение по всей территории страны и за ее пределами (типичным описанием стандартного американского пива служит известная шутка: «оно как секс в лодке — так же близко к воде»).

Первые крафтовые пивовары не были профессионалами, и эта тенденция во многом сохранилась до сих пор. Так, Джэк Макаулифф, основатель New Albion Brewery, до самостоятельной постройки пивоварни работал инженером в BMC, а глава Boston Brewing Company до начала занятий пивоваренным делом получил экономическое образование. Крафтовое пивоварение во многом опиралось на пивоварение домашнее, которое в США 60-х–70-х годов было одним из признаков контркультуры — как бы в наследство от нелегального домашнего пивоварения времен «сухого закона». Собственно говоря, нелегальным оно оставалось до 1978 года, когда президент Джимми Картер подписал соответствующий закон.

Изначально основные идеи крафтовой пивоварни — независимость, относительно небольшой объем и подход, когда рецептура пива опирается не на снижение себестоимости, а на получение тех или иных вкусов напитка — порой весьма экстравагантных. Само движение по развитию крафтового пивоварения стало восприниматься как «пивная революция». Из неорганизованной попытки спасти остатки старого пивоварения «крафт» превратился в мощную индустрию, сейчас насчитывающую около 5000 тысяч пивоварен в США (и тысячи пивоварен в других странах) и заметно влияющую на культурно-гастрономическую жизнь Америки и мира.

Определение крафтового пивоварения — область постоянных споров. Если в США к этому вопросу подходят формально, отграничивая крафтовую пивоварню по мощности, независимости и используемому сырью⁰¹, то в культурологическом плане этот подход уже не работает.

Мы попытаемся определить крафтовое пивоварение как пивоварение, ориентированное на американскую пивоваренную культуру «пивной революции» и (в случае других стран) цитирующее ее. При этом «яркость»

01 Определение крафтового пива, созданное пивоваренной ассоциацией США, часто некритично переносится на пивные культуры других стран: например, ЮАР (De Trez, 2016: 15). Это приводит к искажению сути явления: любая независимая малая или средняя пивоварня становится крафтовой. Однако в России, Великобритании, Германии и других странах всплеск крафтового движения возникает как противостояние не только транснациональным корпорациям, но и традиционным малым пивоварням тоже. С этим связана и ошибка в упомянутой работе Де Трез, когда маркетинг крафтового пива оценивается через призму традиционного пивного бренда.

и «интересность» пива сами по себе могут не иметь никакого значения: «крафт» понятие не столько технологическое или гастрономическое, сколько культурное и социальное. В этом смысле, например, бельгийская традиционная пивоварня не будет являться «крафтовой» (несмотря на полное соответствие формальным американским требованиям), а производящая пиво бельгийской стилистики, но находящаяся в Норвегии или Дании пивоварня может носить этот статус, т. к. появление ее стало возможным благодаря распространению американской пивной культуры (в свою очередь воспринявшей этот традиционный бельгийский подход к пивоварению) на эти страны. По сути, положение крафтового пива довольно двусмысленно: оно уже стало интернациональным явлением, но без отсылки к национальной американской культуре мини-пивоварения существовать перестает.

Образ традиционного пива в культуре

Пиво — в том числе и крафтовое — является частью общего пищевого (уже — алкогольного) культурного кода. По словам Н. Куренной, алкоголь играет роль культового маркера, значимого для процесса идентификации «свой-чужой» (Куренная 2011: 405), однако именно пиво традиционно претендует на универсальность, интернациональную и интергрупповую значимость.

Впрочем, традиционное пиво, в целом выполняя эту консолидирующую функцию (оно является вторым по популярности напитком в мире после чая), в своей недавней истории имело и довольно четкие национальные (и в целом культурные) коннотации.

К примеру, несмотря на давние традиции кустарного национального пивоварения в России, уже с XVIII-XIX веков промышленное пиво воспринимается как изначально национальный британский (портер, пэйл эль) или немецкий (лагеры) напиток. На самом деле ко второй половине XIX века немецкая школа пивоварения стала доминирующей во всем мире. Однозначно «немецкие» образы пива можно увидеть, например, во «Взгляни на дом свой, ангел» Томаса Вулфа или в заметках Кнута Гамсуна об Америке: «в пивные устремляются немцы всех мастей, алчущие возлияний» (Гамсун 2007).

С другой стороны, массовое пивоварение с XIX века и до наших дней (наиболее очевидным плодом которого является пиво, не различающееся в США, России, Британии или Китае) зачастую воспринимается как очередной маркер индустриальной и постиндустриальной эпох, которые нивелируют все индивидуальные отличия — как между продуктами, так и между людьми. Это отмечают исследователи из разных стран. Вот что, к примеру, пишет Д. Чавдарова о болгарах, посетивших США в XIX веке: «Садясь за столик в баре, болгарские путешественники наблюдают, как американцы

входят, молча выпивают за стойкой пиво и выходят — «словно они не живые люди, а человекоподобные машины» (Чавдарова 2011: 285).

После Второй мировой войны основным трендом становится укрупнение и слияние пивоварен и глобальное распространение пивных брендов по всему миру. Уже упомянутые марки Bud и Miller становятся знаками импортируемого в другие страны американского образа жизни наравне с брендами Pepsi или Coca-Cola. Параллельно с этим выхолащивается вкус пива, одним из главных концептов становится пиво «диетическое» или «легкое», направленное на куда более широкую аудиторию, чем ранее.

В современной культуре пиво чаще всего представляется как некий обобщенный напиток, который пьется в различных житейских ситуациях не слишком искушенными потребителями. В отличие от вина или виски, для какой-либо особой роли он слишком легок и слишком лишен атрибутов статусного потребления.

«Крафтовая революция», конечно, несколько повысила статус пива, но здесь не стоит идти на поводу пивоваров и пивных экспертов, твердящих о пиве как «новом вине». Термин «крафтовое пиво» — во всяком случае, за пределами США — во многом уже оброс ироничными коннотациями как синоним непомерно раздутого явления, истерия вокруг которого не соответствует реальному его содержанию. В США же «крафт» встраивается в культуру и экономику, дифференцируясь по статусным уровням. Если «обычный», ординарный «крафт» стал «просто пивом», продаваемым в каждой пиццерии, то «гиковские» сорта так и остались уделом гиков. С другой стороны, образ крафтового пива является одним из маркеров «столичного хипстера» и часто несет в том числе и негативные коннотации, ассоциируясь с поверхностным и бездумным следованием моде, в том числе в Европе и в России.

Разумеется, лавинообразный рост популярности «крафта» сказался и на масс-культуре. Все чаще в кинофильмах и сериалах мы можем увидеть банки и бутылки с продукцией той или иной крафтовой пивоварни. Чаще всего появление «крафта» в кадре не несет каких-либо дополнительных смыслов и сюжетной нагрузки. Впрочем, есть и исключения. Например, в сериале *Walking Dead* коробки с пивом Terrapin Brewery являются узнаваемым для многих американцев маркером места действия — пивоварня на самом деле является одним из самых известных предприятий Афин (Джорджия) (илл. 1).

Пиво и смерть

Имело ли пиво какие-либо ассоциации со смертью, умиранием, разложением? Конечно, из-за «оживления» дрожжей после варки оно выступает скорее символом жизни и победы над природными силами

распада. Однако в мифологии народов мира есть мотивы, связывающие пиво и смерть. Например, крайне любопытна сказка камерунского народа тупури, которая повествует о том, как этот народ узнал смерть. Она рассказывает о человеке (выполнявшем в том числе и демиургические функции), подсыпавшем высушенную закваску в праздничный напиток. В результате напившийся забродившей жидкости местный житель был принят за мертвого и похоронен.

В Европе традиционным похоронным напитком пиво было «постольку-поскольку» — наряду со всеми прочими алкогольными напитками, которые, конечно, обладали определенными сакральными значениями ввиду своих психоактивных качеств. Архаичное протопиво подавалось на поминальные пиры и у славян, и у других народов. Другое дело, что на «радостные» праздники оно подавалось точно так же.

М. Загидуллина высказывает небезынтересную, хотя и спорную, мысль: «Огромное значение имел и цвет продуктов — традиционно на столе со-седествовали белый и черный (белые из-за сметанной заботки щи и чер-ный хлеб, черная гречневая каша). Белый и черный — это постоянное отыгрывание универсального круга — смены зимы весной, причем еже-дневная победа «черного» над «белым», преобладание черного (черными были также и квас, и пиво, черным был гречишный мед). Здесь значимо визуальное сходство пищи с землей» (Загидуллина 2011: 401).

Крафтовое пивоварение — как явление, сознательно противопостав-ляющее себя концепции массового потребления и образу пива, сложив-шемуся за последние десятилетия — разумеется, не могло не перейти к использованию некоторых табуированных для крупных брендов тем.

Максимально радикальная тематика, с которой могли заигрывать транснациональные пивоваренные компании, касалась, конечно, темы секса (девушки в бикини — каноничные образы из пивной рекламы 80-х–90-х годов, и в целом в маркетинге традиционного пива от круп-ных корпораций заметны сексуальные коннотации), но никак не смерти. Хотя, конечно, и традиционная реклама порой прибегает к образам на грани нормы и соответствующей лексике, как справедливо отмечает Э. Хоффманн (Хоффманн 2013: 229).

Первые крафтовые пивоварни были довольно сдержанны в своем мар-кетинге. Steam Beer, Porter, Pale Ale, Festival Lager — если смотреть списки участников первых Великих американских пивных фестивалей, то назва-ния сортов просто-таки поражают бесхитростностью. Это легко объяс-нить — у пивоваров не было особого смысла прибегать к яркому марке-тингу: их пиво и так было слишком ярким на фоне остального рынка, а конкуренция в «крафтовом» секторе — слишком низкой.

Интересующая нас агрессивная на «традиционном» фоне тематика

стала появляться на рынке крафтового пива ближе к середине 1990-х годов, когда «крафт» постепенно стал оформляться в мощную индустрию (наряду с другими темами; среди наиболее часто встречающихся — «освобождение», «восстание», «приключение»). Так, среди победителей Великого американского пивного фестиваля 1994 года — сразу два пива со «смертельной» тематикой: Old Boneyards («Старые кладбища») от компании Pizza Port и имеющие отношение к теме смерти⁰² Four Horsemen («Четыре всадника») от Mishawaka Brewing Co (илл. 2).

Примерно с этого времени тематика смерти в крафтовом пивоварении возникает регулярно.

Илл. 1



Илл. 2



Илл. 3

Однако крупные крафтовые компании по-прежнему в целом сторонятся темы смерти при продвижении своей продукции. Если проанализировать первую десятку американских крафтовых пивоварен (по продажам), то мы не увидим систематического обращения к теме смерти. Она присутствует в дизайне этикеток занимающей 10-11 строки пивоварни Ballast Point и эпизодически — в названиях пива от Lagunitas (которая формально по американскому определению не является крафтовой пивоварней, но вполне соответствует всем «крафтовым» коннотациям). Интересным выглядит выбор названия Dead Guy («Мертвый парень») для одного из флагманских сортов влиятельной пивоварни Rogue Ales (илл. 3).

⁰² И откровенно интертекстуальные — название и арт — отсылают к одноименной фотографии американских рэгбистов на лошадях, которая, в свою очередь, отсылает к библейскому апокалиптическому образу.

Анализ крафтовых сортов,
содержащих в названиях образы смерти

Для анализа распространенности темы смерти в названиях крафтовых сортов и вычленения характерных образов и концептов мы решили обратиться к популярному сайту Untappd, на котором агрегируется информация о пивоварнях и их сортах. Сорта сгруппированы по пользовательскому рейтингу, который может быть не слишком объективным в плане оценки пива, но о популярности и значимости тех или иных пивоварен говорит хорошо.

Значимыми для исследования ввиду своей распространенности оказались слова Death, Dead и — в меньшей степени — Burial, Funeral.

По запросу «death» (смерть) было найдено 1 190 сортов, которые тем или иным образом включают это слово в свои названия (отметим, что реальное число таких сортов несколько ниже, так как в выдачу могут попасть и, по сути, одинаковые сорта разных варок и просто единичные ошибочные результаты).

Запрос «dead» (мертвый, смертельный) дал 3 009 сортов.

508 результатов — в выдаче по запросу «burial» (похороны). 50 сортов найдено по запросу «funeral» (похоронный).

Таблица 1. Количество сортов, чьи названия включают в себя слова Death, Dead, Burial, Funeral.

Death	1 190 сортов
Dead	3 009 сортов
Burial	508 сортов
Funeral	50 сортов

Кроме того, был осуществлен поиск по названию пивоварен, которые могли бы включать в себя тему смерти. В этом случае запрос Death дал 42 результата — пивоварни Death of the Fox (смерть лисы), Deaths Head (мертвая голова), Death Valley (мертвая долина), Immutable Death (постоянная смерть) и другие.

По запросу Dead найдено 144 пивоварни (часть из которых является домашними). Среди коммерческих крафтовых пивавоварен — Dead Frog (мертвая лягушка), Dead Hippie (мертвый хиппи), Dead Beach (мертвый пляж), Dead Bear (мертвый медведь), Dead Bird (мертвая птица), Dead Dog (мертвая собака), Dead Lizard (мертвая ящерица), Dead Cowboy (мертвый ковбой).

Таблица 2. Количество пивоварен, чьи названия включают в себя слова Dead и Death.

Death	42
Dead	144

Мы проанализировали первые 100 сортов пива, найденных по запросу death и первые 100 — по запросу dead (как мы видим, сорта, эксплуатирующую тематику смерти и использующие эти слова, встречаются чаще всего).

Полученные результаты мы разбили на четыре группы:

1) «Простые», «первичные» образы смерти. Сюда мы отнесли названия, использующие образы смерти, понятные без дополнительных отсылок. Примеры — Dead Guy (мертвый парень), Life&Death (жизнь и смерть), Death (смерть), Life Beyond Death (загробная жизнь), Dead Horse (мертвая лошадь) и так далее. В эту группу мы не стали включать сорта, поименованные в честь персонажей литературных или музыкальных произведений, отнеся их к категории 2. Из ста образцов по слову Death в эту группу включены 66, по слову Dead — 44.

Образы смерти, имеющие однозначные отсылки к историческим событиям либо произведениям литературы, музыки, живописи и т. п. Сюда вошли сорта, названные в честь литературных и исторических героев, картин, фильмов, цитат известных людей — I Am Become Death (отсылка к Бхагавад-Гите через цитирование Роберта Оппенгеймера), The Triumph of Death (отсылка к сюжету средневековой живописи), Koschei the Deathless (Кощей Бессмертный), Eric the Dead (Эрик Мертвый), Evil Dead (зловещие мертвецы, отсылка к одноименному фильму), From My Cold Dead Hands (слоган американской ассоциации владельцев огнестрельного оружия) и т. д. Отличительным признаком этой категории является то, что для восприятия транслируемого авторами символа потребителю нужно находиться в более узком ассоциативном поле, чем в случае с категорией 1, т. е. означающее меньше совпадает с означаемым.

Эта категория тесно пересекается с категорией 1 и порой трудноотличима от нее из-за широты коннотаций в названиях сортов. К примеру, название пива Death может быть воспринято потребителем и как абстрактное упоминание смерти, и как оммаж одноименной рок-группе, и вообще как сколь угодно сложная аллюзия (при соответствующих визуальных образах на этикетке или пояснениях авторов сорта). Однако мы посчитали необходимым выделить эту «цитатную» категорию как еще одно свидетельство цитатного характера крафтового пивоварения.

В принципе, в рекламе и маркетинге крафтового пивоварения цитатность является общим местом. Этот прием используют многие пивоварни, выводя маркетинг отрасли на новый уровень (об интертекстуальности в рекламе традиционного пива пишет, например, Э. Хофманн (Хофманн 2013: 208), причем цитироваться могут не только внешние источники, но и собственно пивоваренные (названия других марок, известные в пивоваренной среде мемы и т.п.), что вызывает отклик у «своей» целевой аудитории.

По запросу Death из первых 100 марок пива к этой категории можно отнести 16 названий, по запросу Dead — 25.

Образы смерти, привязанные к технологии производства конкретного пива. Они могут отсылать к каким-то экстремальным, «смертельным» качествам пива (например, его повышенной крепости), связывать «смертельность» со стилем пива или каким-либо ингредиентом. Примерами могут служить такие марки пива, как Death Hoppy Black Ale («Смертельно охмеленный» черный эль), Rye Death («Ржаная смерть», пиво с добавлением ржи), Red is Dead («Красный — мертвый», красный эль по стилистике). По запросу Death в первой сотне найдено 16 таких сортов, по запросу Dead — 13. Эта категория представлена относительно нешироко, но является крайне важной для нашего исследования, так как указывает на маркеры, характерные именно для рассматриваемого нами продукта. Подробнее мы расскажем о ней в следующей главе.

4) Названия, включающие в себя слова Dead или Death, но не имеющие «смертельных» коннотаций. В этом случае dead и death — просто части английских выражений, которые могут и не иметь отношения к смерти, например Drop Dead (тайник), Dead Ringer (человек, крайне схожий с кем-либо), Deadlift (становая тяга в спорте), и т. п.

Разумеется, порой отнести пиво к той или иной категории бывает затруднительно без знания контекста создания конкретного сорта или хотя бы не видя его этикетки. Кроме того, многие идиомы или крылатые выражения на тему смерти, изначально отсылающие к литературным источникам, уже давно стали общим местом (к таким, например, относятся многие образы, связанные с апокалиптикой и в целом с библейской тематикой. К примеру, сложно считать название Angel of Death отсылкой к конкретному образу иудаизма или христианства, поэтому это название отнесено нами к первой, а не к третьей категории). Подобный же пример — Black Death: идиома для описания чумы слишком прочно вошла в язык, чтобы восприниматься как аллюзия.

Кроме того, какие-то сорта пива могут относиться к двум категориям одновременно. Например, красный эль Evil Dead Red своим названием

и заявляет о своей стилистике (красный эль) и отсылает к произведению кинематографа — франшизе «Зловещие мертвецы».

Говоря о выявлении источников темы смерти в маркетинге крафтового пива, нужно учитывать, что в расчет стоит брать не только название пива, но и чуть ли не в первую очередь дизайн его этикетки, а также историю создания. По сравнению с лаконичным «индустриальным» дизайном «больших» сортов пива, который может не слишком отличаться от дизайна других пищевых продуктов, в крафтовом секторе внешний вид уже несколько десятилетий является таким же средством самовыражения, как и содержимое бутылки.

Среди источников, откуда пивовары и маркетологи «крафта» черпают вдохновение, стоит выделить несколько наиболее значимых:

Готическая и неоготическая культура. Готическая культура (и в историческом смысле, и в смысле субкультуры готов) является одним из самых очевидных источников образов смерти в крафтовом пивоварении — хотя бы в силу ее распространенности и легкости распознавания этих образов потребителем. Поэтому уже первые сорта, обращавшиеся к теме смерти (как упомянутые выше «Старые кладбища») эксплуатировали именно готический символический ряд, восходящий к романтизму XIX века: это скелеты, призраки, кладбища, мертвые животные (или живые, имеющие связь с потусторонним миром — как вороны, летучие мыши и совы). Довольно часто встречаются аллюзии на классиков готической литературы — в основном с весьма прямолинейной эксплуатацией наследия Эдгара По и Говарда Лавкрафта.

Сюда же можно отнести паттерны так называемой южной готики, в которой готическая образность сталкивается с образностью, характерной для южных американских штатов. В этом случае реализуются визуальные образы с соответствующими маркерами: странствующие цирки, диксиленд- или блюз-музыканты, относящиеся концу XIX — началу XX веков архитектурные стили, символика Конфедерации и т. п.

Характерные примеры:

- Skeletonwitch Red Death Sour (илл. 4)
- Dead Crow
- Death of Cthulhu
- Dead of Winter Imperial Stout
- Skillet Donut Stout (от компании с говорящим названием Burial Beer Co) (илл. 5)

Skeleton Blues (илл. 6) — отличный пример «южной готики». На этикетке изображен традиционный (новоорлеанский?) джаз-бэнд или комбо-оркестр, только в качестве музыкантов — хрестоматийно прорисованные скелеты. Забавно, что пивоварня, сварившая это пиво (Stewart Brewing)



Илл. 4



Илл. 5



Илл. 6

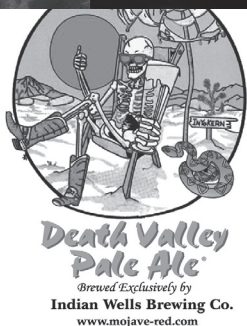
отношения к США не имеет и находится в Шотландии.

Культура хоррора. В США это, безусловно, потенциально самая неапатизирующая прослойка крафтовых сортов, обыгрывающих тему смерти, так как она в первую очередь базируется на давно впитанных американской культурой образах Хэллоуина. Кроме того, несмотря на циничность и обращенность к образам смерти, хоррор-культура слишком гиперболична, чтобы восприниматься всерьез (что видно не только на примере пива, но, и на примере определенных музыкальных жанров, эксплуатирующих хоррор-образы — готабилли, сайкобилли, дэс-кантри и т.п.). В самой культуре Хэллоуина широко используются и другие пласты, начиная от неоготических и заканчивая sci-fi, но и «чисто-хэллоуинские» символы в ней используются широко — в первую очередь, конечно, в виде «светильника Джека». Это тем более актуально для пивоварения: тыквенный эль, который варят осенью — традиционное пиво Хэллоуина, так что пивоварам даже не приходится изобретать каких-то дополнительных связей своего продукта с этим явлением.

Примеры:

- Pumpkin Dead.
- Death by Pumpkin (илл.7)

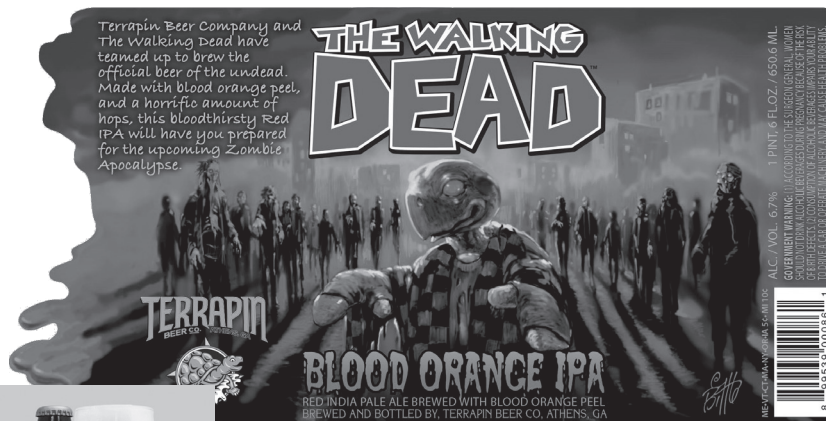
Зомби-культура. Мы уже упоминали обратный пример связи «крафта» с этим пластом культуры — когда пиво компании Terrapin Brewery (и некоторых других компаний) фигурирует в каноничном зомби-сериале. Примеров прямых, когда в названиях и оформлении сортов используется зомби-тематика, немало. В конце концов, у самих Terrapin Brewery появился «официальный» сорт франшизы The Walking Dead.



Brewed In Small Batches With Only Honest Ingredients.
Pure Indian Wells Spring Water, Malted Barley, Hops, Yeast



Илл. 7 / илл. 9



Илл. 8 / илл. 10

Сопоставление популярной зомби-тематики и современной потребительской (в первую очередь пищевой) культуры уже стало общим местом у западных авторов. Поэтому в эксплуатации этой темы крафтовыми пивоварами, которые, согласно изначально задекларированной ценности индивидуальности, авторства, многообразия и т.п., тоже должны являться противниками бездумного потребительства, нет ничего удивительного.

Впрочем, примечательно, что креативности «крафтовых» маркетологов и пивоваров обычно хватает, только на прямую и вполне консюмеристскую эксплуатацию ранее созданных образов: максимум, что могут себе позволить «зомби-сорта» — это легкая игра слов вроде Jawn of Dead вместо Dawn of Dead.

Примеры:

- The Walking Dead (илл.8)
- Evil Dead Red.
- Wake Up Dead,

Образность смерти, связанная с Юго-Западом США и восходящая к вестернам и мексиканской культуре смерти. Не будем забывать, что исторический центр крафтового пивоварения — это Калифорния, чья культура уже несет ассоциации с фронтиром, американскими пустынями

и в целом «Диким западом» в его историческом и современном прочтении. Характерный визуальный ряд — занесенные песком кости, ковбойская атрибутика, мексиканские мумии, стилизованные под мексиканское искусство изображения, и т. п.

Кроме того, крафтовое пивоварение зачастую оказывается в родстве с некоторыми специфическими поджанрами музыки — например, сладж- и стонер-роком (и в целом сайкоделик-ревайвлом), также часто заигрывающими с образами Юго-Запада США. Так, если обратиться к сортам пива, сваренным в коллаборации с музыкальными группами, обращают на себя внимание варки, осуществленные в соавторстве с такими группами, как Mastodon и Eyehategod.

Примеры:

- Death Valley Pale Ale (илл. 9)
- Dead Man's Hand
- Death from Above (илл. 10)
- Rogue Dead Guy

Анализируя распространенность и источники образов смерти, можно прийти к выводу, что все упомянутые категории, кроме категории 3 (образы смерти, привязанные к технологии производства конкретного пива), не являются собственно говоря «крафтовыми», имплицитно присущими пивоваренной культуре. По сути, крафтовый маркетинг вобрал в себя все популярные концепты и символы смерти, наработанные цивилизацией с античности и Средних веков до наших дней: череп как символ сиюминутности жизни/смертельной опасности/отречения от жизни/защиты от смерти, «Смерть-жнец», «Пляска Смерти/пляска скелетов», «Смерть и дева», «Триумф смерти», разнообразные образы смерти, связанные с войнами и конфликтами и так далее.

Анализ причин распространенности
тематики смерти в крафтовом пивоварении

Почему так произошло, и почему в этом плане крафтовое пивоварение так отличается от традиционного? Эта тема заслуживает отдельного рассмотрения, однако расставить некоторые акценты в рамках нашей работы необходимо.

Крафтовое пивоварение развивалось «снизу», изначально — на любительском уровне, и всегда имело тесную связь с музыкальными и прочими (например, татуировочной) субкультурами — откуда и позаимствовало образные ряды, в том числе и связанные со смертью. Собственно говоря, из этих субкультур и пришли в отрасль будущие пивовары, маркетологи и дизайнеры — и привнесли в пивоварение смыслы, изначально не имеющие к нему отношения.

В этом плане маркетинг крафтового пива с начала 90-х годов сильно отличался от маркетинга традиционного пива. Производитель крафтового пива в идеальной для крафтовой культуры модели «производитель=автор=потребитель» сам несет в себе элементы потребительской идентичности, являясь первым и «главным» потребителем — во всяком случае, первый этап развития крафтового пивоварения предлагал именно такие ценности, когда пиво варилось «гиками и для гиков». С другой стороны, сознательный потребитель крафтового пива сам позиционирует себя как эксперта в области алкогольной культуры и таким образом сближается с производителем. Поддержанию этой «экспертной» самооценки служат и всевозможные социальные сети любителей пива (Untappd, Beer Advocate, Rate Beer), в которых потребители оценивают продукцию производителей.

Как мы уже говорили, изначальной идеей крафта было противостояние большим корпорациям. Поэтому потребитель в этом сегменте был настроен на ценности «аутентичности», «подлинности» и индивидуальности продукта — в противовес масс-сегменту пивного рынка.

«Подлинность» крафтовой продукции означает и подчеркнуто отличающийся от больших производителей брендинг. Табуированные темы не являются основными в крафтовом пивоварении, однако их эксплуатация позволяет радикально оторваться от концептов и образов, характерных для крупных производителей, и от образа традиционного пива вообще. Образы смерти в этом случае являются крайним воплощением такого разрыва, хотя в брендинге крафтового пива можно найти и иные провокативные пласты: сексистский, к примеру (Gordon 2015).

Появление крупных крафтовых пивоварен, популяризация крафта и общий рост отрасли привели к серьезным изменениям и даже конфликтам внутри сообщества: какие-то производители в среде активных потребителей стали считаться «аутентичными», какие-то — «позерами», использующими только внешние приметы крафтового пивоварения⁰³. К таким «позерам» в первую очередь относятся крафтовые пивоварни, перекупленные большими транснациональными компаниями (например, Lagunitas), а также пивоварни, имитирующие «крафт» (Pozner 2014). При этом от использования агрессивного и «смертельного» брендинга эти пивоварни не отказались, так что можно говорить о выходе «смертельной» символики в пивоварении в «большой пивной мир» корпораций. Более того, дальнейшие попытки выхода на крафтовый рынок из-за уси-

03 Для описания «позерского» пивоварения даже появился пренебрежительный термин *crafty*. Более подробно об изменениях потребительской идентичности по мере развития отрасли и смещении внимания потребителя с формальной «крафтовой» идентичности на непосредственные потребительские свойства пива — см. работу Bottle Revolution: Constructing Consumer and Producer Identities in the Craft Beer Industry (Pozner 2014).

ливающейся конкуренции потребуют от больших производителей и более агрессивного маркетинга и брендинга.

К тому же, опираясь на образы смерти, крафтовый пивовар хочет подчеркнуть один из ключевых для потребителя концептов крафтового пивоварения — экстремальность.

Смерть и экстремальность

«Потусторонняя» и даже «сатанинская» тематика была не чужда пивоварению даже в его классических проявлениях, обычно отсылая к высокой крепости пива. Чего стоит хотя бы бельгийский традиционный крепкий эль Duvel, рекламная кампания которого изначально строилась на «дьявольских» качествах напитка⁰⁴. Как уже показано выше, вообще ассоциативная связь сильно пьяного с покойником существует в разных народах мира (можно вспомнить и выражения вроде «мертвецки пьян»), а крепкое пиво — довольно быстрый способ достичь «мертвецкого» состояния.

Поэтому крафтовое пивоварение, понявшее (или даже сформировавшее) запрос потребителя на экстремальные сорта в 1990-е–2000-е годы, быстро сориентировалось и в соответствующей тематике. Вообще говоря, эта тема (в предыдущей главе проходящая под номером 3), нам особенно интересна, так как позволяет выделить уникальные, характерные именно для крафтового пивоварения образы.

Экстремальные качества пива обычно связываются с тремя аспектами — горечью, содержанием алкоголя и, в последнее время, кислотностью (из-за широкого распространения кислых стилей пива).

В маркетинге крафтовых пивоварен, предлагавших все более и более горькие сорта, изначально негативное для потребителя качество (излишняя хмелевая горечь) было возведено в качество желаемое и уникальное вплоть до уровня «наше пиво настолько горькое, что вы не сможете его пить», «у вас сведет скулы, и вы не сможете нормально говорить после нашего пива», «наше пиво уничтожит ваши вкусовые рецепторы», и так далее. Единица измерения хмелевой горечи — IBU — стала одним из главных фетишей крафтовой культуры 2000–2010-х годов, а сильно охмеленный эль (IPA) до сих пор является самым популярным крафтовым пивом и лицом всей этой индустрии в целом. Вообще говоря, это довольно редкая ситуация для современного рынка, когда однозначно негативное

⁰⁴ Здесь необходимо привести еще один бельгийский и совершенно не «крафтовый» пример — торговую марку Mort Subite («внезапная смерть» — название дано по имени кафе, однако может толковаться и иносказательно. В этом случае Mort Subite — термин из игры в кости), принадлежащую компании Alken-Maes. Самые распространенные сорта пивоварни будто бы намеренно «антиэкстремальные», например, — кисло-сладкое вишневое пиво, широко распространенное в пивных заведениях по всему миру.

для потребителя свойство столь массово возводится в ранг свойства позитивного, причем с квазинаучными обоснованиями (крафтовые пивовары любят рассуждать о том, что человек — одно из немногих существ, любящих горький вкус, и т. п.). Аналоги можно найти, например, в культуре потребления острого перца, или отчасти в культуре потребления крепкого алкоголя. При этом, в отличие от упомянутых выше примеров, ультрагорькое пиво не вытекает из какой-либо кулинарной традиции, а является изобретением последних двух десятилетий.

Примеров, когда в маркетинге такая экстремальность превращается в «смертельную» — в виде названий Death by Hops, Hoppy Death, IPA Green Killer, Hopkilla IPA, Cascade Killa и т. п. — довольно много. Таким образом заявляется максимальная, недостижимая и ненужная обычным потребителям экстремальность, и происходит четкое позиционирование продукта на определенную целевую аудиторию⁰⁵.

Аналогичным образом дело обстоит с кислотностью пива. Пока прямая и очевидная для потребителей связь между кислотностью и «смертelnостью» не выработана, однако какие-то сорта, таким образом эксплуатирующие ее, все же есть — например, Skeletonwitch Red Death Sour от пивоварни Three Floyds.

В случае же с крепким пивом «темные» ассоциации уже давно устоялись, как сказано выше. Так как относительно высокая крепость является одним из очевидных трендов (наиболее высоко ценимые «биргиками» сорта являются именно крепкими — так, в первой десятке рейтинга популярного сайта Beeradvocate нет сортов с содержанием алкоголя ниже 8,2%), то и соответствующие образы тоже были переняты легко.

Более того, именно к таким сортам относится, пиво, которое, пожалуй, больше других стремится эпатировать именно за счет тематики смерти. Речь идет о The End Of The History (выпущено в 2010 году, перевыпущено в 2016) от шотландской пивоварни Brewdog, сделавшей ставку как раз на американскую крафтовую модель развития (илл. 11).

Это пиво не только обладает крепостью в 55% (одно время оно считалось самым крепким в мире), но еще и высокой ценой (750\$ и выше) и призванной шокировать формой подачи — каждая из бутылок лимитированной серии помещена в чучело животного, сбитого на автостраде. Все это, конечно (и цена — не в последнюю очередь, как маркер современного «высокого искусства»), вызывает в памяти не традиционный пивной маркетинг, а акты в духе *The Physical Impossibility of Death in the*

⁰⁵ Впрочем, далеко не всегда заявленная экстремальность соответствует реальной. Порой пиво со «смертельно горьким» названием может на поверку оказаться вполне ординарным сортом.

Mind of Someone Living Хёрста.

Название пива — намек как на судьбу конкретных умерших животных, так и на точку в затянувшемся соревновании в крепости пива, которое Brewdog вели с немецкой пивоварней Schorschbräu. И, разумеется, отсылка к целому вороху философских, религиозных и эстетических концепций. Чаще всего упоминается Фукуяма, и в этом тоже можно усмотреть элемент лингвистически-пивоваренной игры: Фукуяма в «Конце истории и последнем человеке» писал о мире после Холодной войны, а пиво The End of History производилось методом вымораживания.

Чем примечателен этот эпизод? В то время как большая часть крафтовых пивоваров используют тему смерти, доставшуюся как бы в наследство от масс-культуры вообще, Brewdog показательно отрефлексовали описанные выше концепты «экстремальности», «смертельности» и в целом контркультурности/элитарности крафтового пивоварения и превратили свой сорт в одну большую метафору. В случае с The End of History не идет речь о заимствовании образов из музыки или литературы, более того — производитель и потребитель имеют дело не только с символическим изображением смерти, но и со смертью реальной, физической.

Что, впрочем, не мешает этой пивоварне быть одним из самых известных, коммерчески успешных и распространенных в мире «крафтовых» проектов. Более того, по мнению Хенкки Хиппонена (см.: Hyppönen 2015), именно выпуск The End of History позволил пивоварне Brew Dog стать одной из самых часто упоминаемых пивоварен в мире, а статьи об этом сорте попали в список наиболее читаемых на порталах CNN и Fox News, хотя при этом компания серьезно рисковала своей репутацией и подверглась нападкам со стороны защитников природы.

Любопытно, что этот проект, как и прочие хилиастические проекты (а прилагательное «апокалиптическая» звучит и в самоопределениях пивоварни), был обречен на неудачу — самым крепким в мире это пиво перестало быть довольно быстро. Причем это символическое поражение, похоже, признано самими авторами сорта: в 2016 году они объявили о перевыпуске пива. Таким образом The End of History теряет свою символическую силу и становится «просто еще одним крепким пивом».

Тематика смерти в российском крафтовом пивоварении

Насколько широко тематика смерти распространена в российском крафтовом сегменте? Крафтовое пиво — продукт, изначально ориентированный на воспроизведение уже сложившейся «американской» модели производства и маркетинга. Соответственно, даже до серьезного анализа ситуации на российском рынке можно с достаточной степенью уверенности сказать, что практически все более или менее распространенные

темы и концепты американского крафтового пивоварения будут процитированы и российскими пивоварами. И несмотря на то, что в пищевой культуре России традиционно существуют и отчасти даже господствуют характерные этнические стереотипы, восходящие еще к советским временам, крафтовое пивоварение, вопреки своему американскому происхождению — направление изначально глобализирующее и в существенной степени отрицающее национальные идентичности. Оно гораздо более свободно от этнических стереотипов, чем традиционное пивоварение (будь оно чешским, немецким или бельгийским).

С другой стороны, культуры народов России имеют, например, свою мифологию смерти, которая может серьезно отличаться от условно-американской или «интернациональной». Однако даже если такие образы и будут использоваться для подчеркивания национальной русской идентичности (вопреки общей «крафтовой» глобализаторской идее), это будет происходить в рамках общего цитирования крафтовых трендов, и появляющиеся сорта, претендующие на аутентичность, будут просто встроены в общемировой «крафтовый» процесс (более того, сама индивидуалистская и «элитарная» идея «крафта» вступает в противоречие с традиционным массовым представлением о «коллективистской русскости» (о которой пишет, например, Э. Хофманн применительно в т. ч. и к пищевой культуре) (Хофманн, 2013: 247). Более того, заменить индейскую символику смерти на славянскую (или любую другую национальную) могут и сами американские пивоварни (что и происходит время от времени — вспомним уже упомянутого Koschei the Deathless).

Однако богатые традиции культуры России, связанные со смертью и умиранием, вероятно, будут охвачены российскими пивоварами и, думается, помогут им найти свое место в «крафтовом» мире.

Пока российское крафтовое пивоварение не настолько масштабно, чтобы собрать убедительные статистические данные по «смертельным» сортам, так что в этой главе нам придется ограничиться только анализом некоторых характерных примеров.

Сорта интересующей нас тематики найдены у таких пивоварен, как Bottle Share, Craft Brew Riots, Zagovor, Green Street Brewery, Brewlok, Plan B, 4brewers, Hophead Brewery, AF Brew. Пивоварня On the Bones («на костях») позиционирует свое название как «смертельное» («город на костях»), отрицая его связь с музыкальной культурой («пластинками «на костях»).

Большая часть сортов, эксплуатирующих тему смерти, используют довольно очевидные и интернациональные образы и отсылки. Вот, к примеру, описание сорта Good morning от пивоварни HopHead:

«Стажёр всадника Апокалипсиса “Good morning” на службе у ХопХеда. Плохое настроение? Всё валится из рук? Такое утро, что смерть кажется



Илл. 11



Илл. 14



Илл. 12



Илл. 13

избавлением? “Расслабься” — прошепчет ваниль. “Взбодрись” — подстегнёт кофе. “...и пляшем!” — соблазнит крепость. Кофейно-ванильный двойной стаут скрасит настроение и напомним о ценности безудержного веселья в самых сложных ситуациях. Memento mori, и будь что будет. Посвящаем этот мягкий, питкий и крепкий двойной стаут настоящим фаталистам».

Здесь можно найти довольно много характерных словосочетаний-штампов, связанных со смертью, взятых из разных эпох и традиций: «всадники Апокалипсиса», «смерть как избавление», «пляска смерти», «memento mori». Текст буквально перенасыщен такими оборотами, как будто его авторы пытались вспомнить как можно больше клише о смерти. При этом оформление сорта выдержано в центральноамериканской традиции, несмотря на отчетливо западноевропейские вербальные образы в описании. Таким образом, мы имеем пример прямого заимствования маркетинговых приемов, связанных с образами смерти, заимствования неотрефлексированного и контаминированного с различными плохо пересекающимися смыслами.

Другой, более сложный, пример — оформление сорта Dead Season (илл. 12) от пивоварен AF Brew и Zagovor. Несмотря на игру слов в названии (сезон — стиль пива) и очевидно близкое русскому уху словосочетание «мертвый сезон», оформление этикетки пива представляет собой прямолинейную отсылку к производству кинематографа — телесериалу True Detective и представляет собой изображение одного из самых

узнаваемых образов сериала — обнаженной девушки с рогами. При этом название не составляет единого образа с визуальным оформлением, как и в предыдущем случае, связь вербального и визуального образов рвется.

Впрочем, дополнительные смыслы названию пива придает имя бренда одного из участников проекта — пивоварни Zagovor. Как можно судить, оно отсылает к песне группы «Гражданская оборона»: «Тело стремится к праматери/помоги ему уйти поглубже/все мы растем вовнутрь земли». Отметим, что в репертуаре группы есть и песня «Мертвый сезон», одноименная с рассматриваемым выше сортом, а в ассортименте пивоварни — пиво Egor, посвященное основателю «Гражданской обороны» Егору Летову. Так что само название — и вся деятельность — пивоварни вполне подходит под изучаемую нами тему: более того, они представляют пример развернутой и завуалированной (что вообще, как мы видим, нечастое явление в крафтовом пивоварении) аллюзии к русской культуре смерти (илл. 13).

Довольно активно с темой образов смерти работает пивоварня Brewlok. Если одни примеры их деятельности могут являться универсальными и интернациональными (например, пиво «Дом 40 скелетов»), то другие однозначно обращены к русской истории. Это, в частности, сорт «1915» (илл. 14), посвященный «атаке мертвецов» в районе крепости Осовец (и подчеркивающий «русскость» специальным ингредиентом — ржаным солодом) и «Рамонский туман» (отсылающий к городской легенде Воронежа, связанной со смертями новорожденных из-за порчи). При этом оформление пива «1915» сочетает как русскую символику (форма и вооружение солдата, общий «конструктивистский» дизайн, отсылающий к раннесоветскому искусству), так и западную комиксовую эстетику, в отображении Первой мировой войны странным образом сближаясь, например, с таким фильмом, как «Запрещенный прием». В итоге русский солдат, наступающий в условиях применения химического оружия, несмотря на очевидно заявленное авторами пива уважение к его подвигу, выглядит как зомби или биоробот.

Заигрывает пивоварня и с русской хтонической символикой, выпуская сорта пива Koshey the IMMORTAL, Likho и Baba Yaga. В общем, в случае пивоварни Brewlok можно наблюдать последовательно проводимый маркетинг, в котором русская символика смерти играет одну из центральных ролей, вступая во взаимодействие с типичными интернациональными «крафтовыми» концептами, а визуальный и вербальный образные ряды находятся в своеобразном единстве с рецептурой сортов.

Выводы

Крафтовое пивоварение — отрасль пищевой культуры, как губка, впитывающая в себя самые разные темы и образы масс-культуры в целом.

При этом изначально возникшее как контркультурное явление, оно не избегает табуированных тем (а скорее стремится к ним), в отличие от пивоварения традиционного.

В этом и стоит искать корни того, что тема смерти распространена в крафтовом пивоварении довольно широко — пожалуй, как нигде больше в современной пищевой культуре. Пивовары (и маркетологи пивоварен — хотя в крафтовом пивоварении эти понятия часто совпадают) прибегают при описании явлений смерти и к вербальному коду, и к коду визуальному. Первый проявляется в названиях и описаниях сортов, второй — в разнообразных этикетках и в целом в рекламной продукции, которая служит яркой чертой крафтового пивоварения.

В российском крафтовом секторе тема смерти распространена пока не слишком широко из-за неразвитости отрасли в целом, однако практически все основные паттерны смерти, используемые западными пивоварами, были с энтузиазмом восприняты отечественными производителями. Более того — некоторые из них обнаружили большой применимый к маркетингу «крафта» потенциал российских традиций, связанных со смертью и умиранием. Впрочем, пока неясно, насколько национальная идентичность является значимой для потребителя и производителя крафтового пива, и будут ли эти образы изучаться и исследоваться пивоварами и маркетологами наравне с интернациональными образами смерти.

Литература

Гамсун 2007 — Гамсун К. О духовной жизни современной Америки. СПб, «Владимир Даль», 2007.

Загидуллина 2011 — Загидуллина М.В. Пищевой код как смысловой центр национальной культуры и проблема глобализации // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда / отв. редактор Н.В. Злыднева, 2011. С. 392-403.

Куренная 2011 — Куренная Н.М. «Водка в России — всегда тема» в литературе соцреализма // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда / отв. редактор Н.В. Злыднева, 2011. С. 404-409.

Хофманн 2013 — Хофманн Э. Реклама в лабиринте ценностей // Еда по-русски в зеркале языка, 2013. С. 177-266.

Чавдарова 2011 — Чавдарова Д. Пища и идентичность в русской и болгарской литературах XIX в. // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда / отв. редактор Н.В. Злыднева, 2011. С. 283-294.

1994 Great American Beer Festival Winners List // Электронный ресурс. (Режим доступа: https://www.greatamericanbeerfestival.com/wp-content/uploads/gabf94_winners.pdf).
Abbott 2015 — Craig Abbott. Craft beer and branding // Transform magazine / Электронный источник. (Режим доступа: <http://www.transformmagazine.net/articles/2015/opinion-craft-beer-and-branding/>).

BeerAdvocate's Top 250 Beers // Электронный ресурс. (Режим доступа: <https://www.beeradvocate.com/lists/top/>).

Bishop 2009 — Kyle Bishop. *Dead Man Still Walking: A Critical Investigation into the Rise and Fall ... and Rise of Zombie Cinema*. Tucson: The University of Arizona? 2009. .

Bogner 2016 — Jamie Bogner. *Successful Branding // Brewing Industry Guide* / Электронный ресурс. (Режим доступа: <https://beerandbrewing.com/V4T8ZSgAAI23jZ9q/article/successful-branding>)

Brewers Association Lists Top 50 Breweries of 2015 // Электронный ресурс. (Режим доступа: www.brewersassociation.org/press-releases/brewers-association-lists-top-50-breweries-2015/)

De Garine 2011 — Igor de Garine. *Beer, Ritual and Conviviality in Northern Cameroon* // *Liquid Bread: Beer and Brewing in Cross-Cultural Perspective* / edited by W. Shiefenhover, 2011. P. 133-146.

Gordon 2015 — Will Gordon. *Craft Brewing Has a Sexism Problem* // *Slate magazine* / Электронный ресурс. (Режим доступа: http://www.slate.com/articles/life/drink/2015/07/craft_beer_sexism_labels_like_raging_bitch_and_happy_ending_only_alienate.html).

Henley 2016 — Jon Henley. *The aggressive, outrageous, infuriating (and ingenious) rise of BrewDog* // Электронный ресурс. (Режим доступа: www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/mar/24/the-aggressive-outrageous-infuriating-and-ingenious-rise-of-brewdog).

Hyppönen 2015 — Henkka Hyppönen. *Why we fear*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 2015.

Jennings 2016 — Paul Jennings. *A History of drink and the English, 1500-2000*. London: Taylor & Francis Ltd, Pickering & Chatto (Publishers) Ltd, 2016.

Key 1976 — Wilson Bryan Key. *Media Sexploitation*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, Inc, 1976.

Merevick 2015 — Tony Merevick. *Dogfish Head Claims Its New Ipa Is The Most Bitter Beer Ever Created* // Электронный ресурс. (Режим доступа: www.thrillist.com/news/nation/dogfish-head-claims-its-new-ipa-is-the-most-bitter-beer-ever-created).

National Beer Sales & Production Data // Электронный ресурс. (Режим доступа: www.brewersassociation.org/statistics/national-beer-sales-production-data/).

Nourishing Death — *An Examination of the Relationship Between Food and Death in Rituals, Culture, Religion and Society* // Электронный ресурс. (Режим доступа: www.nourishingdeath.wordpress.com/).

Norman 2007 — Norman Denzin, Michael Giardina. *Contesting Empire, Globalizing Dissent: Cultural Studies After 9/11*. Boulder: Paradigm Publishers, 2007.

Pozner, 2014 — Jo-Ellen Pozner. *Bottle Revolution: Constructing Consumer and Producer Identities in the Craft Beer Industry*. Berkeley, CA: IRLE, 2014.

Untappd Drink Sociality / Электронный ресурс. (Режим доступа: <https://untappd.com/>)

De Trez 2016 — Charlotte de Trez. *Consumer Identity and Brand Image in the Craft Beer Industry*. Louvain-la-Neuve: Louvain School of Management, 2016.

Vorel 2016 — Jim Vorel. *Walking the Line: Sexuality in Craft Beer* // *Paste Monthly Magazine* / электронный ресурс. (Режим доступа: www.pastemagazine.com/articles/2016/03/walking-the-line-sexuality-in-craft-beer.html).

Спасение живых мертвецов:
возвращение зомби
в zombie studies

Александр Павлов



Введение

Фильм «Новая эра Z», вышедший на большие экраны в 2016 году, кажется, не спровоцировал широкое обсуждение темы зомби, которая казалась такой востребованной и популярной буквально за три года до того, когда появился блокбастер «Война миров Z». «Война миров Z» — экранизация книги Макса Брукса, сделавшего себе имя на теме зомби в 2000-е. В 2003 году Брукс выпустил свое «Руководство по выживанию среди зомби», а на волне популярности руководства — книгу «Война миров Z». С тех пор имя Брукса связывают с возрождением популярности зомби в культуре. «Новая эра Z» — экранизация совсем другой книги и другого автора, Майка Кэри, но, конечно, она тематически и даже на уровне названия связана с работами Брукса. В обеих картинах переосмысливается традиционный взгляд на зомби, собственно, в этом и заключается их важность для современной популярной культуры.

Однако фактически картина «Война миров Z» свидетельствовала не о наступлении нового этапа репрезентации зомби в популярном кинематографе, а о том, что эта новая эра зомби-культуры, на самом деле начавшаяся в 2000-е годы, когда свет увидели картины «Обитель зла» и «Двадцать восемь дней спустя», подошла к своему логическому завершению. Этот факт подтверждают и скромные вложения в «Новую эру Z»: создатели почувствовали тренд, и потому особенно не рассчитывали на финансовый успех картины. Тезис о завершении «зомби-возрождения» подтверждается и тем, что создатели франшизы «Обитель зла», в 2016/2017 годах выпустили последнюю главу постапокалиптической эпопеи, которая, собственно, так и называется — «Обитель зла: последняя глава», — предприняв тем самым попытку запрыгнуть на подножку уходящего поезда. Несмотря на то, что финал серии собрал существенную кассу в прокате, важно то, что авторы франшизы приняли решение закончить эту долгую историю. Попытка завершить франшизу могла бы быть коммерческим ходом: на финал чего бы то ни было пойдут охотнее, и, следовательно, нет никаких гарантий, что мы не увидим новую главу «Обители зла», тем более что финал у ленты — открытый. То же, что создатели решили поставить точку в истории именно на рубеже 2016/2017 годов, кажется нам особенно симптоматичным. А то, что оба фильма вышли одновременно, подтверждает снижение интереса к теме

зомби как у аудитории, так и у производителей продуктов культуры.

В настоящий момент мы можем зафиксировать тот факт, что зомби перестали быть одним из главных монстров, которых нещадно эксплуатирует популярная культура в целях заработать на теме как культурный, так и символический капитал: если в 2000-е годы снимается множество востребованных картин на эту тему (начало франшизы «Обитель зла», «Двадцать восемь дней спустя», «Рассвет мертвецов», в 2000-е после долгого молчания к этой теме возвращается Джордж Ромеро, снимаются «Двадцать восемь недель спустя», «Добро пожаловать в Зомбилэнд», и это лишь немногие примеры), то очевидно, что на момент 2017 года крупных фильмов выходит все меньше, снимаются главным образом низкобюджетные вещи, а зомби, какими мы их знали десять лет назад, вытесняются мутировавшими монстрами — будь то дети из «Новой эры Z» или другие чудовища из «Обители зла». Отсюда можно сделать и другой вывод, имеющий отношение к социальной теме в целом: зомби-апокалипсис как один из наиболее любопытных и, возможно, приемлемых для широкой публики вариантов конца света представляет все меньший интерес для аудитории⁰¹. Разумеется, у меня нет серьезных эмпирических данных, чтобы подтвердить эту гипотезу, но, в конце концов, этим и различаются социология, требующая верификации суждений, и социальная философия, которая подмечает конкретные изменения в общественном и культурном развитии и предлагает некоторые интерпретации, дает прогнозы или фиксирует смерть тех или иных явлений.

Что ж, — кажется, мы наблюдаем смерть зомби в популярной культуре. И на самом деле эта «полная гибель» темы непосредственным образом коррелирует с тем, что в западной академии называется с «zombie studies». А подход к теме зомби Тодда К. Платтса, текст которого «Обнаружение зомби в социологии поп-культуры» публикуется в настоящем номере «Археологии русской смерти»⁰², прекрасно иллюстрирует это. Публикация эссе Платтса — очень важный шаг для нашей гуманитарной и в некотором роде социальной науки; для последней — главным образом тем, что Платтс предлагает читать зомби социологически. Однако моя пессимистичная позиция заключается в том, что этот шаг, вне всяких сомнений, не будет оценен и замечен. Если даже поверхностно ознакомиться с исследованием Платтса, то несложно заметить, что *zombie studies*, на белые пятна и прорехи которых справедливо пеняет автор, в определенном роде — уже устоявшаяся и состоявшаяся дисциплина

01 К этой теме я вернусь в конце текста.

02 См.: Платтс Т.К. Обнаружение зомби в социологии поп-культуры//Наст. изд.

в западной академии; у нее есть своя традиция, то есть история; ученые предлагают разные подходы к тому, как лучше и, возможно, более правильно изучать зомби-культуру, а следовательно, существуют настоящие и живые дискуссии между исследователями. Очевидно, что отечественная наука в силу определенных обстоятельств не готова к тому, чтобы включиться в эту парадигму гуманитарных исследований или хотя бы каким-либо образом адаптировать ее.

Дело в том, что для отечественных ученых — культурологов, историков, социологов и даже философов — тема зомби абсолютно неконвенциональна. И в этом смысле текст Платтса ожидает судьба экзотического цветка, вдруг посаженного и даже выращенного на нашей почве — цветка, на который полюбуются немногие избранные, возможно, подивятся его незнакомой красоте и вскоре забудут о его существовании. А текст даже не то что останется в парнике, а скорее превратится в красивый гербарий: его ожидает смерть и последующая мумификация — конечно, только в том случае, если он не окажется гербарием моментально. Дело не в том, что у нас нет исследователей, желающих работать над столь экзотической темой, но в том, что сам наш климат пока не готов к тому, чтобы кропотливо возделывать почву *zombie studies* — какой смысл сажать что-то, если наперед знаешь, что растение не приживется? А кроме того, учитывая спад интереса к самой проблематике зомби в популярной культуре, трудно вообще ожидать, что кто-то соберется всерьез изучать тему, ставшую неактуальной. И если, пока у нас была хоть какая-то возможность рефлексивно отнестись к теме в академическом отношении, мы этого не сделали, то, считайте, упустили этот шанс надолго и, возможно, навсегда. Так что, если не быть осведомленным насчет того, с кем именно и с какими подходами полемизирует Платтс, сложно оценить его новаторский взгляд на зомби⁰³.

Несмотря на это, я попробую включиться в полемику с автором, а через нее описать тот подход к теме, который я разработал несколькими годами ранее, когда зомби все еще были у всех на слуху, а главное — были интересны. Это особенно важно потому, что в тот момент я не описал особенности своего метода, и таким образом это эссе является рефлексией над тем, имеет ли мой подход право на существование и может ли он быть ценным сегодня, учитывая наработки новейших *zombie*

03 Впрочем, в пользу консервативно настроенных ученых, полагающих, что нашей науке пристало заниматься «нормальными» темами, говорит то, что на Западе появилось слишком много *studies*, и поэтому нам следует рефлексивно относиться к тому, в чем нам следует или, наоборот, не следует участвовать. Вероятно, *zombie studies* — пока что слишком радикальная тема для нашей академии. И в этом смысле «традиционалистов», конечно, можно понять.

studies. Забегая вперед, хочу сказать, что я не стал бы писать этот текст, думая я, что мой метод работы с образом зомби не предлагает ничего нового.

Зомби: восстановление контекста и объяснение метода

Итак, в 2013 году я опубликовал эссе «Телемертвецы: возникновение сериалов о зомби» (Павлов 2013). В нем я главным образом рассматривал эволюцию образа зомби на больших экранах и доказывал, что появление чудовищ на домашних экранах — дань относительно давней традиции. Те выводы, к которым я пришел, представляются мне до сих пор крайне важными для *zombie studies*, потому что западные исследователи вообще не обращают внимания на несколько важных вещей.

Во-первых, историю фильмов о зомби я условно поделил на три этапа: с момента выхода первой картины о монстрах «Белый зомби» и до ромеровской ревизии образа в его легендарной «Ночи живых мертвецов», второй — от «Ночи живых мертвецов» — и до «Обители зла» и «Двадцати восьми дней спустя». Таким образом, история изображения зомби хронологически такова: 1932–1968, 1968–2003 и 2003–2013/2016. С моей точки зрения, в каждом из этих периодов в кино изображались монстры, которые между собой имеют слишком мало общего, чтобы считаться одним-единственным чудовищем. Если первые «зомби» были связаны с магией вуду и угрозой пришельцев, а также страхом ядерной войны, то «живые мертвецы» Ромеро не просто представляли собой метафору совершенно иных социальных проблем (расовые отношения, контркультура, кризис нуклеарной семьи и т. д.), но просто феноменологически были другими монстрами — источник их происхождения не был известен, они по неведомым причинам поедали человеческую плоть и т. д.; в то же время чудовища у Дэнни Бойла и даже у Пола Уэса Андерсона (авторы картин «Двадцать восемь дней спустя» и «Обитель зла», соответственно) — это прежде всего люди, зараженные вирусом и, таким образом, они не воскресали после смерти («Возвращение живых мертвецов»), а их сознанием не управляют гаитянские маги («Белый зомби») или инопланетные существа («Восставшие из мертвых») — они все еще живые, а не мертвые. Единственное, что объединяло этих монстров, это термин «зомби».

В своем тексте я обращал внимание на тот факт, что ни Джордж Ромеро, снимая «Ночь живых мертвецов», ни Дэнни Бойл, создавая «Двадцать восемь дней спустя», ни в коем случае не хотели использовать понятие «зомби» для чудовищ, угрожающих человечеству. Это зрители, а также критики и киноведы, пренебрегая изначальными интенциями авторов, сами навешивали ярлык «зомби» на появившихся на экранах монстров. Более того, очень часто в самих фильмах слово «зомби» отсутствует,

что в некотором роде намекает на невозможность пересечения двух вселенных — реальной и вымышленной, в том смысле, что чаще всего герои не осведомлены о существовании монстров на букву «Z» и, таким образом, являются либо профанами в популярной культуре, либо живут в каком-то другом мире. Конечно, с 1980-х появляется все больше интертекстуальных и метарефлексивных фильмов, но они стремятся быть ближе к вымышленной вселенной. Между тем, повторю еще раз, очевидно, что образы всех этих монстров различаются радикально. А отсюда и распространенная при исследовании истории *zombie movies* и, следовательно, их анализе «ошибка обобщения». Вместе с тем говорить обо всех трех монстрах как о зомби позволяло то, что авторы часто видели в них определенную социальную метафору наиболее актуальных для того или иного периода страхов — страх перед наукой, страх перед различными экспериментами правительства и научных центров, страх ядерной угрозы, страх конца света, страх вторжения инопланетян, страх перед войной и ее последствиями, страх перед контркультурой и обществом потребления и многие др.

Во-вторых, я постарался показать, что зомби 1932–1968 годов (назовем их условно «классическими») фактически принадлежат истории, в то время как зомби Ромеро («неклассические») и зомби Бойла («постнеклассические») актуальны для современной популярной культуры. Возможно, главное мое упущение тогда состояло в том, что я не артикулировал это настолько отчетливо, насколько было можно. Что ж, теперь я восполняю этот пробел. Например, зомби, наиболее близкие к видению Ромеро, появляются в сериале «Ходячие мертвецы», а зомби нового типа фигурируют в нескольких блокбастерах — кроме «Двадцать восемь дней спустя» можно назвать «Рассвет мертвецов», «Я — легенда», «Добро пожаловать в Зомбилэнд» и «Война миров Z». Во всех перечисленных фильмах зомби — это больше не медленные мертвецы, по каким-то причинам восставшие из могил — теперь это чаще всего зараженные каким-то вирусом очень быстрые агрессивные существа с невероятной силой. Но даже новые «зомби» отличаются друг от друга — например, в «Двадцать восемь дней спустя» и «Я — легенда» они могут функционировать только в темноте, а в «Войне миров Z» они не нападают на слабых, больных людей.

В 2013 году я не предлагал отказываться от социального прочтения зомби, но считал, что, во-первых, социологическое понимание зомби должно учитывать конкретный образ зомби в конкретном фильме (если социально-политические интерпретации допустимы в отношении «Дня мертвецов», то для фильма «Возвращение живых мертвецов» они

необязательны по той причине, что последний создан для «веселья»⁰⁴), и, во-вторых, я предполагал, что социально-политическое прочтение зомби должно строиться не столько на анализе фигуры зомби в фильмах, но на ситуации, для которой зомби на самом деле остаются лишь определенным, пускай и важным, но все же фоном. Сериал «Ходячие мертвецы» мало или ничего не говорит нам об «исключенных», то есть о маргинальных социальных группах, но скорее предлагает оригинальный эксперимент различных вариантов политического проектирования и социального быта в условиях конкретной модели постапокалипсиса⁰⁵, а также возможные стратегии отношения человека к живым мертвецам, будь то наивный гуманизм Хершела или перверсивная любовь Губернатора. При этом тема отношения к мертвецам с уходит развитием сюжета. Стоит также упомянуть, что в сериале практически не употребляется термин «зомби», а чудовищ герои называют «ходячими», тем самым в определенном отношении с уважением воспроизводя традицию неклассических ромеровских «живых мертвецов».

Сама традиция анализировать фильмы про зомби имеет довольно давнюю историю. Например, критик Робин Вуд включал зомби в свой авторский анализ хоррора наряду со всеми другими монстрами. Кстати, именно ему принадлежит идея вычитывать в ужасах страх перед «ненормальным»⁰⁶. Киновед Гарри Беншофф вообще рассматривает подавляющее большинство фильмов ужасов как повествование о сексуальных маргиналах, предлагая квир-интерпретацию фактически всей истории хоррора. Важно, что в обоих случаях зомби теряется среди других монстров. Однако проблема в том, что интерпретаторы даже в одном-единственном фильме Ромеро, социальный пафос которого очевиден, видели абсолютно разные вещи, дискутируя о том, метафорой чего являются изображенные в «Ночи живых мертвецов» чудовища — метафорой братской могилы, возвращением вытесненного, комментарием к Вьетнамской войне или чем-то еще⁰⁷. Один из критиков — Элиот Штейн — выражался более конкретно, назвав зомби метафорой «никсоновского молчаливого большинства» (Grant 1991: 127-128).

04 Критик Ким Ньюман видит различие этих фильмов в их установках. Если в первом есть осмысленное высказывание, то есть наличие в нем сознательно вкладываемого смысла подтверждает его «модернистскую» природу, то второй является «постмодернистским», так как призван рассмешить зрителя, развлечь его, заигрывая с модными субкультурными темами и явлениями. См.: (Newman 1989).

05 Подробнее я изложил эту позицию в тексте: (Павлов).

06 См: (Wood 2003).

07 См: (Russell 2005)

Вместе с тем это всего лишь мнения критиков, которые пытаются увидеть в фильме больше, чем там может быть. Зрители же чаще всего просто хотят развлечься, посмотреть на любимых монстров. Тот же Робин Вуд, например, «вспоминает, что когда на одном из фестивалей хотел со зрителями обсудить социальные аспекты картины, аудитории было неинтересно этим заниматься. Находящиеся в зале люди хотели развлечься, испытать острые эмоции» (Павлов 2016: 97). Помимо неоправданно расширительного толкования, главное заблуждение, которое, по моему мнению, мешает адекватному пониманию зомби, заключается в том, что ко всем ним применялись единые социально-политические интерпретации. То есть мешает сама установка читать зомби социально. Этот метод прочтения универсален и применим вообще ко всем фильмам ужасов и любым монстрам — вампирам, оборотням, ведьмам, и так далее. То есть он фактически уничтожает возможность анализа их уникальной репрезентации.

После публикации моего первого эссе о зомби, немного позже в своей книге «Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа» я предложил иной взгляд на тему «живых мертвецов»⁰⁸. Я очистил своей метод от традиционных попыток интерпретировать зомби социально. То есть прямо высказался в том смысле, что сюжет о зомби — это не метафора актуальных для того или иного исторического периода социальных и прочих проблем (угрозы ядерной войны, страха пришельцев, боязни всевозможных вирусов), а сами зомби не являются метафорой тех или иных социальных групп (угнетенных пролетариев, потребителей, всевозможных маргиналов — молодежных субкультур, наркоманов, и т.д.), как это обычно описывается. Впрочем, это же я имел в виду и в предыдущем эссе, хотя у читателей могло сложиться неправильное представление, что когда я, скажем, пытался анализировать репрезентацию политических режимов в «Ходячих мертвецах», то тем самым я солидаризировался с тенденцией читать зомби исключительно социально-политически. В то время как — подчеркиваю это особенно — я выступаю за то, что политическое прочтение зомби должно следовать за анализом репрезентации монстра, а кроме того, такие интерпретации могут быть использованы там, где это действительно необходимо или возможно, но, конечно, никаких обобщений в этом случае быть не может. В этом отношении было любопытно читать эссе философа Игоря Чубарова, в котором он упрекал меня в том, что я предпочитаю читать зомби «феноменологически», отказываясь

от традиционных социальных прочтений⁰⁹. Возможно, мне следовало бы обрадоваться, что на текст хоть кто-то обратил внимание, ведь буквально только что я сокрушался, что темой никто занимается. Однако эта полемика мне представляется мало осмысленной. В том, чтобы видеть в зомби — и ставить в один ряд с другими монстрами — фигуру «исключенных» — сегодня нет никакого эвристического потенциала. Контрпродуктивно вскакивать на подножку уходящего поезда и подавать как нечто новое то, что в США обсуждается с 1970-х годов.

Критические замечания относительно позиции Тодда Платтса

Собственно, в чем состоит главная заслуга эссе Тодда К. Платтса, так это в том, что он фактически ниспровергает социальное прочтение зомби-культуры. Но вот в чем вопросы к подходу Платтса. Прежде всего, в исследованиях зомби акцент на способах производства фильмов кажется нам избыточным для их понимания. Эвристический потенциал такого подхода заключается в его негациях. Рассматривая картины разных исторических эпох и культурных условий с точки зрения их производства, мы можем понять, что чаще всего доминирующие социальные прочтения зомби — ошибочны. Прежде всего это касается того, что во введении я назвал «новой эрой» в репрезентации зомби. Подавляющее большинство авторов, как свидетельствует Платтс, увидели в волне *zombie studies* в начале 2000-х реакцию на события 9/11. То есть аналитики намеренно вульгарно социологизировали этот субжанр, приписывая фильмам и их авторам социальные высказывания, которые в них не содержались: как обращает внимание Платтс, производство картин «Двадцать восемь дней спустя» и «Обитель зла» было запущено до роковых событий в Нью-Йорке; то же самое относится и ко многим другим фильмам, вышедшим после 2001 года. Иными словами, те из критиков и исследователей, кто пытается социально читать фильмы про зомби, допускают обыкновенную логическую ошибку, отождествляя отношения следования (что-то случилось после чего-то) с отношениями причинности (это что-то произошло по причине того, что было раньше). Однако на этом ценность производственного подхода к теме зомби заканчивается.

Дело в том, что не нужно быть проницательным и дотошным исследователем, чтобы понять, что первый итальянский фильм про зомби создавался не потому, что авторы хотели предложить городу и миру критику современного итальянского общества вообще или католической церкви в частности. Но создавался он потому, что субжанр *zombie studies* вдруг оказался невероятно востребованным. Более того, как я и утверждал

ранее, в картине Лючио Фульчи «Зомби 2» (aka «Пожиратели плоти»), созданную по мотивам «Ночи живых мертвецов» Джорджа Ромеро, очень сложно увидеть социальную критику¹⁰. И даже те итальянские фильмы про зомби, где непосредственно изображается церковь, как справедливо замечает в своем тексте Платтс, например, в картине того же Фульчи «Город живых мертвецов» (aka «Зомби, повешенный на веревке от колокола»)¹¹, сама церковь, как и фигура монстра, остаются элементами сюжета, призванного развлекать зрителя, а не заставлять думать о современных общественных проблемах¹². Тем более что картины о зомби демонстрируются не только в той стране, где они были произведены или где происходит действие, а зарубежный зритель может быть бесконечно далек от любой актуальной для страны-производителя проблематики.

Еще раз: я отнюдь не выступаю против понимания зомби как социальной метафоры. Более того, я настаиваю, что интерпретации аналитиков и общественности ни в коем случае не обязаны соответствовать авторскому замыслу, а иногда даже и должны противостоять ему. То есть предметом анализа часто должно быть то, как общество воспринимает продукт популярной культуры, а не только то, какое послание захотел заложить автор в свое произведение. Иногда социальная критика вообще придает смысл феномену популярной культуры, в то время как автор вообще ничего не хотел сказать своим фильмом или же сам не понял, какой тезис ему хотелось донести (или он донес) до зрительской аудитории. Но все это хорошо лишь до определенного момента. В условиях, когда социально-политические интерпретации чего бы то ни было — и фильмов про зомби в особенности — становятся общим местом, социальный философ должен признаться прежде всего самому себе в том, что иногда необходимо извлечь анализируемое им явление от социального, то есть анализировать явление как само явление, *чистое явление*, особенно если речь идет о целой истории различных репрезентаций анализируемого феномена. То есть понимание сопутствующих значений явления, а также все тонкости его производства и интенций создателей следует редуцировать. В этом смысле мой метод может быть назван «феноменологическим». Разумеется, он не имеет никакого отношения к тому философско-

10 См: (Павлов 2014).

11 Женщина-медиум во время спиритического сеанса видит город, где, как ей кажется, должны открыться врата Ада. Пока она и ее напарник ищут проклятое место, в городе оживают мертвецы, идет дождь из трупных червей, девушка выbleвывает все свои внутренности, а молодому человеку просверливают голову на станке. Как нетрудно догадаться, фильм представляет собой набор эффектных и, возможно, шокирующих сцен смертей.

12 Подробный анализ фильмов Фульчи см.: (Thrower 2002).

му направлению, которое называется феноменологией, хотя в некотором роде разделяет с ним общую установку — вынести социальное и вообще внешний мир за скобки и попытаться что-то сказать о самом феномене, чтобы понять его. В таком случае заключить в скобки нужно и социальные интерпретации фильма, и его социокультурный статус, и особенности его производства. То есть при таком подходе попытка тщательно исследовать то, как создавалась картина, бессмысленна и даже вредна.

Так, чтобы оценить новаторский подход к репрезентации зомби Дэна О'Бэннона, не нужно узнавать, откуда он взял деньги на свой фильм, когда начался процесс съемок, особенности локаций и даже историю компании, которая выпустила «Возвращение живых мертвецов», что является главным для Платтса. Возможно, единственное, что имеет значение в истории производства этого кино, так это то, почему в названии есть слово «возвращение», в то время как фильм официально не является продолжением какой-либо картины. Дело в том, что в заголовке подразумевается референция к предшествующим фильмам о зомби и прежде всего к картинам Джорджа Ромеро. Отсюда, кстати, в названии фигурирует слово «живые мертвецы», а не «зомби». И, следовательно, в таком случае интересна сама ревизия образа, которую осуществил Дэн О'Бэннон, когда создавал свою версию восставших из могил людей. Примечательно, что живые мертвецы у него настолько живые, что они могут бегать, кое-как складывать слова в предложения, отвечая на вопросы, питаются они мозгом живых людей, а не плотью вообще, но самое главное — их нельзя убить выстрелом в голову, — что характерно для многих других картин про зомби. В таком случае «живые мертвецы» О'Бэннона становятся монстрами совершенно нового типа, который радикально отличается от «живых мертвецов» Ромеро, и пролагают дорогу к возникновению новых зомби, которые бегают, а не ходят, и тем самым придают фильму не только куда большую динамику, но и влияют на развитие сюжета: теперь спасающихся людей нужно помещать в замкнутое пространство («Рассвет мертвецов» Зака Снайдера), а самим зомби — придавать дополнительные штрихи или придумывать особые условия существования, например, возможность быть активными лишь в темноте («Двадцать восемь дней спустя», «Я — легенда»), или же другую поведенческую стратегию (например, не нападать/не реагировать на больных людей, как то было в «Войне миров Z»). Или другой случай. Конечно, мы можем обратить внимание на то, что в картине «Зловещие мертвецы: черная книга», который стал римейком классического хоррора «Зловещие мертвецы», очевидны тенденции политкорректности, и в новом кино последний бой злу дает женщина, в то время как в оригинале главным протагонистом был мужчина; но не это, как мне кажется, в фильме

основное. Основное в нем то, что авторы сделали «мертвецов» скорее теми, кто одержим демонами, в то время как в оригинале, несмотря на то, что злые духи точно также вселялись в живых, «зловещие мертвецы» оставались мертвецами, чем вносился существенный вклад в историю *zombie movies*. Эта ключевая особенность новой картины, как мне представляется, портит «Зловещих мертвецов: черную книгу», делая его обычным хоррором про экзорцизм. Тут действительно было бы полезно, как предлагает Платтс, провести социологическое исследование, чтобы узнать мнение поклонников франшизы относительно существенной трансформации образа «зловещих мертвецов».

Но тут становится виден самый существенный недостаток подхода Платтса. Он заключается в том, что автор лишь выражает намерение исследовать тему *zombie studies* социологически. Но сам, конечно, этим не занимается. А между тем в исследовании аудитории фильмов про зомби есть выход и на более существенные социальные вопросы. Собственно, это то, с чего я начал это эссе. Например, в 2012 году, когда все в шутку ожидали конца света, я опрашивал студентов, какой вариант апокалипсиса предпочтителен им более всего. Удивительно, но все хотели бы зомби-апокалипсис. Мало кто мог ответить на вопрос, почему, но факт в том, что все бы хотели встретиться с зомби. У меня есть много предположений, но это не то, о чем бы я хотел сказать. Я просто обращаю внимание, что, вероятно, самым продуктивным подходом в *zombie studies* может быть прикладной социологический подход, но это то, что нужно сделать, а не заявлять со всей серьезностью, что это должно быть сделано. И, если этого нет даже на Западе, то на что рассчитывать нам в России? Остается надеяться, что призывы Тодда К. Платтса будут услышаны, и в будущем мы кое-что узнаем об аудитории *zombie movies*.

А в качестве того, что можно было бы сделать уже сегодня, я бы предложил исследовать зомби с позиции теоретической социологии, принимая при этом установку реализма. Дело в том, что большинство фильмов о зомби, как я доказывал в своем втором эссе о живых мертвецах, сделаны дешево и на потребу массовому зрителю: их очень трудно читать социально-политически. Это делать сложно не потому, что в них ничего нет (при желании в них можно увидеть много чего), а потому что это очень дешевые фильмы, которые смотрят лишь самые преданные поклонники кинематографа такого вида. Чаще всего они просто отыгрывают популярную тему или сюжет, ставший востребованным. А ведь именно они очень часто составляют костяк жанра, в то время как вышеназванные проекты являются лишь наиболее дорогостоящими картинами в истории хоррора или просто образцами жанра. Однако даже в этом случае есть ход, через который можно работать с теоретико-социологическим прочтением

зомби после того, как провести первичный анализ их образа в том или ином конкретном фильме. Если согласиться с тем, что зомби не отражают социальные страхи, а являются лишь дополнением к проблеме, которая фигурирует в фильме, но которой фильм не обязательно посвящен, тогда возникает возможность того самого «реалистического подхода» к зомби-культуре.

Заключение

Таким образом, для адекватного понимания зомби я бы предложил то, за что выступает американский политический теоретик Иэн Шапиро по отношению ко всем гуманитарным наукам¹³. Его тезис очень простой. Если при решении любой проблемы в гуманитарных науках мы руководствуемся единым методологическим подходом, то на самом деле это плохо работает по отношению ко всем задачам. Ту или иную задачу лучше всего решать наиболее адекватными методами. То есть нужно понимать, какой инструмент подходит лучше для реализации той или иной цели, и только тогда приступать к воплощению своих задумок в жизнь. Например, для того, чтобы прояснить кое-что о «моральной панике» относительно фильмов ужасов, в том числе посвященным зомби, я бы предложил использовать подход культурсоциологии. Представления Джеффри Александера о панике и наказании¹⁴ прекрасно подходят для анализа Британского кейса 1980-х годов: тогда критики и консервативно ориентированная общественность клеймили «видеомерзость», составив, как шутят сегодня поклонники хоррора, «образцовый список фильмов ужасов», который следовало запретить и изъять из пунктов видеопроката и магазинов¹⁵. Относительно фильмов, где фигурируют нацисты-зомби, конечно, можно обратиться к Зигмунду Бауману¹⁶, Ханне Арендт¹⁷ или тому же Джеффри Александеру. И так далее. В этом смысле теоретическая социология и социальная философия позволяют найти инструменты, с помощью которых можно было бы работать с фильмами про зомби серьезно, не скатываясь в банальные интерпретации, которые ограничиваются взглядом самого интерпретатора на этот мир — как то страх вирусов, войны, инопланетян. В мои цели сейчас не входит объяснять все случаи *zombie movies*. Это всего лишь пример того, как можно плодотворно

13 См: (Шапиро 2011).

14 См: (Александр 2013).

15 Подробнее о «видеомерзости» см.: (Morris 2005).

16 См: (Бауман 2010).

17 См: (Арендт 2008).

работать с *zombie studies* социологически, но в рамках теории. И обратите внимание еще раз, что приниматься за чтение, скажем, Баумана мы можем лишь после того, как выяснили, что имеем дело с особенной репрезентацией зомби — зомби-нацистами. Такой подход позволяет без особого труда выстраивать новую «теоретическую социологию зомби» вместо того, чтобы сетовать, что прикладная социология все еще не обратилась к детальному изучению аудитории *zombie movies* и, громогласно сокрушая небеса, ожидать, пока нам предоставят материал с полей, с которым можно было бы иметь дело.

В заключение позвольте мне еще раз выступить пессимистом. Несмотря на то, что я включился в полемику с Тоддом К. Платтсом и пофантазировал на тему работы с зомби-культурой, я все еще считаю, что мы не готовы к изучению этой темы. Но моя робкая надежда заключается в том, что спустя несколько десятилетий, когда мир, возможно, вновь накроет волна зомби-культуры, молодые гуманитарии будут готовы к тому, чтобы посвятить себя этой крайне интересной и, возможно, на тот момент уже конвенциональной теме. А пока давайте просто подождем.

Литература

Александр 2008 — Александр Дж. Смыслы социальной жизни: культурсоциология. М.: Праксис, 2013.

Арендт 2008 — Арендт Х. Банальность зла. М.: Европа, 2008.

Бауман 2010 — Бауман З. Актуальность Холокоста. М.: Европа, 2010.

Павлов 2013 — Павлов А. В. Телемертвецы: возникновение сериалов о зомби//Философско-литературный журнал Логос. 2013. № 3 (93).

Павлов 2014 — Павлов А. В. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014.

Павлов 2016 — Павлов А. В. Расскажите вашим детям: Сто одиннадцать опытов о культовом кинематографа. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2016.

Павлов — Павлов А. В. Зомби без демократии: О чем на самом деле рассказывают «Ходячие мертвецы»?//<https://www.kinopoisk.ru/article/2926791/>(Дата обращения 9.05.2017).

Платтс — Платтс Т. К. Обнаружение зомби в социологии поп-культуры//Наст. изд.

Чубаров 2014 — Чубаров И. Исключенные: логики социальной стигматизации в массовом кинематографе//Логос. 2014. № 5 (101).

Шапиро 2011 — Шапиро И. Бегство от реальности в гуманитарных науках. М.: Издательский дом НИУ ВШЭ, 2011.

Benshoff 1997 — Benshoff H. M. Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film.

Manchester; N. Y.: Manchester University Press, 1997.

Grant 1991 — Grant B.K. Science Fiction Double Feature: Ideology in the Cult Film//The Cult Film Experience. Beyond all Reason/J.P. Telotte (ed.). Austin: University of Texas Press, 1991.

Newman 1989 — Newman K. Nightmare Movies. New York: Harmony Books, 1989.

Morris Fenton 2005 — Morris M., Fenton H., Brewster F. Shock! Horror!: Astounding Artwork from the Video Nasty Era. London: FAB Press, 2005.

Russell 2005 — Russell J. Book of the Dead. The Complete History of the Zombie Cinema. Surrey: FAB Press, 2005.

Thrower 2002 — Thrower S. Beyond Terror: The Films of Lucio Fulci. London: FAB Press, 2002.

Wood 2003 — Wood R. Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond. N. Y.: Columbia University Press New York, 2003.

Death is not magic:
как сериал про пони
отрефлексировал смерть

Григорий Князев



В Рунете расхожее выражение «розовые пони» часто звучит как синоним идеальной, оторванной от «земной» реальности, фантазии, в которой не место ни «низким» бытовым проблемам, ни «высоким» экзистенциальным — например, смерти.

Само выражение стало интернет-мемом в 2008 году после выхода мультфильма «Хортон», где была произнесена следующая фраза: «В моём мире живут только пони. Они питаются радугой и какают бабочками». Но настоящая популярность у пони в интернете связана с телесериалом «*My Little Pony: Friendship is magic*», выходящего в эфир с октября 2010 года, а в России — с января 2012.

Изначально этот сериал должен был продолжить давнюю традицию компании Hasbro — поддержать новую линейку игрушечных пони. Такой мультсериал выходил в 80-е, а затем уже в 2000-е годы для самых маленьких детей. Но в этот раз к разработке сериала привлекли известного продюсера и художницу Лорен Фауст, которая смогла не просто разработать новый дизайн персонажей, но фактически придумала сложную и богатую вселенную, наполненную отсылками не только к прежним версиям мультфильма, но и к классической мифологии и даже сюжетам массовой культуры. Это усложнение привлекло к сериалу внимание не только детской, но и взрослой аудитории. В сети (в том числе в Рунете) образовалось крупное фанатское сообщество, члены которого проявляли характерные для подобных сообществ виды активности (обсуждение предмета поклонения, собственное творчество по его мотивам и организация взаимодействия, — в частности, тематических конвентов).

Сплоченное комьюнити сразу стало предметом научного интереса — в первую очередь социологов и антропологов, которые пытались выяснить его гендерный состав. Была подготовлена специальная анкета, которую брони заполняли, и хотя среди взрослых поклонников сериала довольно много мужчин, только 2 процента признались в гомосексуальности (а именно популярность среди них была основной гипотезой) (Study Results). Есть и исследования дискурса пони-сообщества (Silverstein 2013) и др. Но российское брони-сообщество, кажется, вообще еще не обрело своего собственного исследователя.

Данное эссе не претендует на то, чтобы заполнить эту нишу и является лишь первой робкой попыткой осмыслить то, каким образом в сериале

представлена тема смерти и посмертного существования. Первая и очевидная задача в таком случае — понять, как отображает тему смерти сам мультсериал. Ибо любое фанатское сообщество всегда строится вокруг того, что называется «канон», то есть официально авторизованная вселенная вымышленного мира (Самутина).

Пони и смерть: тема смерти в мультсериале

Тема смерти в мультфильмах затрагивается не так редко, как можно было бы подумать. Достаточно вспомнить диснеевскую продукцию, в которой смерть показывалась неоднократно и нередко довольно выразительно. Для многих поколений детей первым экранным впечатлением от смерти героя стала сцена из «Бемби», а позднее — и соответствующая сцена из «Король-льва». Мультфильмы вообще чаще, чем кинофильмы, отправляют героев умирать — особенно отрицательных. Обычно стараются придумать такую смерть, чтобы избежать показа пронзающих живую плоть клинка или пули. Но все же анимация обходится с героями куда смелее, чем индустрия комиксов или кинопроизводство. Смерть в анимации — весьма распространенный способ наказания для злодеев, которые кажутся неисправимыми.

С мультсериалами, однако, все несколько сложнее. Там «смерть навсегда» — явление куда более редкое: сериал требует продолжения, а антагонисты нередко оказываются ничуть не менее важными персонажами, чем главные герои. Поэтому сериальное производство не стремится убить героя и избавиться от него навсегда, вне зависимости от того, продиктовано ли это нуждами развития сюжета или же просто интересом аудитории к персонажу.

Справедливо это и для «Моих маленьких пони», которые выдержали уже шесть сезонов и должны в 2017-2018 годах порадовать зрителей еще двумя. Значительное большинство проблем, которые решают шестеро пони-героинь сериала — Твайлайт Спаркл, Эпплджек, Пинки Пай, Флаттершай, РейнбоуДэш и Рарити — строятся вокруг бытовых проблем, которые совершенно не заставляют задуматься о том, как происходит контакт жителей Эквестрии со смертью. Более того, большинство антагонистов сериала, особенно «серьезных» — таких как темная пони Найтмер Мун или дух хаоса Дискорд вполне способны к перевоспитанию. Вопрос рождения у пони решен так же, как и у всех плацентарных млекопитающих — таково утверждение создательницы сериала Лорен Фауст.

Смерть как часть механики мира

Первым приближением к теме смерти в сериале стало появление в кадре пожилых и старых пони. Важным второстепенным персонажем

в сюжетных линиях, связанных с фермершей Эпплджек, стала её бабушка Бабуля Смит — мудрая и трудолюбивая основательница города Понивилля. Показывался в нескольких сериях и дом престарелых пони.



*Дом престарелых Понивилля.
Кадр из мультсериала*

Первое появление в сериале чего-то, напрямую связанного со смертью, происходит во втором сезоне, когда в серии «День сердец и копыт» (местный аналог Дня Св. Валентина) показывают гроб и священника, а действие в кадре происходит на похоронах. Трактовать это можно только одним образом — в Эквестрии смерть вполне реальна, и пони точно так же смертны.

Еще более важным будет отметить, что в мире эквестрийских пони не просто есть смерть, но ей сопутствует целая собственная индустрия — с производством гробов, кладбищами, похоронными обрядами и проповедями. Проповеди эти, скорее всего, не христианские — в этом мире нет людей, не было описанной в Евангелиях истории Христа и связанных с нею чудес Рождества, Страстей и Воскресения. Больше всего на роль божеств в сериале подходят правительницы страны, отвечающие за оборот светил — принцессы-аликорны (крылатые единороги) Селестия и Луна.



Священник и гроб.
Кадр из мультсериала

Смерть как наказание: случай с Королём Сомброй

Но самый значительный эпизод смерти связан с одним из наиболее масштабных эпизодов сериала. Третий сезон начинается с экспедиции главных героинь на север Эквестрии, где волшебный город Кристальная Империя осажден зловещим единорогом-магом по имени Король Сомбра. Когда череда событий приводит к победе главных героинь и обретению Империей мощной защиты от злых чар, освободившаяся магия разрывает Сомбру на куски. Сценаристами шоу позднее была озвучена информация, что Сомбра — *единственный погибший антагонист* в сериале.

Почему эта информация важна? Сама по себе концепция мультсериала такова, что дружба — настолько волшебная сила, что она способна дать шанс на исправление самым отчаянным злодеям и вернуть их на сторону добра. Собственно, первая серия мультсериала — «Магия дружбы» строилась на том, что главная героиня, единорожка Твайлайт Спаркл, не только обретает подруг и открывает магию дружбы, но и возвращает из объятий тьмы принцессу Луну, сестру принцессы Селестии.

Еще более справедливым это оказывается для давнего врага Эквестрии — духа хаоса, трикстера Дискорда. Персонаж этот не столько злодей, сколько очень большой ребенок, лишенный строгих понятий о добре и зле. И именно знакомство с шестеркой главных героинь (особенно с но-

сительницей добродетели сочувствия Флаттершай) заставляет его впервые задуматься о ценности дружбы, добрых и злых мотивах и поступках.

Чем же так принципиально отличен Сомбра? Ведь его даже не попытались перевоспитать, а просто уничтожили. В каноне о Сомбре говорится лишь, что он был единорогом с черным сердцем. По словам шоураннера Меган Маккарти, этот персонаж родственен другому знаменитому фэнтези-злодею, Саурону из «Властелина Колец» Толкина, который некогда не только создал Кольцо Всевластья, но стремился своим искусством и манипулятивными навыками совратить на сторону зла максимально возможное количество разумных народов. И если с эльфами это оказалось невозможным, то опыт совращения людей был удачным. Вряд ли Сомбра буквально повторял путь толкиновского властелина, но многие мотивы, лежащие в основе его образа и поведения, оказались похожи. Это и ненависть к счастливому и благословенному краю, и собственные усилия по его порче, и особые отношения с важным символическим артефактом.

Если говорить словами Борхеса, то эта история рассказывает об осаде города (Титарева), а в терминах морфологического анализа сюжета история проходит через несколько конкретных функций действия (Пропп): сначала антагонист совершает акт вредительства (Сомбра проклинает Кристальную империю и ее жителей и похищает Кристальное сердце; аналогично Саурон развращает нуменорцев, уничтожает Белое древо и создаёт Кольцо всевластья), затем герои и антагонист вступают в борьбу (прибытие Твайлайт и подруг в Кристальную империю и поиски Кристального сердца, квест Фродо по уничтожению Кольца и война с Мордором), затем происходит победа (Кольцо уничтожено, Кристальное сердце найдено), а зло наказывается (Сомбра гибнет, а Саурон развоплощается). За кадром, конечно, остается давнее падение обоих персонажей, их переход на сторону зла, но во плоти представлена их жажда власти и презрение к другим — настолько прочные, что только уничтожение неспособных к раскаению злодеев может избавить мир от их присутствия.

То есть сама деятельность Сомбры была сознательной войной с дружбой и ее магией (в противовес темной магии диктатора). Персонаж, сознательно враждующий с дружбой, представлен в сериале как совершенно неисправимый злодей — и, видимо, поэтому противостоящая ему сила такова, что просто уничтожает его изнутри.

Намеки на смерть: родители Эпплджек

Есть в сериале и другой способ введения темы смерти. Одна из главных героинь — земная пони-фермерша Эпплджек — сирота; ее родители умерли до событий, показанных в мультсериале (смерть их, таким



*Гибель короля Сомбры.
Кадр из мультсериала*

образом, осталась за кадром), сделав сиротами троих детей. Напрямую в сериале этого так и не показали, обошлись лишь визуальным намеком. В третьем сезоне, в серии «Слет семьи Эппл» в финале над фермой Эпплджек пролетают две падающие звезды — это родители Эпплджек, ее брата и сестры. И уже позднее, в пятом сезоне, в похвале своей младшей сестре сама Эпплджек говорит: «Если бы папа и мама могли тебя видеть...». Из чего можно сделать вывод, что в сериале не просто возможна смерть — но и что пони могут нести в себе печать травмы, вызванной смертью близкого им существа.

Как утверждают источники, имеющие отношение к производству сериала, на момент окончания шестого сезона обстоятельства смерти родителей Эпплджек никак не объяснены и не показаны. Создатели сериала пообещали это сделать в седьмом сезоне и даже намекнули, что их история похожа на историю Ромео и Джульетты — только теперь эта история Брайт Мака и Пеа Баттер. Имеющиеся намеки и обрывки информации позволяют судить о том, что они принадлежали к враждующим семьям (что логично — яблоки-Эпплы и груши-Пеа, Pear). И ясно, что история любви будет так или иначе разрешена трагично. Остается лишь гадать, каким образом это может быть увязано с тем, что после их смерти остались трое детей.



Аллегория смерти родителей Эпплджек.
Кадр из мультсериала

Спасибо Танку за воспоминания: про смерть, не говоря о смерти

Был в сериале представлен, однако, и довольно нестандартный взгляд на смерть. Точнее, на события, смерть окружающие. Сюжет серии «Спасибо Танку за воспоминания» вертится вокруг неожиданного для пегаски Рейнбоу Дэш известия — ее ручная черепаха Танк при приближении зимы начинает впадать в спячку. Как результат, на протяжении всей серии Дэш переживает эту новость по хорошо известной в психологии модели. Эта модель принятия смерти, которую предложила когда-то Элизабет Кюблер-Росс:

1. Отрицание. Хотя Флаттершай и Твайлайт неоднократно напоминают Рейнбоу, что сухопутные черепахи впадают на зиму в спячку, она не верит им.
2. Гнев. Следующая стадия начинается тогда, когда Пинки Пай произносит в присутствии Рейнбоу слово «спячка», что вызывает бурную ссору Дэш с подругами.
3. Торг. Рейнбоу Дэш пытается отсрочить приход зимы, саботируя мероприятия по ее подготовке (в рамках вселенной мультсериала все сезоны рукотворные). Но тот саботаж только ускорил приход зимы и наступление следующей фазы.
4. Дэш закономерно впадает в депрессию, из которой ее смогла вы-

вести только Флаттершай, прямо сказавшая ей, что зиму придется провести без Танка.

5. Проплакавшаяся Рейнбоу смиряется с необходимостью Танка спать зимой, и сама отводит его к месту будущей зимовки. И даже читает напоследок сказку.

В таком, казалось бы, детском мультике этот эпизод оказывается одним из самых серьезных, а дилемма «мой друг меня неостановимо оставляет», с которой столкнулся персонаж — трудноразрешимой. Ведь многим из зрителей может быть знакомо не только само явление смерти, но и проблема того, как это воспринимать. И сериал, не говоря о смерти напрямую, умудрился коснуться этой темы с неожиданным для детского шоу тактом.

Фанаты сериала, однако, интерпретировали серию однозначно — как серию о смерти. Один блогер, занимающийся юмористическим пересказом сюжета серий, пересказал ее однозначно: «Твоя золотая рыбка не спит, дорогуша, она сдохла!» Развеять слухи о смерти черепашки смогло только ее появление в более поздних сериях.

Заключение

Тема смерти оказывается важной для сериала, несмотря на считанное количество представляющих ее эпизодов. Во-первых, смерть вписана в механику мира — она является органичной частью его жизненного цикла. Во-вторых, смерть может настигнуть в сериале даже какого-то близкого человека — чему учит та же история с Танком или родителями Эпплджек. В-третьих, смерть может оказаться единственным выходом в победе над врагом — к счастью, только смерть врага, в этом плане мультсериал все же следует условно общепризнанным правилам серии. И наконец, смерть необходимо как-то переживать, чему опять же учит история с Танком. Ну и наконец, смерть может быть просто фоном для приключения. Все прочие рефлексии происходят уже в творчестве фанатов, что выходит за рамки нашего эссе.

Возможно, история сериала о маленьких пони еще принесет исследователям смерти будущего немало сюрпризов в дальнейшем. Все-таки, помимо взрослой аудитории у сериала есть еще и детская, а она имеет свойство взрослеть. И рано или поздно сериал будет вынужден говорить о смерти напрямую и куда более обстоятельно, чем теперь.



*Рейнбоу Дэш в депрессии от спячки Танка.
Кадр из мультсериала*

Литература

Пропп — Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки // Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.lib.ru/CULTURE/PROPP/morfologia.txt_with-big-pictures.html.

Самутина — Самутина Н.В. Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта // Электронный ресурс. Режим доступа: https://sociologica.hse.ru/data/2013/12/22/1338705310/SocOboz_12_3_07_Samutina.pdf

Титарева — Титарева Е. Понивильская полудюжина // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.vertigo.com.ua/my-little-pony-half-dozen/>

Lead — Lead Character Designer Kora Kosicka — Rainbow Dash's Dad Not Her Dad, Apple Parents Dead and More // Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.equestriadaily.com/2016/09/character-designer-kora-kosicka-rainbow.html>

Silverstein 2013 — Silverstein A. My Little Brony: Connecting Gender Blurring and Discursive Formations // Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.calstatela.edu/sites/default/files/users/u2276/silverstein_essay6.pdf.

Study Results — Study Results // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://bronystudy.com/id1.html>

Смерть в диснеевских
мультфильмах: последствия
для детского постижения
понятия смерти

Меридит Кокс, Эрин Гаррет,
Джеймс А. Грехем⁰¹



Введение

Детское восприятие смерти обусловлено тем, что у детей нет присущих взрослым знаний или опыта, поэтому они часто оказываются неподготовленными к смерти любимого человека или даже любимого рисованного героя. Более того, понимание предопределенности, постоянства и неизбежности смерти приходит к здоровому ребенку не ранее чем по достижении им 10-летнего возраста (Brent, Speece, Lin, Dong & Yang 1996).

Но если смерть — это явление, о котором у многих детей младшего возраста, то есть от трех до пяти лет, нет практического представления, почему в детском контенте, в том числе в диснеевских мультфильмах, ей отводится столь большая роль? Влияют ли образы смерти, содержащиеся в этих мультфильмах, на постижение детьми этого понятия?

В статье содержится описание и анализ образов смерти в отобранных диснеевских мультфильмах. Чтобы изучить потенциальное воздействие, которое сцены смерти могут оказать на ребенка, необходимо понять, как дети представляют себе смерть.

Понимание детьми смерти

Многие «классические» диснеевские мультфильмы рассчитаны на детей младшего возраста, у которых еще нет ясного представления о смерти. Например, многие дети в возрасте младше пяти лет не понимают, что смерть — это конец жизни, что она неизбежна (Grollman 1990; Speece & Brent 1984). Дети в возрасте от пяти до девяти лет, которые осознают неизбежность и постоянство смерти, воспринимают ее как нечто, случающееся только с пожилыми людьми (Grollman 1990; Speece & Brent 1984). У некоторых детей, не имеющих полного представления о смерти, возникают проблемы с пониманием вымышленных элементов (Baker, Sedney & Gross 1992), которые могут содержаться в таких детских произведениях, как диснеевские мультфильмы. Если смерть в них показывается нереалистично,

дети наверняка усвоят этот месседж в рамках своего восприятия. И это может повлиять на то, как дети будут воспринимать смерть в будущем.

В целом процесс понимания смерти детьми зависит от двух факторов: опыта и уровня развития. Во-первых, для этого процесса критически важен опыт соприкосновения со смертью (как актуальный опыт ее переживания, так и то, что ребенку рассказывали о смерти) (Speese & Brent 1984). Во-вторых, необходимо принять к сведению и уровень развития ребенка (Brent et al. 1996; Willis 2002). Например, Виллис выделил четыре аспекта смерти, которые дети и взрослые видят по-разному: необратимость (irreversibility), окончательность (finality), неизбежность (inevitability) и причинно-следственная связь (causality). Дети могут не понимать, что смерть — это навсегда, и что ее нельзя «исправить» или обратить вспять. Кроме того, у них недостаточно жизненного опыта, чтобы осознать, что смерть неизбежна для всех живых существ. И затем, из-за того, что у детей не развито абстрактное мышление, некоторые дети младшего возраста не понимают причинность смерти.

Активно поддерживается мнение, что у детей очень ограниченное понимание смерти (e.g., Baker et al. 1992; Brent et al. 1996; Grollman, 1990; Speese & Brent 1984; Willis 2002), и что частичное понимание, которое у них есть, зачастую базируется на нечеткой логике (Brent et al. 1996). Брент и его коллеги выяснили, что до достижения десяти лет большинство детей не полностью осознают, что смерть повсеместна и постоянна, и что умершие переходят в «нерабочее» состояние (то есть не могут делать все, что могут живые люди, дышать, двигаться, говорить и, т.д.). Оказалось также, что даже когда дети это понимают, они могут продолжать бороться с принятием идеи о том, что смерть — это «конец», — возможно, в связи с религиозными убеждениями. Но как раз это может скорее указывать на более сформированное понимание смерти, чем на менее сформированное (Brent et al. 1996). Дети с незрелым, бинарным представлением о смерти воспринимают людей либо как живых, либо как мертвых, и не рассматривают идею о том, что люди могут находиться в каком-либо еще состоянии (что может быть предусмотрено религией, например, идея о жизни после смерти).

Как утверждали Бейкер и его коллеги, скорбь из-за утраты и приход к пониманию смерти — это психологическая задача, решение которой, в конечном счете, поможет детям превозмочь печаль и скорбь. На первом этапе выполнения этой задачи ребенок *приходит к пониманию того, что представляет собой смерть*, узнает ее характеристики и может осознать, что произошло. На этом этапе детям важно чувствовать себя защищенными: то есть они должны знать, что смерть кого-то или чего-то не означает, что им или их семье прямо сейчас угрожает опасность.

Промежуточный этап включает *осознание, что смерть — это реальность, и принятие эмоций, возникающих в результате этого осознания*. На этом этапе ребенок может размышлять о времени, проведенном с умершим любимым человеком, и примириться с фактом, что человек ушел навсегда, но при этом он сохранит память о нем и внутреннюю связь с ним. Таким образом, не следует давать детям ложную надежду, что любимый человек может «вернуться» после смерти. В то же время не стоит лишать их желания сохранять эмоциональную связь с умершим (Baker et al. 1992). Эта фаза демонстрирует различие процесса скорби у детей и у взрослых. Многие взрослые проходят через него быстрее, чем дети, потому что понимают сущность смерти и имеют больше практического опыта. В отличие от детей, им не приходится тратить много времени, чтобы узнать, что произошло, когда любимый человек внезапно «ушел».

Последний этап включает *изменение самосознания ребенка и его отношений с другими людьми и с окружающей средой*. Ребенок сможет поддерживать эмоциональные отношения с другими людьми, не опасаясь при этом, что они умрут. На этом этапе уравновешенный ребенок все еще помнит умершего любимого человека, но при этом не испытывает чрезмерного страха от того, что другие тоже умрут, и может справиться с этими воспоминаниями и сопровождающей их грустью (Baker et al. 1992).

Роль родителей в процессе постижения детьми смерти

Помимо неразвитых когнитивных способностей есть и другие причины, по которым дети могут получить искаженное представление о смерти. Многие дети стараются не обсуждать смерть с родителями или друзьями, так как считают, что это слишком неприятная, пугающая и даже несущественная тема для обсуждения (Wass, Raup, & Sisler 1989). Манера, в которой родители обсуждают с детьми тему смерти, может влиять на постижение этого понятия. Когда приходит время разговора о смерти, многие родители в процессе обсуждения могут поставить ребенка в очень неловкое положение и потенциально причинить ему вред (e.g., Ryerson 1977; Willis 2002). Складывается впечатление, что некоторые родители ставят перед собой задачу не объяснить и научить, а *защитить*. Например, вместо того, чтобы рассказать детям, почему и как умирают люди, они могут начать преуменьшать эмоциональный характер смерти, ее тяжесть и тот факт, что она реальна.

Несмотря на добрые намерения, взрослые зачастую мешают детям постичь понятие смерти, используя в процессе объяснения сбивающие с толку формулировки и абстрактный язык. Например, в попытке защитить ребенка и преуменьшить влияние смерти на жизнь людей, они могут

заменить глагол «умер» на «ушел» (Willis 2002), могут использовать эвфемизмы («надолго заснул» или «уехал в длительное путешествие») — но это только смутит ребенка. Так ребенок может прийти к выводу, что человек, который «ушел», может «вернуться», или — если используется слово «уснул» — проснуться после долгого сна (Willis 2002). Более того, описание смерти как «длительного сна» может не только смутить ребенка, но и вызвать у него страх перед сном как таковым (Grollman 1990).

Рейерсон (Ryerson 1977) отмечает, что иногда родители избегают говорить с детьми о смерти, потому что они сами боятся смерти, и потому что этот страх сформировался в результате того, как им объясняли понятие смерти их собственные родители. Суть в том, что при таком подходе к разговору о смерти скорее всего сохранится проблема неконструктивной коммуникации между детьми и их родителями. Рейерсон описывает процессы траура у детей и способы, позволяющие им справиться с переживанием смерти. Сказки могут вызвать интерес у ребенка и послужить источником познания. Они также могут стать поводом для обсуждения тем смерти и траура между детьми и родителями.

Сказки на протяжении многих лет были самым честным и четким инструментом управления постижением смерти, доступным детям (Dobson 1977). По мнению Добсона, главная цель сказки — развивать интеллект ребенка и помочь ему справиться с «самыми темными и пугающими мыслями о разделении, отказе, отлучении и смерти» (p.175). Отсылки к смерти, которые содержат сказки, как правило, не травмирующие, и поэтому их можно использовать, чтобы объяснить детям понятие смерти. Сказки, многие из которых послужили источником вдохновения для работников студии Диснея, содержат интересные и в каком-то смысле противоречивые изображения смерти и скорби.

Популярные детские фильмы, процесс скорби у детей
и обучение понятию смерти

Настоящее исследование представляет собой анализ сцен смерти в диснеевских мультфильмах. В целом это ограниченное исследование, цель которого — изучение связей между популярными детскими фильмами и процессом постижения детьми понятия смерти. Например, Сидней (Sedney 1999) изучал изображение скорби персонажей юного возраста в детских фильмах. Все изучаемые им фильмы несли посыл, что те, кто пережил смерть любимого человека, имеют шанс на счастливую жизнь, но скорбь в этих фильмах изображалась по-разному. Сидней указывает, что в некоторых случаях факт смерти не признается в принципе, что смерть игнорируется, и что это обычное явление для детских фильмов, особенно таких, где по сюжету отсутствуют родители.

В других случаях наличие смерти признается, но она не вызывает скорби. Пример такого случая — «Бэмби». Для сравнения, в «Короле-льве» смерть признается, и маленький Симба скорбит и проявляет полный спектр типичных для такого состояния чувств — от чувства вины, самобичевания и злости до глубокой печали. Сидней анализирует изображение смерти в «Короле-льве», поскольку этот мультфильм имеет потенциал стать эффективным обучающим инструментом и может быть взят за основу для обсуждения темы смерти с детьми: скорбь в нем показана реалистично, и кроме того, в нем поднимается тема преодоления печали.

В отличие от Сиднея (Sedney 1999; Sedney 2002), которые выявили положительные аспекты изображения смерти в детских фильмах, Шульц и Хьюэт (Schultz & Huet 2001) изучили самые кассовые американские фильмы и фильмы, номинированные на Оскар и пришли к выводу, что большинство содержащихся в них образов смерти нереалистичны, и что они редко сопровождаются проявлением соответствующих ситуации эмоций. Их утверждения обоснованы и для некоторых детских фильмов: во многих из них смерть или не признается в принципе, или же для ее обозначения используется специальная «терминология», и это подтверждает, что для нашей культуры в процессе обсуждения смерти название вещей своими именами табуировано (Schultz & Huet 2001). Шульц и Хьюэт при этом указывают, что Американская ассоциация кинокомпаний не делает различий между типами насилия и смерти в процессе присуждения фильмам рейтингов, что тоже влияет на зрителя, главным образом на детей.

Как подчеркивалось ранее, до сих пор объем исследований, посвященных влиянию медиаконтента на восприятие смерти детьми, был ограничен тем, что многие специалисты в этой области (death educators) выдвигали ряд способов объяснения детям понятия смерти (Wass, Raup, & Sisler 1989). С чего начать такое обучение? Для этого мы предлагаем использовать популярные диснеевские мультфильмы.

В частности, мы изучили изображение смерти и скорби в диснеевских мультфильмах, рассчитанных на детскую аудиторию, сконцентрировавшись на пяти факторах: статус персонажа, изображение смерти, статус смерти, эмоциональная реакция и обусловленность смерти (character status, depiction of death, death status, emotional reaction, and causality).

Метод
Выборка

Мы проанализировали содержание 10 диснеевских «классических» полнометражных мультфильмов. В выборку вошли мультфильмы, где персонажи умирают либо в сюжете поднимается тема смерти.

Авторы включили в выборку мультфильмы, снятые в разные десятилетия, чтобы проследить, как меняется изображение смерти с течением времени. Были отобраны мультфильмы, снятые за 60 лет работы студии — с 1937 года, когда студия выпустила свой первый полнометражный мультфильм («Белоснежка и семь гномов»), по 1999 год: «Белоснежка и семь гномов» (1937), «Бэмби» (1942), «Спящая красавица» (1959), «Русалочка» (1989), «Красавица и чудовище» (1991), «Король-лев» (1994), «Горбун из Нотр-Дама» (1996), «Геркулес» (1997), «Мulan» (1998) и «Тарзан» (1999).

В выборку вошли всего три мультфильма, снятые в первые 30 лет работы студии. Дело в том, что в то время было снято немного мультфильмов, содержащих сцены смерти. Кроме того, до 1980-х годов студия Диснея выпускала примерно по три полнометражных мультфильма в десятилетие, тогда как в 1980-х и 1990-х было снято в общей сложности 14 полнометражных мультфильмов.

Кодовые категории

Анализ сцен проводился следующим образом: двое исследователей вместе просматривали мультфильмы, а затем каждый из них давал им оценку. Смерть каждого персонажа оценивалась по пяти категориям:

Статус персонажа

Характер умершего персонажа. Авторы разделили персонажей на два типа: протагонисты и антагонисты. Протагонист — «хороший парень» — герой/героиня либо центральная фигура, вокруг которой развивается сюжет. Антагонист — «плохой парень», — злодей, главный соперник или враг протагониста.

Изображение смерти

Как показана смерть персонажа. В исследовании приведены три типа изображения смерти: *явная смерть*, *неявная смерть* и *смертельный сон*. В первом случае зритель видит, что персонаж определенно мертв: в сценах изображается, как его ранят/убивают либо как он умирает, и/или показано его неподвижное тело. Во втором авторы лишь намекают зрителю, что персонаж мертв, например, посредством того, что он больше не появляется на экране или по сюжету столкнулся с чем-то, что, по всей видимости, приведет к его смерти. Например, видна тень тела или персонаж падает со скалы (при этом не показано, что он разбился насмерть). В третьем персонаж погружается в длительный сон — как правило, попав под действие заклинания, изначально направленного на его убийство.

Статус смерти

Умер ли персонаж окончательно — или же есть шанс, что в процессе развития сюжета он вернется к жизни (то есть смерть изображается как

предмет торга и не является окончательной и бесповоротной). Таких статусов два: *постоянная смерть* и *потенциально обратимая*. В первом случае персонаж не возвращается к жизни ни в какой форме. Во втором случае персонаж возвращается к жизни в одной из двух форм: либо в своем теле, либо же в физически измененном состоянии/в форме духа.

Эмоциональная реакция

Как другие персонажи мультфильма реагируют на смерть или ведут себя со смертью. Таких реакций три: *позитивная, негативная и нейтральная*. В первом случае персонажи (персонаж) изображаются счастливыми (улыбаются, празднуют) или испытывающими облегчение. Во втором они испытывают глубокую печаль, чувство вины, злость, либо демонстрируют типичные проявления грусти, например, плачут. В третьем персонажи реагируют на смерть так, будто это нечто незначительное, или же никто из персонажей не признает факт ее наличия.

Обусловленность смерти

Что привело к смерти, и оправдана она или нет. Смерть может иметь *преднамеренный и случайный характер*. В первом случае персонаж умирает в результате действий другого персонажа, желающего причинить ему вред или убить его. Во втором персонаж умирает в результате незапланированного действия. В обоих случаях смерть может быть оправданной или неоправданной. Смерть считается оправданной, если персонаж, которому по сюжету предстоит умереть, совершил что-то, за что его стоит наказать — до зрителя доносится посыл, что персонаж эту смерть «заслужил». С другой стороны, смерть персонажа, не сделавшего ничего плохого, считается неоправданной, и складывается впечатление, что такой персонаж ее не заслужил.

Согласованность между оценщиками

Анализ мультфильмов проводили двое исследователей. Для оценки согласованности между ними использовалась Каппа Козна. Согласованность подтверждалась, если она достигала 70% по всем категориям. Она оценивалась по группе из четырех случайно выбранных мультфильмов (40% выборки). Согласованность была рассчитана по каждой из категорий: статус персонажа ($K=1,00$), изображение смерти ($K=0,92$), статус смерти ($K=1,00$), эмоциональная реакция ($K=1,00$) и обусловленность смерти ($K=0,87$).

Результаты

Авторы изучили изображение смерти и скорби в детских диснеевских мультфильмах и акцентировали внимание на пяти факторах:

Статус персонажа

Авторы проанализировали 23 сцены смерти 10 мультфильмов. Во всех сценах количество умерших протагонистов и антагонистов оказалось почти равным: из 23 умерших персонажей 12 были протагонистами (52%), и 11 — антагонистами (48%) (см. таблицу 1).

Изображение смерти

Смерть в большинстве сцен (11 из 23, или 48%) была изображена явной. В 10 сценах (43%) — неявной. В двух (9%) персонажи пребывали в состоянии смертельного сна.

Большинство персонажей, чья смерть изображалась явной, были протагонистами (семь сцен, или 64%), и лишь 36% (четыре сцены) — антагонистами. Неявной же изображалась смерть, как правило, антагонистов (в семи сценах, или 70%) — и всего 30% протагонистов (в трех сценах). Смертельный сон постигал только протагонистов (см. таблицу 1).

Статус смерти

В подавляющем большинстве сцен (17 из 23, или 74%) персонажи умирали окончательно: смерть носила постоянный, заверченный и необратимый характер. В частности, в 10 сценах (59%) такая смерть наступала антагонистов и в семи (41%) — протагонистов.

Потенциально обратимая смерть наступала персонажей в шести сценах (26%) Из них в четырех сценах (67%) персонажи вернулись к жизни в своем теле, в двух (33%) — в измененной форме. Все вернувшиеся к жизни персонажи были протагонистами (см. таблицу 2).

Эмоциональная реакция

В большинстве сцен персонажи реагировали на смерть отрицательно (в 11 сценах, или 48%), в частности, испытывали такие типичные эмоции, как страх, плач, гнев или безутешность. Причем в 10 сценах (91%) персонажи реагировали таким образом на смерть положительных персонажей, тогда как лишь в одной сцене (9%) — на смерть отрицательного.

Позитивная реакция, выражающаяся в чувстве счастья, облегчения или празднования потери, наблюдалась всего в трех сценах (13%), и только на смерть антагонистов.

Примечательно, что нейтральная реакция или ее отсутствие наблюдались в девяти сценах (29%) — то есть почти так же часто, как негативная реакция. В семи сценах (78%) персонажи никак не реагировали на смерть антагонистов, и лишь в двух сценах (22%) — на смерть протагонистов (см. табл. 3).

Обусловленность смерти

Смерть большинства персонажей носила преднамеренный характер (в 16 сценах, или 70%), из них в шести сценах (38%) она была оправданной, в 10 (62%) — неоправданной. Случайной смертью умерли персонажи в семи сценах (30%), из них в пяти (71%) смерть была оправданной, в двух (29%) — неоправданной.

Число оправданных и неоправданных смертей оказалось почти равным: 11 (48%) и 12 (52%) соответственно.

Оправданная смерть преднамеренного характера постигла только антагонистов (в шести сценах), тогда как неоправданная смерть преднамеренного характера — протагонистов (в 10 сценах).

Оправданная случайная смерть постигала только антагонистов (в пяти сценах), тогда как случайная неоправданная смерть — протагонистов (в двух сценах) (см. таблицу 4)

Обсуждение

Цель содержательного анализа — изучить изображение смерти в диснеевских мультфильмах. Проанализировав содержание 23 сцен 10 мультфильмов, авторы выявили несколько трендов. Каждый из пяти аспектов изображения смерти описывается отдельно.

Статус персонажа

Количество умерших антагонистов и протагонистов оказалось почти одинаковым. Это свидетельствует о справедливом подходе к формированию образов положительных и отрицательных персонажей и указывает на то, что любой персонаж уязвим перед смертью. Дети, ознакомившись с такими сценами, улавливают посыл, что даже положительные персонажи, о которых беспокоишься, тоже могут умереть (Brent et al., 1996; Willis, 2002).

Изображение смерти

Явная и неявная смерти изображаются достаточно одинаково. Явная смерть наступает по большей части протагонистов. Это можно рассматривать как положительный момент, поскольку такие сцены демонстрируют реальную, наглядную смерть персонажа, к которому зритель успел привязаться. Но в то же время это может травмировать некоторых детей, так как герой фактически умирает у них на глазах. Пример — сцена смерти Муфасы из «Короля-льва»: ребенок вынужден смотреть, как Муфасу сбрасывают со скалы.

Неявная же смерть наступает, как правило, отрицательных персонажей. Такие сцены могут содержать посыл, что смерть антагониста несуще-

ственна по сравнению со смертью протагониста. Возможно, это стоит рассматривать как негативный момент, так как на смерть антагонистов в диснеевских мультфильмах дается лишь намёк — она не изображена детально.

Всего в двух сценах из 23 смерть наступала во сне: в смертельный сон погружаются Спящая Красавица и Белоснежка — главные героини двух одноименных старых диснеевских мультфильмов. Несмотря на столь малое количество таких сцен, важно обсудить последствия, которые они могут нести. Изображение «смертельного сна» использовалось всего дважды, возможно, потому, что до 1970-х годов представление смерти аудитории в анимационных фильмах не считалось таким важным делом, как мы это видим сегодня. Вместо того, чтобы «убить» персонажа, его погружали в сон, например, посредством того, что заклинания на убийство нивелировались другим заклинанием, которое меняло смерть на сон. Тот факт, что сюжеты о «смертельном сне» не появляются с 1970 годов, может указывать на то, что дети стали больше знать о смерти и тема смерти стала менее табуированной.

Статус смерти

В большинстве сцен смерть необратима. Это хорошо, так как подчеркивает факт постоянства и необратимости смерти, чего многие дети младшего возраста не могут полностью осознать (Baker et al. 1992; Brent et al. 1996; Grollman 1990; Willis 2002). Благодаря таким сюжетам дети могут понять это быстрее. Но если процесс понимания этих сцен будет проходить без помощи взрослых, факт необратимости смерти может расстроить ребенка. Таким образом, из-за того, что у многих детей младшего возраста недостаточно развиты когнитивные способности и у них недостаточно опыта для того, чтобы полностью понять суть смерти, родителям или учителям очень важно помочь им пройти процесс постижения смерти.

Лишь в шести из 23 сцен смерть оказалась обратимой. Во всех случаях это была смерть протагонистов, что свидетельствует о том, что «плохие парни» не получают второго шанса в жизни, по крайней мере во вселенной Диснея. К положительным персонажам судьба более благосклонна: 50% протагонистов, погибших в 10 фильмах, так или иначе вернулись к жизни. Например, в мультфильме «Король-лев» Муфаса возвращается в мир живых, чтобы поговорить с Симбой. Эта сцена несет детям послы, что любимые люди всегда могут оставаться частью них самих, даже после смерти. Но детей младшего возраста (трех-пяти лет) идея возвращения умершего в мир живых могут сбить с толку (Worden & Silverman 1996).

Эмоциональная реакция

Почти все негативные эмоции связаны со смертью протагонистов. Некоторым детям, которые еще не сталкивались со смертью в реальной жизни, такие сюжеты могут дать представление о скорби (Baker et al. 1992). Когда ребенок наблюдает, как персонажи горюют, грустят и тоскуют по ушедшим любимым, он, возможно, начинает понимать, что такие чувства нормальны и приемлемы.

Положительная реакция на смерть проявлялась только в отношении антагонистов. При этом она не была одинаковой: смерть всего троих антагонистов вызвала яркие позитивные эмоции — такие, как чувство счастья и облегчения.

Большинство персонажей, смерть которых не вызвала четкой эмоциональной реакции, были антагонистами. Это указывает на то, что смерть персонажа, который никому не нравится, хоть и может не вызывать аплодисментов и ликования, но ее можно в принципе проигнорировать. Более того, если/когда смерть таких персонажей подтверждается, это преподносится как позитивный факт или как повод для праздника.

Обусловленность смерти

Во всех 10 мультфильмах персонажи, чья смерть находила одобрение, были антагонистами. Это указывает на то, что в диснеевских мультфильмах прослеживается тенденция к очернению отрицательных персонажей до такой степени, что их начинают воспринимать как заслуживающих смерти. Соответственно, неоправданно умирали только протагонисты, что побуждает зрителя сделать вывод, что положительные персонажи смерти не заслуживают.

Отрицательные персонажи умирают зачастую в результате несчастного случая. Диснеевские мультфильмы несут посыл, что антагонисты заслуживают смерти, поскольку они совершили что-то плохое — и, как правило, в отношении протагониста. Тот факт, что отрицательный персонаж умирает случайно, позволяет ему «получить, что он заслужил», тогда как протагонисту этот же факт позволяет хорошо выглядеть на фоне антагониста. Иными словами, протагонисты слишком положительны для того, чтобы кого-то убить, и поэтому антагонист должен умереть в результате несчастного случая. Например, в мультфильме «Красавица и чудовище» Гастон (антагонист) ударяет Чудовище (протагониста) ножом. Из-за «случайных» действий корчащегося от боли Чудовища Гастон теряет равновесие, падает с крыши башни и, как подразумевается, разбивается насмерть. Если же умирает протагонист — его зачастую намеренно убивает антагонист. В дальнейшем зрителю демонстрируется злая сущность антагонистов.

Заключение

Авторы провели исследование, чтобы изучить изображение смерти в диснеевских мультфильмах. У этого исследования ограниченное применение, но его можно использовать в качестве отправной точки для других исследований в области анимации, а для изучения восприятия детьми смерти. Авторы не делают выводов о влиянии мультфильмов на конкретных детей, но выдвигают предположения для дальнейших исследований.

Выводы авторов, основанные на исследовании 23 сцен смерти 10 диснеевских мультфильмов, указывают на то, что смерть в них может изображаться и в плохом, и в хорошем ключе. Их (мультфильмы) можно использовать в качестве эффективного обучающего средства для детей. Некоторые образы смерти в диснеевских мультфильмах несут неоднозначный посыл о смерти и могут сбить с толку многих детей младшего возраста (трех–пяти лет). Как отмечалось ранее, у некоторых детей недостаточно развиты когнитивные способности либо нет опыта, позволяющего полностью осознать, что такое смерть (Brent et al. 1996; Speece & Brent 1984; Willis 2002).

Кроме того, сюжеты многих диснеевских мультфильмов затрагивают вопросы о нравственности. Анализ таких сюжетов показывает, что антагонисты заслуживают смерти. Эти аспекты смерти в мультфильмах родители могут использовать в качестве тем для дискуссии в процессе разговора с ребенком об убеждениях и этических принципах в семье.

Дети же могут анализировать эти аспекты в момент переживания утраты. Просмотр фильма, в котором персонажи умирают, может помочь детям понять, что представляет собой настоящая смерть, менее травматичным и опасным путем. Взяв в основу множество сцен с изображением смерти, дети могут лучше понять, как к ней относиться, что такое скорбь и что именно происходит, когда кто-то или что-то умирает.

Изображение смерти может также служить поводом для начала дискуссии о смерти между детьми и взрослыми. Как упоминалось ранее, многие родители стараются преуменьшить жестокость и реальность смерти, когда говорят о ней с детьми (Grollman 1990; Ryerson 1977; Willis 2002). Диснеевские мультфильмы могут облегчить обсуждение столь сложной темы.

Даже фильмы, несущие неоднозначные, нереалистичные послылы о смерти, можно использовать как повод для начала дискуссии. Родители могут смотреть диснеевские фильмы с детьми и параллельно объяснять ими сцены с изображением смерти, подробно разбирая нереалистичные аспекты и расставляя акценты на преувеличивающих или сбивающих с толку моментах. Идею использования диснеевских мультфильмов в процессе обсуждения понятия смерти можно также развить до созда-

ния образовательных или рекомендательных материалов (settings). Хотя исследование подробно знакомит читателя с изображением смерти в диснеевских мультфильмах, оно ограничено. Во-первых, в связи с тем, что исследование сфокусировано только на диснеевских мультфильмах со сценами смерти, выборка разрабатывалась для удобства его проведения. Авторам дальнейших исследований может пойти на пользу изучение более широкого круга детского развлекательного контента.

Кроме того, в связи с небольшой выборкой результаты исследования нельзя применять к мультфильмам других производителей. Необходимо продолжить изучение содержания таких мультфильмов. Дальнейшие исследования можно проводить, применяя конкретные гипотезы на основе текущих выводов. Результаты этого и будущих исследований могут быть использованы для внедрения новых способов обучения детей понятию смерти — как дома, так и в консультационных учреждениях. Возможно используя диснеевские мультфильмы в качестве повода для обсуждения. Может быть также интересно изучить следующее поколение диснеевских фильмов, чтобы определить, остались ли принципы изображения смерти в них прежними. И, возможно, благодаря полученным результатам сотрудники студии Дисней когда-нибудь осознают, что у них есть потенциал для того, чтобы повлиять на представления детей о смерти.

Перевод: Екатерина Мерхулия

Литература

- Baker et al. 1992 — Baker, J. E., Sedney, M. A., & Gross, E. Psychological tasks for bereaved children // *American Journal of Orthopsychiatry*. 1992. № 62. Pp. 105-116.
- Brent et al. 1996 — Brent, S. B., Speece, M. W., Lin, C., Dong, Q., & Yang, C. The development of the concept of death among Chinese and U.S. children 3-17 years of age: From binary to «fuzzy» concepts? // *Omega: The Journal of Death and Dying*. 1996. № 33. Pp. 67-83.
- Dobson 1977 — Dobson, J. (1977). Children, death, and the media // *Counseling and Values*. 1977. №21(3). Pp. 172-179.
- Grollman 1990 — Grollman, E. A. Talking about death: A dialogue between parent and child. Boston: Beacon Press, 1990. (3rd ed.).
- Ryerson 1977 — Ryerson, M. S. (1977). Death education and counseling for children// *Elementary School Guidance and Counseling*. 1977. № 11. Pp. 165-174.
- Schultz & Huet 2001 — Schultz, N. W., & Huet, L. M. Sensational! Violent! Popular! Death in American movies // *Omega: The Journal of Death and Dying*. 2001. № 42. Pp. 137-149.
- Sedney 1999 — Sedney, M. A. Children's grief narratives in popular films// *Omega: The Journal of Death and Dying*. 1999. № 39. Pp. 315-325.

Sedney 2002. — Sedney, M. A. Maintaining connections in children's grief narratives in popular film // *American Journal of Orthopsychiatry*. 2002. № 72. Pp. 279-288.

Speece & Brent 1984 — Speece, M. W., & Brent, S. B. Children's understanding of death: A review of three components of a death concept // *Development*. 1984. № 55. Pp. 1671-1686.

Wass, Raup, & Sisler 1989 — Wass, H., Raup, J. L., & Sisler, H. H. Adolescents and death on television: A follow-up study // *Death Studies*. 1989. № 13. Pp. 161-173.

Willis 2002 — Willis, C. A. (2002). The grieving process in children: Strategies for understanding, educating, and reconciling children's perceptions of death // *Early Childhood Education Journal*. 2002. № 29. Pp. 221-226.

Worden & Silverman 1996 — Worden, J. W., & Silverman, P. R. (1996). Parental death and the adjustment of school-age children // *Omega: The Journal of Death and Dying*. 1996. № 33. Pp. 91-102.

Популярные мертвые
и сексуальные мертвые:
массовая культура,
криминалистическая экспертиза
и восстание мертвецов.

Жаклин Фолтин⁰¹



*«Смерть должна завораживать того, кто за ней наблюдает»
(Quattrocchi & Harvolk, 1987)*

*«Элвис жив? Ну, достаточно жив, чтобы у вас
по коже побежали мурашки!»
(Beagley, 2007)*

Вступление

«Пила», «Хостел», «Страсти Христовы» и «Суини Тодд»... Труп везде — гвоздь программы. В телесериале «Клиент всегда мертв» живые и мертвые занимают одно социальное пространство — похоронное бюро. «Труп невесты» снискал похвалу критиков и стал коммерческим хитом, а повествование в «Отчаянных домохозяйках» идет от лица умершей женщины. В телесериалах «Говорящая с призраками» и «Мертвые, как я» отошедшие в мир иной помогают раскрыть тайну их кончины. Фильмы и компьютерные игры в жанре «survival horror» («Один в темноте», «Сайлент Хилл» и «Восстание мертвецов») наполнены леденящими душу изображениями мертвых тел. В апреле 2007-го журнал «Vanity Fair» опубликовал фотосессию Энни Лейбовиц, которая сняла загримированных под мертвецов актеров сериала «Клан Сопрано».

Но оставим трупы бутафорские и обратимся к трупам настоящим. Главные герои реалити-шоу «Family Plots» (буквально «Семейное место на кладбище») — мертвецы в морге. В 2004-м году в Великобритании Музей науки и 4-й канал представили беспрецедентную программу «Прах к праху», задокументировавшую разложение человеческого тела. Выпуски новостей полнятся историями о трупах — жертвах войны, террора, стихийных бедствий и убийств, а также скандалами вокруг крематориев и больниц.

Я изучаю изображения смерти с 1993-го года, и, хотя рассуждения

о смерти давно никого не удивляют, в последние годы⁰² я заметила кое-что новое: число трупов растет. Ученые, исследующие насилие на телевидении, обнаружили, что количество изображений мертвых тел в прайм-тайм увеличилось более чем вдвое с 2004 г. по 2005 г. (Walsh, 2005; Winter, 2005). В телесериалах происходит все больше убийств, и основной причиной смерти на экране остается насилие, а не болезнь. (McIlwain, 2005). Темы смерти и умирания набирают популярность не только из-за резкого роста числа программ, посвященных преступности. Данные темы также задействованы в мыльных операх и медицинских драмах, в которых их число удвоилось в 1980-х и утроилось в 1990-х относительно смертности населения (McIlwain, 2005, p. 58). А стоит за всем этим — за увлечением мрачным жнецом и подноготной преступности, за обилием мертвых тел на страницах книг «о настоящих преступлениях», на сайтах, на киноэкранах и экранах телевизоров — совершенно особенный образ мертвого тела, заполонивший СМИ подобно библейской саранче. Этот труп, вызывающий суеверный страх — объект научных исследований и судмедэкспертиз. Ему и посвящена данная статья.

Зрелищные представления: судмедэкспертизы и вскрытия

Жуткие трупы — новые звезды массовой культуры, как можно убедиться на примере сериалов «C.S.I.: Место преступления», «Детектив Раш» и «Морская полиция: Спецотдел». Патологоанатом доктор Кей Скарпетта ловит убийц, проводя вскрытия трупов, и тем самым приносит коммерческий успех своему автору, американской писательнице Патрисии Корнуэлл. А как насчет музыкальных групп, играющих в жанре «death metal» — с такими названиями как «Аутопсия» (*Autopsy*), «Труп» (*Carcass*) и «Человеческие останки» (*Human Remains*)? Оцените и внешний вид исполнителя «death metal» Мэрилина Мэнсона, который позаимствовал его у трупов и сыграл в собственном короткометражном музыкальном фильме «Autopsy» («Вскрытие»), где ему распиливают «голову». «Реальное вскрытие», «Медицинский детектив» и «Доктор Джи: Медицинское расследование» построены на том, что настоящие судмедэксперты проводят вскрытие настоящих человеческих тел. Для тех, кто верит, что инопланетяне существуют, врезаются в Землю и оставляют трупы, которые могут изучать патологоанатомы, имеется документальный фильм «Вскрытие пришельца: факт или фикция» (*Alien Autopsy: Fact or Fiction*). Международный масштаб обрела в сентябре 2007-го новость о том, что житель Венесуэлы очнулся в морге во время вскрытия.

Мне потребовалось 0.04 секунды, чтобы найти в Google

12 400 000 веб-сайтов, посвященных аутопсии (вскрытию трупов)⁰³. Amazon предлагает книги и DVD-диски о вскрытиях, а eBay продает мешки на молнии для транспортировки трупов. В сети легко можно найти выставленные на продажу мумии, а также настоящие и бутафорские трупы — можно даже обозначить желаемую степень разложения. Магазины игрушек продают наборы инструментов для юных экспертов-криминалистов, а поклонники сериала «C.S.I.» внимательно изучают основательно детализированные сайты.

В 2002-м анатом Гюнтер фон Хагенс осуществил публичное вскрытие мертвого человеческого тела, проигнорировав 170-летний английский закон. Фон Хагенс взимал плату за вход, а само мероприятие транслировалось по телевизору (Holden, 2002). Пересекшая земной шар выставка «Миры тела» сделала «пластинаты» — эти бескожие творения фон Хагенса со стеклянными глазами, эти «неорганические организмы» (Hirschauer, 2006, p. 36) — звездами мировой величины. К концу 2007-го данную выставку, в которой живая материя соседствует с искусственной, посетили 20 миллионов человек (Press releases, 2007). На сайте ABCNews.com с припиской «Внимание: следующие изображения могут показаться неприемлемыми для некоторых зрителей» были вывешены фотографии «Вскрытия Пэрис Хилтон» — глиняной скульптуры Дэниэла Эдвардса, которая представляет собой разрезанное обнаженное тело Хилтон (Paris Hilton autopsy, 2007). В январе 2008-го суд приговорил актрису Линдси Лохан к работе в морге в качестве наказания за вождение в нетрезвом виде (Lindsay Lohan's new job, 2008).

Неважно, идет ли речь о настоящей плоти, о фантазии или о некоем гибриде, все это — звездный час мертвого тела. Перефразируя Везалия, анатома XVI века: мы вынули трупы из могил и вернули их в общество. Вопрос в том, почему это произошло, и почему это произошло сейчас. Исследуя увеличение популярности мертвецов в современных СМИ и культурное значение этого явления, я уделяю внимание и трупам знаменитостей, и трупам обычных людей: неважно, идет ли речь о прославленном имени или о ком-то неизвестном, о настоящем теле или о голливудской иллюзии — мертвое тело превратилось в предмет потребления информационно-развлекательной индустрии. Меня интересует связь и отсутствие связи между настоящими трупами и их копиями, сочетание реальностей и нереальностей, в котором Харавэй (Haraway, 1985) видела вызов границам между социальной реальностью и оптической иллюзией, между физическим и нефизическим, между человеком и механизмом и, как следствие, между жизнью и смертью. Механизмы кибернетической

навигации открывают мгновенный доступ к изображениям мертвого тела, и то, как мы ими манипулируем, стирает различия между тем, что Бодрийяр (Baudrillard, 1983) называл «означаемым» и «означающим». Мы конструируем факты и вымыслы о трупах, чтобы воскресить их, переосмыслить и «поиграть» с мертвецами, и таким образом воспринимаем некоторые искусственные трупы как настоящие, а некоторые настоящие — как искусственные. Один из способов подобной игры с мертвецами — сексуализация образа трупа.

Очевидно, что мы колеблемся в своем отношении к мертвому телу: мы его используем и отвергаем, демонстрируем и прячем, выставаем напоказ и маскируем, почитаем и оскверняем, считаем его чем-то забавным и чем-то торжественным, сакральным и профанным. Оно привлекает и отталкивает нас. Мы насытили мертвое тело напряжением парадокса, сделав его необычным и банальным, диким и прирученным, полезным и бесполезным, прекрасным благодаря танатокосметологии и отвратительным в своем естественном состоянии (Foltyn, 1996), могущественной угрозой для живых и бессильным объектом, который нуждается в защите (Sappol, 2002). Для каждого мифа, дискурса, заявления и модели поведения, которые мы создаем применительно к мертвому телу, мы сотворяем контръявление, чтобы прийти к балансу, поскольку эти противоречия позволяют нам познавать различные аспекты трупа, а это помогает нам отчасти унять тревогу о смерти, которая в светском обществе может возрасть⁰⁴. живление трупа в массовой культуре бросает вызов западным табу и практикам, которые окружают мертвое тело, и в то же время оно использует эти табу ради коммерческой выгоды.

Неоднозначным взглядом на труп объясняется и извращенный интерес публики к наблюдению за хрониками катастроф (в частности, терактов 9 сентября 2011 г.), и противоречивое отношение к «Мирам тела», которые называли и омерзительным цирком, и полноправной научной выставкой (Rager & Rinsdorf, 2001, цит. по: Hirschauer, 2006). Именно эта амбивалентность в ответе за популярность сериала «C.S.I.», но при этом когда фотографии вскрытия демонстрируются на реальном телесуде, камера отъезжает в сторону. Неоднозначность отношения стоит как за общественным возмущением при виде фотографий жертв урагана «Катрина» и цунами в Юго-Восточной Азии, так и за появлением сайта TVBoss.org, в рекламе которого строгая мать приказывает окровавленному трупу держаться подальше от ее детей. Неопределенный статус трупа притягивает нас к сенсационным изображениям мертвых знаменитостей, но заставляет при этом

04 Вдохновлено работой Дж. Лакоффа и М. Джонсона «Метафоры, которыми мы живем» (1983) и структуралистской мыслью Клода Леви-Стросса.

чувствовать стыд и вину. Беспорядочные запреты, очарование смертью и, как будет продемонстрировано далее, мертвым телом, требуют от нас приятия обоих аспектов, а не выбора между ними (Bowker, 1993).

Популярные мертвые: трупы звезд
в информационно-развлекательную эру

«Я готова к крупному плану, мистер Демилль», — соблазнительно проносит Норма Десмонд в фильме «Бульвар Сансет». 2006-й и 2007-й стали потрясающим временем для фотогеничных и нефотогеничных знаменитостей, которые погибли при неоднозначных обстоятельствах, потому что объектами страстного внимания СМИ стали даже не их смерти сами по себе, а их трупы. Неважно, когда они умерли — их тела превратились в источники данных для криминалистов и судмедэкспертов, вооруженных электронными микроскопами, ДНК-секвенсорами и компьютерными томографами.

В примерах, приведенных мною ниже, информация из серьезных новостных изданий смешалась со спекуляцией менее серьезных источников: информационно-развлекательная индустрия и ее повествовательные стратегии превратили бранные останки звезд в объекты извращенного внимания публики, жадной не только до жизней знаменитостей, но и до криминалистической экспертизы. Повышение значимости блогов как источников информации и слухов о мертвых телах подлило масла в огонь обсуждений этих смертей, что способствовало укреплению их статуса медийных «событий» и «главных новостей». Знаменитости постоянно умирают по естественным причинам или из-за несчастных случаев, но не каждый день их смерти становятся объектом судмедэкспертизы. Пока они еще живы, их препарируют на потеху публике, а после смерти их тела подвергаются вскрытию и проливают свет на новые тайны, которые предоставляются общественности, жаждущей информации о жизни и смерти звезд. «Тело хранит ключ ко всем тайнам», — так звучал один из первых слоганов телесериала NBC «Расследование Джордан». Труп стал орудием судмедэкспертизы (Timmermans, 2006). По утверждению экспертов-криминалистов, предоставляемые им вещественные доказательства неопровержимы и имеют фактологическую основу, что выгодно отличает их от живых свидетелей, которые могут ошибаться или отсутствовать (Thornton, 1997). Поскольку очарованность телами знаменитостей является частью «селебрити-культуры», вполне естественно, что людям отчаянно хочется в последний раз — или впервые и по-новому — взглянуть на их мертвые тела. Попад в СМИ, эти изображения становятся частью визуальной культуры.

В каком-то смысле знаменитости — это нереальные, призрачные сущ-

ности, которых мы включаем и отключаем нажатием на кнопку, точно-точно как выступления телеактеров. Во всех сферах — будь это развлечения, спорт или политика, они — «знакомые незнакомцы», которые влияют на каждый аспект современного потребительского общества (Schickel, 1985). Их внешность, стиль и поведение задают тон обсуждениям, воспоминаниям, политическим взглядам наблюдателей, а также их чувству индивидуальной и групповой идентичности (Blake, 2002). Следовательно, смерть и жизнь знаменитостей — это ориентиры, которые вписаны в историю, массовую культуру и искусство. Звезд, известных большинству только по журналам, кинофильмам или из телешоу, после смерти оплакивают люди, для которых они стали частью жизни. Наблюдатели современных медиа конструкций привыкли воскрешать мертвых знаменитостей в цифровом формате; можно даже сказать, что мертвые знаменитости преследуют нас подобно призракам.

Таким образом, новости о необычных или загадочных смертях звезд неизбежно смешиваются в воображении публики со смертями, которые расследуются в телесериалах о криминалистах; в конце концов, голливудские звезды на телевидении нередко играют голливудских звезд, ставших жертвой вымышленного преступления. Сериал «Закон и порядок» использует рекламный слоган «Прямиком из новостных заголовков», и граница между криминальными новостями и криминальным жанром по мере появления реалити-шоу, посвященных преступлениям, становится все тоньше (Dowler, Fleming & Muzzatti, 2006). Исследования в юридических и социологических журналах признают влияние «эффекта C.S.I.» на восприятие информации присяжными и общественностью; разумеется, этот эффект влияет и на то, как общественностью воспринимаются смерти знаменитостей.

Саддам Хусейн: живьем из Багдада

30 декабря 2006 г. свергнутый иракский диктатор Саддам Хусейн был казнен через повешение на глазах у сотен людей. Совсем скоро сотни миллионов увидели официальные и неофициальные фотографии его неприглядного трупа: как он болтается на веревке, а затем лежит на полу с удавкой на нелепо сломанной шее. С его мертвого тела был взят образец ДНК, призванный подтвердить, что мужчина, арестованный 14 декабря 2003 г. возле карьера неподалеку от своего убежища в Тикрите, был тем же человеком, которого повесили в Багдаде 30 декабря 2006 г.

В начале января 2007-го я гостила у родственников и услышала, как в кабинете мои племянники-подростки кричат: «Ого! Видал?». Они скачали с «Youtube» сделанную на телефон видеозапись казни Саддама, которая почти мгновенно разошлась по всему Интернету. Сейчас, 11 ян-

варя 2008 г., на сервисе Youtube доступно 29 этих видеозаписей. Успех Youtube (и реалити-телевидения) доказывает, что публика жаждет подлинности. Казнь, которая задумывалась как тайная, стала самой наблюдаемой в истории.

Для западных жителей это стало возрождением публичной казни, которая постепенно исчезла по мере появления тюрем, поскольку биовласть современного государства открыла новые способы наказывать тело (Foucault, 1979). Давно минули дни самосуда и публичного линчевания, перестала пленить и противоречивая фотография, сделанная в 1968-м во время Тетского наступления, на которой генерал Нгуен Нгок Лоан казнит заключенного вьетконговца в Сайгоне. Смертная казнь сейчас запрещена законом, считается достойной порицания с точки зрения морали или происходит за закрытыми дверями, но мобильные телефоны и киберпространство превратили казнь Саддама в перманентно публичное событие и для некоторых воскресили карнавалоподобную атмосферу законных и внесудебных публичных казней. Технологии узурпировали биовласть государства и вернули публичную казнь населению.

Несомненно, убийство Саддама появится в следующей серии печально известного и нередко попадающего под запрет киноцикла «Лица смерти». Эти фильмы, на которых убивают настоящих людей и животных, обрели культовый статус и подтвердили опасения моралистов, что у настоящей кровавой резни действительно существует аудитория. Фильм «Не оставляющий следа» (2008) привлек часть подобной аудитории: его сюжет крутится вокруг убийцы, который расправляется с жертвами в прямом эфире. Римские императоры понимали эту жажду крови и построили по всей империи стадионы, чтобы развлекать подданных кровавыми бойнями.

Любимая новинка Youtube под названием «Новое видео о Саддаме» (производство videocastsudios) стирает границы между иллюзией и реальностью, развлечением и новостями, а также живыми и мертвыми. Мне прислал его по электронной почте 16-летний племянник, называя видео «шуточной версией произошедшего». Этот 19-секундный клип оформлен как выпуск новостей CNN, посвященный «новому» видео о Хусейне, которое «всплыло на вебсайте сторонников “Баас”». «Труп» диктатора, накрытый белой простыней, везут на каталке по коридору. «Толпа подначивает оператора сделать снимок», — произносит закадровый голос «репортера». Простыню поднимают; Саддам садится, озирается по сторонам и вопит — как и все окружающие. К 12 января 2008 г. «восстание из мертвых» увидели более 100.000 пользователей Youtube и попутно, как выразился бы Бодрийяр (Baudrillard, 1983), «уничтожили правду».

Сайты в Интернете полнятся имитациями, на которых «Саддам» вос-

стает из мертвых, сидит с сатаной и отдает нацистский салют. На одном видео его подвешивают за яички, еще на одном ему помогают обрести новый имидж четверо геев из телешоу «Queer Eye for the Straight Guy»⁰⁵. После смерти Саддам получил новую жизнь. Симулякр — это послание, и это послание — «истинное» (Baudrillard, 1983).

Джеймс Браун: последний танец

В тот день, когда умер Саддам, фотогеничный труп легендарного исполнителя ритм-энд-блюза Джеймса Брауна «выступал» на своем похоронном шоу в гробу с открытой крышкой. Для «крестного отца соула» это было последнее турне: в нем нашлось место и похоронной процессии, и стеклянной карете, запряженной лошадьми, и даже смене костюмов перед концертами в Джорджии, Южной Каролине и Нью-Йорке. Лежа подобно статуе в золотом гробу на сцене театра «Аполло» в нью-йоркском Гарлеме, мертвое тело Брауна уже не могло делать фирменные шпагаты, но его забальзамированный труп все равно оставался посреди сцены в свете софитов, в то время как на экранах транслировались видеозаписи старых концертов Брауна. Мертвому Брауну и виртуальному Брауну помогали живые бэк-вокалисты и танцоры.

Судебно-медицинская экспертиза сыграла свою роль после смерти певца, но не в том, чтобы установить ее причину (застойная сердечная недостаточность, Рождество 2006-го), а чтобы предоставить свидетельство для тех, кто оспаривал условия его завещания, то есть для признанных детей, для людей, которые якобы были его детьми, и его последней пассии. Пока эти колоритные персонажи вели юридические споры и бросались обвинениями в мошенничестве, многоженстве и другой незаконной деятельности, труп Брауна десять недель ждал похорон в помещении с регулируемой температурой. Образец ДНК, взятый с его тела, помог определить, сколько же детей было у Брауна на самом деле — предположительно он сам попросил провести эту процедуру перед смертью. После того, как судья назначил наблюдателя за исполнением завещания, тело Брауна похоронили на заднем дворе дома его старшей дочери 10 марта 2007 г. Позже семья извлечет тело и перевезет его для повторных похорон в поместье Брауна, которое его наследники превратили в подобие элвисовского «Грейсленда» (Deal reached, 2007).

Анна Николь Смит: битва за тело и ДНК

Пока труп Джеймса Брауна ждал похорон, умерла еще одна звезда, пусть и не первой величины. Несмотря на это, неистовство медиа и под-

нятая вокруг ее мертвого тела шумиха остаются беспрецедентными. Среди проявлений этого — не только интенсивное освещение в СМИ, но и статья на передовице «*Journal of Popular Culture*» с утверждением, что гвоздь программы цирковых фрик-шоу возвращается (Hoppenstand, 2007). Модель журнала *Playboy*, подражательница Мэрилин Монро, звезда реалити-шоу, вдова престарелого миллиардера и нефтяного магната Джеймса Говарда Маршалла, скорбящая по уже умершему 20-летнему сыну мать маленькой девочки Анна Николь Смит — а точнее, ее эстетически непривлекательный труп — в начале зимы 2007 года неделями лежала и разлагалась в холодильной камере флоридского судмедэксперта и требовала круглосуточной защиты. От кого требовалось защитить ее тело? Патологоанатом округа Броуард считал основными угрозами искателей острых ощущений, охотников на частички ее тела, любопытные камеры папарацци и прочих желающих нажиться на ее последнем портрете. Кадр такого рода может стоить сотни, тысячи, а то и миллионы долларов. Его купят таблоиды — желтая пресса, день ото дня богатеющая на интересе публики к сенсационным новостям о смерти Смит и ее трупе.

Судебная экспертиза сыграла звездную роль в саге о Смит. Она позволила установить причину смерти (случайная передозировка лекарств, осложненная общим заражением) и отклонить версии суицида, убийства, передозировки нелегальными наркотиками и осложнений после пластической операции (Officials, 2007). Пока незабальзамированное тело Смит лежало в морге, выдвигалось, принималось и отклонялось множество судебных исков — до тех пор, пока для установления материнства не был осуществлен забор ДНК с тела Смит и у ее живой дочери-младенца Дэннилин. Так как патологоанатом Джошуа Перпер регулярно предоставлял информационные сводки о состоянии останков, труп Смит и его разложение стали своего рода опосредованно наблюдаемым анатомическим экспонатом. Репортеры преследовали Перпера, требуя информации о теле Смит, интересуясь, насколько приличного оно вида, гниет ли, видели ли его члены семьи — и так далее. Задание, выпавшее на долю Перпера, было незавидным: ему приходилось максимально корректно отвечать на вопросы о теле, информируя публику, что Смит «выглядит очаровательно, но быстро разлагается».

Следующим эпизодом этого криминологического детектива стало установление биологического отца младенца. Сразу несколько мужчин заявили себя в качестве кандидатов, так что для научного доказательства отцовства и установления юридического права на имущество Смит было необходимо провести анализ ДНК. Но помимо сражений за ДНК для установления отцовства, были еще и скандалы вокруг тела Смит, разгравшиеся в СМИ. Борьба за тело все больше откладывала погребение;

желание Смит быть похороненной рядом с сыном на Багамских островах было исполнено 2 марта 2007 года. После церемонии прощания в розовых тонах и отпевания, эксклюзивное право на фотосъемку которых получил только журнал «People», а на трансляцию — только программа Entertainment Tonight («Развлечения сегодня вечером»), Смит в последний раз «прошла» по красной ковровой дорожке в диадеме и платье, расшитом бусинами — на руках людей, которые несли гроб (Last respects, 2007). Место захоронения ее тела было поставлено под охрану. Желание матери Смит эксгумировать тело дочери для перезахоронения в Техасе удовлетворено не было.

Когда со дня ее смерти (8 февраля 2007 года) прошел месяц, таблоид The National Enquirer опубликовал сомнительные фотографии Анны Николь Смит, лежащей в морге в мешке для перевозки трупов⁰⁶. В октябре 2007 года в блогах и новостях развлекательного характера появилась слухи о том, что фотография обнаженной Смит, лежащей на кровати с лицом, покрытым рвотой, была выставлена на продажу. На момент написания статьи существует только один кадр и одно видео мертвой Смит: она лежит на каталке, её длинные светлые волосы струятся вокруг, а врачи скорой помощи, закатывая ее в машину, пытаются оживить тело посредством проведения сердечно-легочной реанимации. Как видео, так и фото находятся по запросу в Google.

Принцесса Диана: девушка с обложки

В прошлом году история смерти принцессы Дианы *снова* завоевала первые полосы, и не только из-за затянувшегося коронерского расследования ее смерти, которого требует британский закон, и чествований в честь 10-летия со дня кончины, но и потому, что итальянский журнал Chi (июльский выпуск 2006 года) опубликовал посмертные изображения ее тела и фотографию, запечатлевшую ее умирающей на заднем сидении «мерседеса», в котором она и получила смертельную травму. Хотя некоторые из изображений были ранее показаны в США (21 апреля 2004 года в спецвыпуске новостного документального телесериала CBS «48 Часов»), в Великобритании фотографии увидели впервые, и их незамедлительно осудили зрители, сыновья принцессы и желтая пресса, назвав событие бессердечным пиар-ходом с целью наживы (Carson, 2006; Denial over Diana, 2007). Как и труп Анны Николь Смит, мертвое и умирающее тело Дианы стало патологоанатомическим экспонатом.

Позже в том же году, доктор Фредерик Майе (Maillez, 2007), французский врач, который оказывал помощь умирающей Диане до прибытия

бригады скорой помощи, предоставил более утешительный образ умирающей принцессы (так же, как Перпер поступил с телом Анны Николь Смит). Он сообщил, что принцесса была элегантной и красивой, на ее лице отсутствовали повреждения, и казалось, будто она спит. В случае с Дианой, подобное описание вновь сделало принцессу современной иконой глянца, красоты и сексуальной привлекательности. Поскольку заинтересованность в трупе почившей принцессы так очевидно велика, не вызывает удивления тот факт, что Диану похоронили на острове в родовом поместье.

Принцесса Уэльская остается самой популярной «девушкой с обложки» всех времен (Brown, 2007), а история ее смерти остается популярной темой новостей и в культуре таблоидов. Мертвая Диана энергична: «она» продает книги, сувениры, билеты на концерты (July 2007, Wembley Stadium «Concert for Diana»), документалистику, фильмы (The Queen, 2006), кукол (похожие на нее фигурки), научные книги (см., например, Walter, 1999). В начале 2008 года новости о принцессе все еще были востребованы, так как по-прежнему продолжалось коронерское расследование и появлялись все новые описания умирающей принцессы и ее мертвого тела, в том числе что на ней было надето, когда она умерла — вплоть до марки обуви, ремня и найденной в автомобиле сережки. Предоставлялись свидетельства относительно того, была ли она беременна, испытывала ли боль, была ли в сознании, говорила ли, издавала ли стоны, оставались ли открытыми ее глаза, шевелилась ли она, когда была при смерти.

Принцесса Диана после смерти остается едва ли не столь же знаменитой, что и при жизни. Некоторые звезды действительно становятся более популярными, когда умирают (например, Элвис Пресли и Мэрилин Монро), их поклонники создают подобие культа и помогают своим любимцам оставаться цельными и привлекательными с визуальной точки зрения. «Жизни» и образы звезд, которые умерли в расцвете юности, нередко более популярны, чем ныне живущие знаменитости (Foltyn, 1996). Защита «образа» мертвой знаменитости и поддержание «жизни» покойной звезды стало прибыльным бизнесом, поскольку эти образы можно продавать, что приносит огромный доход наследникам и правопреемникам (Barge, 1995; Gibeaut, 1999). Хорошо известны конфликты за право владения образами Элвиса Пресли и принцессы Дианы; подобное происходило и после недавних смертей Анны Николь Смит и Джеймса Брауна. Это отчасти объясняет, почему так важно взять под свой контроль труп знаменитости и место его захоронения. Туристы готовы платить за посещение бывших жилищ и последних пристанищ мертвых знаменитостей определенного масштаба. У Элвиса есть знаменитый «Грейсленд», у принцессы Дианы — Олторп (фамильное поместье рода Спенсеров), скоро подобный

мемориал появится и у Джеймса Брауна. Свою роль в воскрешении славы мертвых звезд играют и биографические фильмы — например, «Переступить черту» (2005), посвященный жизни Джонни Кэша; аналогичные картины были сняты о принцессе Диане, Анне Николь Смит и Иоанне Павле Втором. Также готовится к съемкам биографический фильм о Джеймсе Брауне (режиссером станет Спайк Ли).

Документально-развлекательные программы «Дискавери»

В 2007 г. покой не знали даже кости совсем древних знаменитостей: останки их останков стали материалами для расследования загадок истории в документально-развлекательных передачах канала «Дискавери», в которых традиционное для биографических фильмов возвращение к жизни соседствовало со зрелищными спецэффектами судебной медицины. Под свет софитов попали даже Иисус и королева Древнего Египта Хатшепсут: им были посвящены фильмы «Затерянная могила Иисуса» (февраль 2007 г., продюсером выступил знаменитый режиссер «Титаника» Джеймс Кэмерон) и «Секреты пропавшей королевы Египта» (июль 2007 г.). Хатшепсут была фараоном XVIII династии, чей образ в XV веке до н.э. стерли из истории. В «Затерянной могиле» судмедэксперты утверждали, что опознали кости Иисуса, Марии Магдалины и их ребенка по митохондриальной ДНК, найденной в костях затерянной могилы, а также с помощью статистического анализа имен на костехранилищах. И христиане, и ведущие археологи насмехались над открытиями, окрестив их плохой наукой, но хорошим телешоу. Что же касается «Пропавшей королевы», то создатели фильма поставили себе задачу не только опознать мумию, но и выяснить причину смерти. Была ли Хатшепсут убита или же умерла более прозаическим образом — от рака, диабета или заражения крови из-за прогнивших зубов? Героям фильма удалось опознать одну мумию из рассмотренных четырех благодаря митохондриальной ДНК, извлеченной из зуба. Причина смерти — рак печени.

Беназир Бхутто: в смысле — «без вскрытия»?

Когда близился к завершению 2007 год, в Пакистане во время митинга была убита террористами глава пакистанской оппозиции Беназир Бхутто. После того, как больница выдала тело, простой деревянный гроб со стеклянным оконцем у лица почившей был пронесен сквозь толпу. В течение дня по телевизионным каналам транслировалось видео с записью террористического акта, в котором была и стрельба из пистолета, и детонация бомбы, но продолжались споры о том, что послужило причиной смерти: выстрел или травма головы, которую Бхутто получила, упав со своего внедорожника после взрыва. Несмотря на то, что тело Бхутто

было подвергнуто медицинской экспертизе, а результаты рентгеновского исследования ее черепа были опубликованы в СМИ, отказ мужа от проведения вскрытия тела способствовал появлению теорий заговора. Когда речь заходит о неоднозначных смертях, мы ожидаем проведения судебно-медицинской экспертизы. Препятствование вскрытию в случае Бхутто лишь подтверждает, насколько значимую роль играет судебная медицина не только в определении причин смерти, но и в формировании социального и политического дискурсов⁰⁷. Как и заснятая в Далласе видеозапись Запрудера, запечатлевшая смерть Джона Кеннеди 22 ноября 1963 года, видеозапись со смертью Бхутто также будет оставаться на виду. Как и мертвые тела других знаменитостей, ее труп также станет частью массовой культуры.

Я отобрала приведенные выше случаи из-за их актуальности, а также потому, что они подчеркивают одержимость нашей культуры не только жизнями знаменитостей, но и вскрытиями, разложением и ДНК. В каждом из случаев судебная медицина выступила важным составным элементом расследования для того, чтобы на законных основаниях определить причины и виды смерти (во всех случаях), чтобы установить или попытаться установить личность (Хусейн, Смит, Иисус и др., Хатшепсут); для установления родительства (Браун, Смит, Иисус, Хатшепсут) — или чтобы установить факт беременности (как в случае с принцессой Дианой).

Когда речь заходит о смертях знаменитостей, из всех возможных материалов именно ДНК оказывается той магической субстанцией, которая раскрывает преступления. Как и в телесериалах о судмедэкспертизе, это наиболее желанное свидетельство (Turow, 2004). В книге «Загадка ДНК», Нелкин и Линди (Nelkin and Lindee, 1995) утверждают, что ДНК стала иконой современной массовой культуры, поскольку наука, медицина и юриспруденция используют генетический код для установления личности, объяснения особенностей поведения — и, как следствие, многих аспектов общества. Телевизионный канал Court TV⁰⁸ и прямые трансляции громких судебных процессов над убийцами сыграли свою роль в нашей готовности принять данные ДНК и результаты вскрытия в качестве особо весомых и авторитетных источников не только получения информации, но и восстановления справедливости. Поэтому ДНК также считается более надежной уликой, нежели является на самом деле, что приводит к «C.S.I.-эффекту» (Goodman-Delahunty & Tait, 2006)

Передачи информационно-развлекательного формата, посвященные

07 Как в области политики, так и в области массовой культуры, политика тела все еще правит бал под маской трупа — подробнее см. (Verdery, 1999).

08 Переименован в truTV (прим. переводчиков).

упомянутым ранее трупам, создали ряд накладывающихся друг на друга ситуаций с доходящими порой до нелепости историями не только о ДНК, но и об обезображенных, разлагающихся, забальзамированных, вскрытых, выкопанных, сфотографированных, пропавших и найденных останках по-новому известных, прославленных, легендарных, коронованных, полумифических и, возможно, даже божественных тел. Эти трупы, воскрешенные на фотографиях и в лабораториях криминалистики, чьи исследования просочились во все СМИ, привлекали внимание не только своей известностью, но и тем, что эти истории смерти могли быть поданы как детективы. Как и в любой низкопробной беллетристике, в наличии имелся красочный набор второстепенных персонажей: злодеи, диктаторы, неординарные следователи, помешанные на славе судьи и археологи, бывшие любовники, друзья и режиссеры, а также члены семьи — чудовища во плоти. Перед смертью находилось место как обвинениям в убийствах, так и унижениям. В некоторых историях наряду с изменами, беспорядочными половыми связями и трансвестизмом по ходу сюжета появлялись тайные дети, беременности, любовники, супруги, женихи и невесты, двоеженство и двоемужество, пластические операции. Не обошлось без алчности, мошенничества и оспариваемых завещаний, а также жажды власти, бешеных денег и политических историй.

Разворачивались битвы за генетические материалы и сами тела; находились ценители как официальных санкционированных фотографий этих тел, так и снимков, что были добыты незаконным путем. Миллионы людей не могли оторваться от любых фотографий этих мертвецов, которые только были доступны, точно так же, как это произошло с несанкционированными кадрами тел Мэрилин Монро и Тупака Шакура на анатомическом столе и Элвиса в гробу — все на расстоянии щелчка мыши в «Google Images». Публика жаждет фотографий мертвых тел. О чем говорить, если существует сайт под названием «10 самых известных трупов»⁰⁹.

Джеральд Форд, Лучано Паваротти и Папа Римский Иоанн Павел II

Если сопоставить то, как СМИ освещали смерти и тела, рассмотренные выше, с недавними смертями президента США Джеральда Форда и оперного певца, тенора Лучано Паваротти, то отличия бросаются в глаза. Форд умер естественной смертью в возрасте 93 лет (26 декабря 2006 года), а Паваротти умер от рака поджелудочной железы в возрасте 71 года (6 сентября 2007 года). На телевидении появились биографиче-

09 10 самых известных трупов: Мэрилин Монро, Джон Кеннеди, Пол Пот, Че Гевара, Муссолини, Николае Чаушеску, Мао Цзэдун, Саддам Хусейн, Владимир Ленин, Герман Геринг.

ские программы в их честь, а в Интернете транслировались церемония прощания и сами похороны (в закрытом гробу). *Fini*.

Хотя Папа Римский Иоанн Павел II умер годом раньше, чем упомянутые мною ранее люди, все же необходимо уделить внимание освещению его смерти в СМИ. Как и в случае с Фордом и Паваротти, в проведении вскрытия не было нужды: папа умер 2 апреля 2005 года от септического шока и необратимого сердечно-сосудистого коллапса в возрасте 84 лет, после длительных проблем со здоровьем. Обаятельный и фотогеничный папа был не только религиозным лидером, но и медиа звездой. Он знал, как вызывать восхищение зрителей даже после смерти. Во время театрализованной демонстрации тела в Ватикане, которую транслировали по телевидению и в Интернете, его посеревшие останки были высоко возложены на подушки. Этот католический ритуал отсылал к досовременной эпохе и, возможно, выступал комментарием о хрупкости тела и силе души, что соответствовало убеждениям, которые проповедовал сам папа. Для миллионов из миллиарда с лишним зрителей, которые наблюдали за этой феерией, ритуал, несомненно, стал мистическим переживанием. Остальными двигал интерес к уходу знаковой фигуры, к экстравагантной церемонии прощания и, говоря начистоту, сам вид незабальзамированного тела. Труп Иоанна Павла II стал самым популярным трупом в истории, а его похороны — самыми масштабными в истории: их показывали даже в римском Большом цирке на специально установленных экранах (Gould, 2005).

Сексуальные мертвые: почему смерть — это новый секс

Чтобы объяснить эту тенденцию выискивания и наслаждения как бутафорскими трупами, так и их прототипами — реальными мертвыми телами, — я обращаюсь к эссе «Порнография смерти» (1955) антрополога Джефффри Горера¹⁰. Согласно Гореру, массовая культура заполнила зияющую дыру, образовавшуюся в XX веке из-за фактического отлучения смерти, когда она заступила на место секса как табуированной темы. Когда западные общества уже стали более раскованны в вопросах секса и предавались скорби послевоенного мира, они отринули смерть и связанные с ней культурные практики: длительное оплакивание, траурные наряды у вдов, популярные в XIX столетии, публичные анатомические театры XIX века (Sawaday, 1996) и смертную казнь (Foucault, 1979). Стоило укрепиться культуре отрицания смерти, как естественная смерть, трупы и разложение стали вызывать ужас, несопоставимый с созерцанием.

¹⁰ Некоторые из высказанных в данном разделе тезисов упоминаются в (Foltny, 2005) и (Foltny, 2006).

И к чему это привело? По Гореру — к появлению психологически неустойчивой аудитории, жадной до особых развлечений — неестественных, насильственных смертей. Именно такой формат развлечения Горер назвал порнографическим из-за свойственной ему жестокости, эксплуатации и того, что ему чужды такие естественные эмоции, как скорбь. Он сравнивал порнографию смерти с распространенностью проституции и порнографии в привычном смысле этого слова в викторианскую эпоху — в тот период, когда девственность, скромность и целомудрие особенно ценились в женщинах средних классов.

Тезис Горера все еще представляет значительную ценность. Он предвосхитил как «Отрицание смерти» Беккера, так и ряд других влиятельных работ — таких, как «О смерти и умирании» Кюблер-Росс (Kubler-Ross, 1969) и «Американский образ смерти» Митфорд (Mitford, 1963), которые задокументировали способность американцев отрицать смерть (Walter, 1991). Естественная смерть далека от большинства из нас: она заключена в стенах больниц и домов для престарелых, она территориально изолирована, в то время как семья и друзья разбросаны по всему миру (Walter, 1991)¹¹. Смерть кажется далекой, смерть — это «медицинский провал, несчастный случай» (Aries, 1974). Люди бывают потрясены смертью знакомого и могут воспротивиться такой несправедливости вместо того, чтобы принять смерть как часть жизненного цикла и перестать видеть в ней то, что случается только со знаменитостями. На сегодняшний день многие жители Северной Америки и Западной Европы ни разу не сталкивались с настоящим покойником и не видели настоящую смерть; они видели лишь интерпретацию того и другого в массовой культуре. Неудивительно, что с уменьшением непосредственного опыта взаимодействия со смертью возросло количество ее опосредованных изображений (Goldberg, 1998). Подобные отображения пусть и не влияют на очевидное коллективное отрицание смерти, но способны внести свою лепту более утонченным способом — снижая чувствительность к смерти и нормализуя ее посредством массовой демонстрации мертвых тел.

Когда Горер писал свое эссе, в массовой культуре было множество ненастоящих изображений мертвых тел, но весьма немного реальных (доступ к настоящим изображениям мертвых был воспрещен и находился под цензурой профессионалов от медицины, криминологии и новостных изданий; распространенное в XIX столетии фотографирование умерших родственников вышло из моды; Элвис, Джон Кеннеди и Мэрилин были еще живы, и не было интернета, куда можно было бы выложить их изо-

11 Но, как и работы Горера, они нуждаются в основательном пересмотре, чтобы заинтересовать и современных читателей.

бражения). В вымышленных мирах фильмов и телевидения и положительных, и отрицательных персонажей душили и сбрасывали с крыш, в них стреляли, инопланетяне облучали их в гамма-спектре, существа из черной лагуны утаскивали их в покрытые мраком болота, их кусали насмерть вампиры. Но камера не задерживалась на этих смертях, да и сами изображения были весьма безобидны. Тела падали, и кадр менялся. Если же камере случалось задержаться на умершем или умирающем, тело выглядело целым, а его состояние походило на сон — никаких припадков предсмертной агонии. Я с ностальгией вспоминаю телесериал «Медэксперт Куинси» (1976–1983 гг.). Изучение трупа и его разложения не было основной целью; телу на каталке предоставляли личное пространство, его тактично прикрывали простыней. Разве что, возможно, оставался на виду большой палец ноги с идентификационной биркой.

Я знала, что трупы в этой телепрограмме ненастоящие. Степень правдоподобия сегодняшних бутафорских трупов потрясла бы Горера, будь он еще был жив. В новой порнографии смерти, так же, как и в старой, выхолощено любое проявление горя, но новая порнография смерти шокирует зрителей ужасающими трупами, поражает эффектной криминалистикой и такими экзотическими видами смерти, которые выходят далеко за пределы опыта большинства людей. В «шоу трупов» — тех историях, где люди умирают в дегте от удушья, где желудки разрываются от переедания, где по случайности отрывают головы, где людей затягивает в измельчитель древесины, или же их пожирают заживо насекомые, — присутствует как нереальность, так и реальность. Даже если зритель таких программ и узнает что-то о смерти, умирании, угасании и вскрытии, это будет смерть в самом жутком ее проявлении. Это и есть та самая порнография смерти XXI века — пусть даже в характерах персонажей-судмедэкспертов прописаны остроумие и человечность.

Эротизированный труп

Не так давно профессор теологии рассказал мне об «Анатомии». Это фильм, посвященный злоключениям одержимых врачей, которые вскрывают юных красоток и считают фрагменты расчлененного тела произведением искусства. Да, никогда раньше утверждение «смерть — это новый секс» не было более верным, чем сейчас, когда смерть не просто заняла место секса и стала новым культурным табу, как утверждал Горер, но и соединилась с ним. Безусловно, в эротическом изображении трупа нет ничего нового. Мой друг-философ однажды заметил, что первым увиденным им обнаженным телом стало тело мертвого Христа. Люди искусства уже долгое время делают мертвых сексуально привлекательными (взять те же греческие мифы о цветах или, к примеру, скульптуру Микеланджело «Уми-

рающий раб», картину Милле «Офелия», фильм Пабста «Лулу» или Мингеллы — «Английский пациент») (Foltyn, 1996). Некоторые отличительные черты красоты (неподвижность, спокойствие) являются отличительными чертами смерти (Bronfen, 1992). Журналы мод демонстрируют яркие, эротизированные образы мертвецов в модной одежде — я использую для этого термин «трупный шик». «Поцелуй со смертью» (*Kissed*) — канадский фильм о девушке-некрофилке — удостоился хвалебных отзывов. Французы уловили связь между смертью и эросом, используя для описания оргазма выражение «la petit mort» — «маленькая смерть». В Интернете есть сайт, посвященный подобным образам: beautifulagony.com.

Связь плодородия с циклами секса, смерти и возрождения — самая распространенная из ритуальных ассоциаций (Napier, 1986), поэтому логично, что секс и смерть смешиваются в нашем воображении, в искусстве и массовой культуре (Foltyn, 1996). Фрейд (Freud, 1952) высказал предположение, что смерть и секс разделяют общую «скрытую идентичность». Острый интерес к изображениям смерти и завязанным на ней сюжетным линиям может быть отнесен к первобытным инстинктам и, хотя их часто выставляют в привлекательном свете, они вызывают страх — и отвращение тоже (Khan-Harris, 2006). Лакан (Lacan, 1992) утверждал, что эрос и красота влекут нас к нашей собственной смерти, делая ее «завораживающим зрелищем» (p. 62).

Приукрашенное косметикой лицо покойника может выглядеть более прекрасным в смерти, нежели в жизни, и тоже может оцениваться с эротической точки зрения. В мире, где физическая привлекательность в большой цене и воспринимается как товар, реализуемый как в личной, так и в профессиональной сферах, наш посмертный внешний облик становится все более важным (Foltyn, 1996) — и это особенно справедливо по отношению к таким неприкрыто чувственным персонам, как Джеймс Браун, Анна Николь Смит и принцесса Диана. Их внешность была крайне важным компонентом их публичной жизни (этот тезис также относится к Беназир Бхутто и Саддаму Хусейну), и поэтому, как уже было сказано ранее, людям было интересно, как они выглядели после смерти.

Сексуализированный труп может быть как противоречием, так и фетишем, а образность смерти можно сравнить с другими пассивными состояниями — например, сном и болезнью (Bronfen, 1992; Dijkstra, 1983). В истории смерти Анны Николь Смит сплелись красота, проблемы с психикой и болезнь; когда ее тело обнаружили, она выглядела «спящей». История смерти принцессы Дианы сюжетом напоминает сказочную историю о Спящей красавице. Джеймс Браун, лежа в гробу, тоже казался спящим и, подобно Спящей красавице, удостоился поцелуя от принца

поп-музыки Майкла Джексона¹².

Воображение общественности захватили не только смерти сексапильных знаменитостей, но и криминальные страсти вокруг таких красавиц, как Николь Браун Симпсон, Лэйси Питерсон, Джонбенет Рэмси, Натали Холлауэй и Маделейн Маккэнн, что доказывает: любая история об убийстве или предположительном убийстве красивой юной белой женщины может мгновенно сделать из человека звезду. «Прекрасная жертва убийцы» — все еще популярный в США со времен ранней республики культурный мотив (Cohen, 1997), и судебно-медицинская наука открывает новые возможности для исследования этих преступлений (чаще всего — убийств на сексуальной почве). Красивая женщина часто становится жертвой убийств на сексуальной почве в сериале «Закон и порядок» (Britto, Hughes, Saltzman & Stroh, 2007). В своей работе «Убивая женщин: визуальная культура гендера и насилия» (Burfoot & Lord, 2006) Берфут и Лорд утверждают, что современная культура изобилует историями о мертвых женщинах.

Трупное порно

Тем не менее не может быть никаких сомнений в том, что сексуально окрашенные изображения мертвых тел выходят за пределы эротического, вступая в область порнографического методами более изощренными, нежели снафф-фильмы. Когда в западных обществах утратили силу табу на секс и на смерть, а в современной либеральной культуре после успеха «Я любопытна — фильм в желтом» и порнофильма «Глубокая глотка» начался процесс дестигматизации порнографии, все чаще начали сливаться два некогда находящихся под запретом тела: порнографическое тело и тело некрофильской порнографии.

Если неестественная, насильственная, неоплаканная смерть, на которую указал Горер — это один из видов порнографии смерти, а описанный мной ужасающий труп, предназначенный для развлечения — другой, то третий тип — порнография мертвого тела — появился в современной массовой культуре, объединив и сексуализировав первые два (Foltyn, 2006). Отсюда и разлагающиеся, обезображенные, запоминающиеся жертвы неестественной, насильственной смерти от извращенных сексуальных практик, которые ныне регулярно появляются в криминалистических детективах и кажутся списанными со страниц реестра сексуальных преступлений (Holmes & Holmes, 2002). То, что я называю трупным порно, создано так, чтобы подчеркнуть не только разложение тела, но и его сексуальность, оно театрально преобразует мертвое тело, возбуждая

публику пикантной информацией о сексуальном садизме и сексуальных наклонностях — например, аутоэротическом удушении и фут-фетишизме. Оцените следующие сценарии:

«Медиум» (2006, американский телесериал) — красивая девушка умирает от шока после того, как маньяк привязал ее к стулу и изрезал ей лицо, превратив его в гротескную маску.

«C.S.I.: Место преступления» (2006, американский телесериал) — мужчину заставляют смотреть, как его жену последовательно истязают, насилюют и лишают жизни. Затем убивают его самого.

«Закон и порядок: Преступное намерение» (2006, американский телесериал) — мертвая женщина выпадает из ниши в колесе самолёта, куда она была помещена посмертно. Женщина была секс-рабыней, вынужденной участвовать в боксерских поединках с мужчиной, которого возбуждало избиение женщин до летального исхода. За ним, в свою очередь, наблюдал другой мужчина, которого возбуждало наблюдение за борьбой. Женщина-детектив поднимает простыню, которой накрыто тело покойницы, и отмечает пирсинг на ее половых губах.

«Медиум» (2008, американский телесериал) — маленького ребенка убивают крысиным ядом, а его тело делают похожим на куклу. Его убийца танцует, снимает штаны и предположительно мастурбирует, рассматривая свой трофей.

Словом «порнография» ныне разбрасываются очень часто, но не все изображения трупов, которые демонстрируют в сериалах о судмедэкспертах, являются опошленными сексуальными объектами, и пусть даже определения «непристойного» разнятся от культуры к культуре и от эпохи к эпохе, я все же утверждаю, что термин остается уместным для вышеуказанных примеров. В культуре, где изображение сцен насилия, трупов и секса принимает характер мейнстрима, труп становится новейшей порнозвездой массовой культуры — новым телом, к которому можно приковать извращенное внимание (Foltyn, 2005). Теперь просмотром занимаются не только специализированные аудитории таких провокационных эксплуатационных жанров, как сплэттер, «пыточное порно» или «горно», которые делают акцент на сценах насилия и образах секса — теперь трупное порно стало предметом дискуссии в обычных телесериалах и фильмах.

У трупного и классического порно немало общего. И там, и там эксплуатируют обнаженных, молодых и красивых, а не одетых, старых, больных и уродливых. И там, и там предпочитают крупные планы, позволяющие взглянуть на каждый уголок тела, которое продавливают, протыкают, пронизывают и представляют как шокирующее зрелище. И там, и там смакуют телесные жидкости. Подобающие с социальной точки зрения эмоции отсутствуют в обоих жанрах: в сексуальном порно — любовь,

в трупном порно — горе, рефлексия и рассуждения о ценности жизни, что также отчуждает мертвое тело от духовных и других моральных уроков вроде сострадания.

В вымышленных мирах «C.S.I.» и его клонов сексуализированное мертвое тело — такой же шаблонный персонаж, что и садист-убийца, который, как и в реальной жизни, представляет собой едва ли не самый ненавистный и наводящий ужас тип злодея. Команды экспертов-криминалистов в этих телесериалах — сексапильные мужчины и женщины, и наш взгляд задерживается как на них, так и на красивых — или некогда красивых — мертвых телах, которые неподвижно лежат в морге и ждут, пока до них доберется скальпель эксперта. Изучая эти тела, криминалисты и детективы обсуждают пениальные протезы, недостающие соски, рубцы от садомазохистских оргий, татуировки и интимный пирсинг. Стоит заметить, что реальные публичные вскрытия описывались как разновидность изнасилования (Sappol, 2002), а любопытство относительно подобных процедур — как разновидность некрофилии (обсуждается в Hirschauer, 2006).

Звезда трупной порнографии, как и обычного порно, чаще всего женщина — не только из-за давно обсуждаемого патриархального притеснения женщин и того, что средства массовой информации контролируются мужчинами, но и по той причине, что женщина ассоциируется с деторождением, сексом, смертью, порочностью и грязью (Beauvoir, 1974; Douglas, 1966). Тем не менее, как доказывают вышеуказанные примеры, все это не эксклюзивные поприща женщин. Впрочем, стереотипные конструкции женственности продолжают обозначать женщин как жертв, а мужчин как преступников, и в полном соответствии с этой формулой убийцы в трупном порно — как правило, мужчины. Женщины-убийцы нередко встречаются в криминальных телесериалах, но ими движут жадность, месть и ревность (Cecil, 2007), а не кровожадная похоть или сексуальный садизм.

И в «горно», и в секс-порно, и в трупном порно происходящее нередко носит вызывающий характер, особенно в американских сериалах с их китчевыми сюжетными линиями, дружескими переругиваниями детективов и патологоанатомов и извечными двусмыслицами. Взглянем на эпизод «Морской полиции» от 1 января 2008 г. У мужчины-жертвы — три невесты (так что как жертва он не вызывает симпатии), и одна из криминалистов, берущая образцы спермы с его одежды, называет его посмертную эрекцию «вечеринкой в штанах» и комментирует его сексуальную

жизнь емкой фразой: «Привет, меня зовут Дик»¹³. Обмениваясь комментариями сексуального характера, детективы и эксперты поддерживают сексуально заряженную атмосферу как в лаборатории, так и за ее пределами. «Никогда у тебя больше не отсосу», — обращается женский персонаж к коллеге-мужчине.

И это возвращает нас к труп Анны Николь Смит, которую даже после смерти превратили в сексуальный объект «мягкого» порно. Тогда информационно-развлекательные сервисы публиковали сальные материалы, где обсуждались размеры ее грудных имплантов, как давно их заменили, и проводила ли Смит липосакцию. Слухи затихли только после того, как было обнародовано заключение патологоанатома округа Броуард. Операция по увеличению груди была «давней», а «характерные признаки шрамов от липосакции отсутствовали» (Perper, 2007, p. 8). Тем не менее, в том заключении упоминались другие детали, к которым немедленно прицепились СМИ: «шрам от кесарева сечения» и абсцесс на левой ягодице — источник бактериальной инфекции, которая была второстепенной причиной смерти (Perper, 2007, p. 17). Помню, коллегу заинтересовало, была ли у Анны Николь «бразильская» восковая эпиляция, когда тело Смит лежало в морге. Через несколько недель после ее смерти появились записи в блогах с заголовками вроде «Фантазии не умрут никогда», где авторы обсуждали, приемлемо ли мастурбировать на изображения, где Смит балуется в ванной сама с собой, после ее смерти¹⁴. В статусе трупа Смит не могла защитить свои права, поэтому вышеупомянутая защита ее тела была так важна.

Почему и почему сейчас

Существует немало исторических тенденций, которые в ответе за изменение статуса мертвого тела в массовой культуре, и приведенные ниже объяснения ничуть не претендуют на то, чтобы коснуться каждой из них. Очевидно, что отчасти виноваты эффект новизны и погоня за рейтингами, от которых зависят рекламные доходы. Популярность детективов Патриции Корнуолл о судмедэкспертизе, которые остаются в списках бестселлеров с начала 1990-х, оказали влияние на развитие реалити-шоу и телесериалов о патологоанатомах и командах криминалистов. В 1996-м на канале «Дискавери» вышел сериал «Новые детективы», а в 2000-м

13 Dick – мужское имя, уменьшительное от «Ричард», а также сленговое обозначение полового члена. Само слово также может использоваться в значении «сволочь». Во фразе отсылка ко всем трем значениям (прим. переводчиков).

14 К примеру: публикация «Фантазии не умрут никогда» в блоге «Еще больше дикой любви» на сайте avclub.com. Дата публикации 14.03.2007. URL: <http://www.avclub.com/content/savagelove/annanicole> Дата последнего обращения: 18.08.2007.

на CBS появился «CSI», который, в свою очередь, привел к появлению других программ, где труп выступал в качестве главного свидетеля. Чтобы привлечь аудиторию, которая заинтересована в судмедэкспертизе как науке и инструменте справедливости, детективные сериалы-долгожители вроде «Закона и порядка» стали включать в сценарий медицинских экспертов и вскрытия. Court TV — канал, посвященный детективам на основе реальных событий и криминальным новостям, которые являются немаловажной составляющей новостей в целом — также превратил жестокие преступления в продаваемый продукт (Dowler et al., 2006). Свою роль сыграли и книги-бестселлеры, написанные знаменитыми криминалистами.

Возможно, своя аудитория у наводящих ужас образов настоящих и искусственных трупов была всегда, но в качестве современного массового явления они появились относительно недавно. С их помощью удастся воскресить былую «славу» жутких мертвых тел ушедшей эпохи, которые в назидание демонстрировали представители церкви и политические лидеры, и которые исчезли из виду благодаря медикализации смерти, а также тюремной и похоронной индустриям (Aries, 1974; Bynum, 1995; Foucault, 1979). Современная развлекательная индустрия раздвигает границы социально и сексуально приемлемого контакта между живыми и мертвыми. Ввиду широкого распространения порнографии нам предлагают темные фантазии о смерти, сексе и насилии не только в фильмах о пытках и на хардкорных порносайтах в Интернете, но и на телевидении, в моде, рекламном бизнесе и искусстве. Поскольку секс сейчас продает все — от знаменитостей до еды — почему бы не продавать с его помощью и смерть? Забудьте о чрезмерной стыдливости: трупная порнография придает сексу пикантность, привнося новизну как в банальность секса, так и в банальность смерти. Об этом хорошо написал Жорж Батай (Bataille, 1988), объявивший смерть «экстазом потребления», достойной того, чтобы встать в один ряд с сексом и едой.

У трупа в современной культуре есть коммерческое предназначение помимо продажи секса и смерти в новостях, информационно-развлекательных и развлекательных передачах. Реалити-шоу продают истории о карликах, супермоделях и обезображенных людях; существуют телепередачи о манипуляциях с телом с помощью наркотиков, пластических операций, создания нового имиджа, анорексии, патологического ожирения, потери веса, татуировок, пирсинга и бодибилдинга. Разлагающиеся и вскрытые трупы — новые способы продать изменяющееся тело. Медицинские телесериалы наподобие «Доктора Хауса» и «Анатомии Грэй» наглядно раскрывают тему необычных болезней и причин смерти. Они выступают противовесом телесериалов о судмедэкспертах. Те, кто пы-

тается на этом нажитья как на популярном во всем мире товаре, заново кодируют живое и мертвое тело, лишают его неприкосновенного статуса, продают и покупают его множеством способов, которые выходят за рамки данного исследования.

Во всех культурах мертвые тела превращаются в культурный объект, в котором эстетически выражаются общие ценности, обычаи, социальные роли и социальные взаимоотношения конкретной группы (Brain, 1979). Тот факт, что существует массовый рынок для мрачных изображений настоящих и вымышленных мертвых, многое говорит о нас как о людях. В этой связи очевидный аргумент, что мы живем в культуре, отрицающей смерть, больше похож на мантру, чем на факт; на самом деле мы скорее прячем смерть, нежели отрицаем ее (Burt, 2003; Walter, 1991). Миллионы людей поколения «бэби-бум» сейчас сталкиваются со своим первым осознанием старения и, как следствие, смерти, и одна из причин «популяризации смерти» заключается именно в том, что появился рынок, где доселе сокрытый опыт смерти исследуется, а сама смерть возвращается сообществу (McIlwain, 2005). Этим можно объяснить появление в списках бестселлеров не только мемуаров криминалистов, романов о судмедэкспертах и детективов, основанных на реальных событиях, но и таких книг, как «Кадавр. Как тело после смерти служит науке» Мэри Роуч (Roach, 2003), «Как мы умираем» Шервина Нюланда (Nuland, 1996) и «Год магического мышления» Джоан Дидион (Didion, 2005)¹⁵.

Одержимость общества телами знаменитостей — альтернативный способ всем вместе посмотреть смерти в лицо, пока люди обсуждают кончину известного человека и размышляют над тем, что даже талантливые и красивые могут умереть молодыми и либо отправиться на корм червям, либо в печь крематория. Квазирелигиозные ритуалы, окружающие смерть принцессы Дианы (а раньше — Рудольфа Валентино, Мэрилин Монро, Элвиса Пресли, Джона Леннона, Рональда Рэйгана и, в конце января 2008-го, актера Хита Леджера), слезные церемонии прощания, рассказы о добродетелях покойного, прямые трансляции с похорон и сакрализация места, где покойный жил или умер — все это отличительные черты канонизации мертвецов-знаменитостей, которые теперь ассоциируются у нас с образами трупов в черных мешках, загружаемых в машины скорой помощи, и с сообщениями о том, как их нашли без одежды и в россыпи таблеток (как это случилось с Леджером, Смит и Монро). В постмодернистских западных светских обществах существует Хэллоуин, но нет Дня мертвых. «Ars moriendi» — «искусство умирать» — руководства, которые были популярны в средневековой Европе, — были почти полностью утра-

чены, и ныне используются только в хосписном движении. Быть может, когда обычные люди разделяют друг с другом скорбь о погибших знаменитостях и зачарованность их трупами, это дает им возможность самим ближе познакомиться со смертью и мертвым человеческим телом.

Коллективная память, ДНК и бессмертие

Западные религии и западная философия основаны на размышлениях о смерти, вопросах разума и тела, тела и души, загробной жизни. Популярность телепередач об «общении с мертвецами» вызвана именно этим. В светских обществах, где неуверенность относительно того, что происходит с нами после смерти, очевидна для всех, страх перед смертью в какой-то мере управляется через установление контроля над мертвым телом с помощью вскрытия (Foucault, 1975). Возможно, наша отчаянная жажда объективной правды и уверенности в причинах смерти, которая находит выход в криминалистических телесериалах и тайнах гибели знаменитостей, связана с нашей бесконечной тревогой о смерти — страхом, который растет по мере того, как светское общество приходит на смену традиционным религиозным убеждениям о загробной жизни. До расцвета медицинской и криминологической науки неоднозначные смерти окружали сомнения и неопределенность, но теперь научный подход способен пролить на них свет.

ДНК начинает играть важную роль в индивидуалистических, поклоняющихся науке обществах, где царит коллективная тревога о судьбе нашей персональной идентичности после смерти. Нелкин и Линди (Nelkin & Lindee, 1995) утверждают, что одна из причин превращения ДНК в икону массовой культуры в том, что она в каком-то роде пришла на смену душе и стала чем-то священным, одним из способов взаимодействовать с бессмертием. Фон Хагенс обещает донорам мертвых тел, что сохранит их ДНК — это подобие бессмертия и увековечивания персональной идентичности (Hirschauer, 2006). Криогенные лаборатории подвергают тела и головы некогда живых клиентов глубокой заморозке, рассчитывая в будущем вернуть их к жизни или клонировать с помощью ДНК. В этом смысле мертвые тела, которые подвергаются судмедэкспертизе, могут также служить символом веры, надежды и уверенности в полном сомнений мире, в котором мы стремимся к бессмертию.

Перевод: Колошенко Юлия, Перегудов Дмитрий

Литература

Aries 1974 — Aries, Philippe. Western attitudes toward death: From the middle ages to the pres-

ent (P. Ranum, Trans.). Baltimore, MD: The Johns Hopkins University.

Barge 1995 — Barge, Jeff. Deceased stars haunting the courtroom. *ABA Journal*, 81, 33.

Bataille 1988 — Bataille, Georges. *The accursed share: An essay on general economy* (R. Hurley, Trans.). New York: Zone.

Baudrillard 1983 — Baudrillard, Jean. *Simulations* (P. Patton, Trans.). New York: Semiotext (e) Inc.

Beagley 2007 — Beagley, Piers. *Elvis lives!* Retrieved December 26, 2007, from http://www.elvisinfonet.com/dvdreview_elvis_lives.html

Beauvoir 1974 — Beauvoir, Simone de. *The second sex* (H.M. Parshley, Ed. & Trans.). New York: Vintage.

Becker 1973 — Becker, Ernest. *The denial of death*. New York: Free Press.

Blake 2002 — Blake, David Haven. Campbell McGrath and the spectacle society. *Michigan Quarterly Review*, 41, Pp. 249–273.

Bowker 1993 — Bowker, John. *The meanings of death*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brain 1979 — Brain, Robert. *The decorated body*. London: Hutchinson.

Britto, Hughes, Saltzman & Stroh 2007 — Britto, Sarah, Tycy Hughes, Kurt Satzman and Colin Stroh. Does «special» mean young, white and female? Deconstructing the meaning of «special» in Law & Order: Special Victims Unit. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 14, Pp. 39–57.

Bronfen 1992 — Bronfen, Elisabeth. *Over her dead body: Death, femininity and the aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.

Brown 2007 — Brown, Tina. *The Diana chronicles*. New York: Random House.

Burfoot & Lord (Eds.) 2006 — Burfoot, Annette and Susan Lord. *Killing women: The visual culture of gender and violence*. Waterloo, Canada: Wilfred Laurier University.

Burt 2003 — Burt, Robert A. Reality TV. *Commonweal*, 130, Pp. 11–12.

Bynum 1995 — Bynum, Caroline. *The resurrection of the body in Western Christianity, 200–1336*. New York: Columbia University Press.

Carson 2006, July 15 — Carson, Angela. *Outrage: Italian magazine «Chi» Princess Diana photos now online*. Retrieved July 16, 2007, from <http://www.nationalledger.com/cgi-in/art-man/exec/view.cgi?archive%1&num%47071> (since archived).

Cecil 2007 — Cecil, Dawn K. Dramatic portrayals of violent women: Female offenders on prime time crime dramas. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 14, Pp. 243–258.

Cohen 1997 — Cohen, Daniel A. The beautiful female murder victim: Literary genres and courtship practices in the origins of a cultural motif, 1590–1850. *Journal of Social History*, 31, Pp. 277–306.

Deal reached on James Brown's burial place. 2007, February 20 — Showbuzz. Retrieved February 20, 2007, from showbuzz.cbsnews.com/stories/2007/02/20/people_late_great/main2495254.shtml

Denial over Diana crash images. 2007, May 28 — BBC News Online. Retrieved May 28, 2007, from http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/6697131.stm.

Didion 2005 — Didion, Joan. *The year of magical thinking*. New York: Knopf.

Dijkstra 1983 — Dijkstra, Bram. *Idols of perversity: Fantasies of feminine evil in fin-de-siecle culture*. New York: Oxford University Press.

Douglas 1966 — Douglas, Mary. *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. London: Routledge and Kegan Paul.

Dowler, Fleming & Muzzatti 2006 — Dowler, Ken, Thomas Fleming and Stephen Muzzatti. *Constructing crime: Media, crime, and popular culture*. *Canadian Journal of Criminology and Criminal Justice*, 48, Pp. 837–866.

Foltyn 1996 — Foltyn, Jacque Lynn. *Dead beauty: The preservation, memorialization, and destruction of beauty in death*. In G. Howarth, & P. Jupp (Eds.), *Contemporary issues in the sociology of death, dying, and disposal* Pp. 72–83. London: Macmillan.

Foltyn 2005 — Foltyn, Jacque Lynn. *The new sex: The rise of the dead body in popular culture*. *Mortality*, 10 S: 29–30. *Dead famous and dead sexy* 171 Downloaded by [York University Libraries] at 14:48 13 August 2014.

Foltyn 2006, February 8 — Foltyn, Jacque Lynn. *Dead sexy: The corpse is the new porn star of pop culture*. Podcast February 8, 2006, public lecture at University of Bath, <http://www.bath.ac.uk/podcast/public-lectures-podcast.xml>.

Foucault 1975 — Foucault, Michel. *The birth of the clinic: Archaeology of medical perception* (A. Sheridan, Trans.). New York: Vintage.

Foucault 1979 — Foucault, Michel. *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). New York: Vintage.

Freud 1952 — Freud, Sigmund. *Beyond the pleasure principle*. Mortimer Adler (General Ed.). R.M. Hutchins (Ed.), *Freud: The great books of the Western world: Vol. 54* Pp. 399–411. Chicago: Encyclopedia Britannica.

Gibeaut 1999 — Gibeaut, John. *Image conscious*. *ABA Journal*, 85, Pp. 46–51.

Goldberg 1998 — Goldberg, Vicki. *Death takes a holiday, sort of*. In J. Goldstein (Ed.), *Why we watch: The attractions of violent entertainment* (pp. 27–52). New York: Oxford University Press.

Goodman-Delahunty & Tait 2006 — Goodman-Delahunty, Jane and David Tait. *DNA and the changing face of justice*. *Australian Journal of Forensic Sciences*, 38, 97–106.

Gorer 1955 — Gorer, Geoffrey. *The pornography of death*. *Encounter*, 5, Pp. 49–52.

Gould 2005, April 8 — Gould, Peter. *Holding history's largest funeral*. BBC News Online. Retrieved December 26, 2007, from <http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/europe/4421081.stm>.

Haraway 1985 — Haraway, Donna. *A manifesto for cyborgs*. *Social Review*, 35, Pp. 65–107.

Hirschauer 2006 — Hirschauer, Stefan. *Animated corpses: Communicating with post mortals in an anatomical exhibition*. *Body & Society*, 12, Pp. 25–52.

Holden 2002 — Holden, Constance. *Dissection spectacle*. *Science*, 298, 1881.

Holmes and Holmes 2002 — Holmes, Stephen T. and Ronald M. Holmes. *Thousand Oaks, CA: Sage* (2nd ed.).

Hoppenstand 2007 — Hoppenstand, Gary. *Editorial: Today's televised circus*. *Journal of Popular*

Culture, 40, Pp. 407– 408.

Kahn-Harris 2006 — Kahn-Harris, Keith. *Extreme metal: Music and culture on the edge*. Oxford: Berg.

Kübler-Ross 1969 — Kübler-Ross, Elisabeth. *On death and dying*. New York: Collier.

Lacan 1992 — Lacan, Jacques. *The seminar, Book VII. The ethics of psychoanalysis, 1959–1960* (Miller J. A., Ed., & Porter D., Trans.). New York: W. W. Norton & Co.

Lakoff & Johnson 1983 — Lakoff, George and Mark Johnson. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.

Last respects paid to Anna Nicole Smith at Bahamas funeral, burial services 2007, March 4 — Retrieved August 24, 2007, from <http://www.foxnews.com/story/0,2933,256023,00.html>.

Lindsay Lohan's new job to be in morgue. 2008, January 18 — Retrieved January 20, 2008, from <http://www.cnn.com/2008/SHOWBIZ/Movies/01/18/people.lohan.ap/index.html>.

Maillez, F. 2007, July 31 — [Interview with Larry King]. *Larry King Live*, CNN.

McIlwain 2005 — McIlwain, Charlton D. *When death goes pop: Death, media & the remaking of community*. New York: Peter Lang.

Mitford 1963 — Mitford, Jessica. *The American way of death*. New York: Simon & Schuster.

Napier 1986 — Napier, A. David. *Masks, transformation, and paradox*. Berkeley: University of California Press.

Nelkin & Lindee 1995 — Nelkin, Dorothy and M. Susan Lindee. *The DNA mystique: The gene as cultural icon*. NY: WH Freeman.

Nuland 1996 — Nuland, Sherwin B. *How we die: Reflections on life's final chapter*. New York: Vintage.

Officials: Smith's death caused by overdose. 2007, March 27 — Retrieved January 8, 2008, from <http://www.cnn.com/2007/SHOWBIZ/TV/03/26/smith.autopsy/index.html>.

Paris Hilton Autopsy. 2007 — Retrieved December 15, 2007, from <http://abcnews.go.com/Entertainment/popup?id%3101706&contentIndex%1&page%1>.

Perper 2007 — Perper, Joshua. Broward County Florida investigative report in the death of Vickie Lynn Marshall AKA Anna Nicole Smith. (BCME-07-0223, February 8, 2007). Retrieved August 17, 2007, from http://www.broward.org/medical/investigative_report.pdf.

Press releases and sources. 2007 — Gunther von Hagens' *Body Worlds*, the original exhibit of real human bodies. Retrieved January 7, 2008, from http://www.bodyworlds.com/en/media/releases_statements/releases_statements_2007.html?edit.

Quattrocchi & Harvolk 1987 — Quattrocchi, Luca and Edgar Harvolk. *Something rich and strange*. *FMR*, 28, Pp. 91–104.

Roach 2003 — Roach, Mary. *Stiff: The curious lives of human cadavers*. New York: Norton.

Sappol 2002 — Sappol, Michael. *A traffic of dead bodies: Anatomy and embodied social identity in nineteenth century America*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 172 J.L. Foltyn
Downloaded by [York University Libraries] at 14:48 13 August 2014.

Sawday 1996 — Sawday, Jonathan. *The body emblazoned: Dissection and the human body in Renaissance culture*. New York: Routledge.

Schickel 1985 — Schickel, Richard. *Intimate strangers: The culture of celebrity in America*. New York: Doubleday.

Thornton 1997 — Thornton, John I. The general assumptions and rationale of forensic investigation. In D. L. Faigman, D. H. Kaye, M. J. Saks, & J. Sanders (Eds.), *Modern scientific evidence: The law and science of expert testimony*: Vol. 2. Minnesota, USA: West Group Publishing.

Timmermans 2006 — Timmermans, Stefan. *Postmortem: How medical examiners explain suspicious deaths*. Chicago: University of Chicago Press.

Turow 2004 — Turow, Joseph. "The answers are always in the body": Forensic pathology in US crime programmes. *The Lancet*, 364, Pp. 54–55.

Verdery 1999 — Verdery, Katherine. *The political lives of dead bodies: Reburial and post-structuralist change*. New York: Columbia University Press.

Walsh, D. 2005, November 22 — TV's gore score keeps climbing. Retrieved November 25, 2005, from http://www.signonsandiego.com/uniontrib/20051122/news_1c22_body.html.

Walter 1991 — Walter, Tony. Modern death: Taboo or not taboo? *Sociology*, 25, Pp. 293–310.

Walter (Ed) 1999 — Walter, Tony. *The mourning for Diana*. Oxford: Berg.

Winter, M. 2007, September 17 — Dead man waking: Venezuelan comes to during autopsy. Retrieved October 9, 2007, from <http://blogs.usatoday.com/ondeadline/2007/09/dead-manwaking.html>.

Winter 2005 — Winter, Tim. Showbiz newsmaker interview with Tim Winter, Executive Director, Parents Television Council. Retrieved December 21, 2005, from <http://transcripts.cnn.com/TRANSCRIPTS/0511/21/sbt.01.html>.

Мертвые тела, популярная культура
и наука судебной экспертизы⁰¹:
публичная одержимость смертью

Рут Пенфолд-Маунс⁰²



Введение

Очарование смертью, умиранием и мертвыми телами не есть что-то новое. Свидетельства о том, что восхищение болезненным и макабрическим считалось чем-то обычным, восходят еще ко временам публичных казней и экзекуций. Эти времена дают нам немало примеров того, как люди могут посещать места, где совершались преступления и зверства, происходили трагедии и в целом присутствует смерть, таким образом, что по паттернам поведения это напоминает туризм (Penfold-Mounce, 2009). Освещение катастроф, терроризма и войн в новостях выдвинуло мертвое тело на первый план общественного интереса (Foltyn, 2008 а, стр. 99), равно как кино- и теле репрезентации популярной культуры делают мертвое тело универсальным посредником⁰³, соединяющим живое и мертвое (Quigley, 1996). Тем не менее, мертвые — уже не *только* связь [живого и мертвого — прим. пер.], так как «сегодня живые находятся рядом с мертвыми, ожидая, что те будут их развлекать, а также пытаются превратить мертвое тело во что-то полезное и годное к использованию» (Foltyn, 2008 а, стр. 103). Показываемое живым в медийных изображениях мертвое тело — сложное существо. Оно не живое, поэтому больше не может претендовать на права или требовать, чтобы его признали «бессильным существом, нуждающимся в нашей защите». Наоборот, это

01 В оригинале forensic science, и это понятие не имеет точного аналога в русском языке. Это научная область, которая предлагает методы естественнонаучного исследования (медицинские, биологические, химические и пр.) для решения задач в области раскрытия преступлений. Наиболее близкий термин в русском - судебная экспертиза. Такой перевод лишает отсылки к тому, что это научная область (science). Далее в тексте автор употребляет как forensic science, так и forensics — на английском разница есть: это либо научная область, либо методы из этой области. Автор даже пишет о том, что методы из научной области судебной экспертизы стали переходить в другие научные области, например, антропологию. Но русское слово «экспертиза» не передает различия между научной областью (более широкое понятие) и методами (частный случай), наоборот, они, скорее, сливаются в одно. Поэтому я считаю целесообразным перевести forensic science как «наука судебной экспертизы», а forensics как «судебная экспертиза», чтобы сохранить различие (Здесь и далее - примечания переводчика).

02 Ruth Penfold-Mounce. Corpses, popular culture and forensic science: public obsession with death // Mortality, Vol. 21, No. 1, 2016, p. 19-35

03 В оригинале medium добавляет игры слов, так как отсылает и к медиа, и к посредничеству.

еще и «сильная угроза живым» (Sappol, 2012) в силу вопросов, которые оно задает о морали и развлечении, смертности, посмертии и собственности, равно как и о болезни и утилизации человеческой плоти. Восхищение мертвым становится все более заметным и распространяется за пределы death studies в археологию, судебную антропологию, обращает на себя внимание режиссеров кино и телевидения, авторов художественной литературы, а также рассматривается в университетских курсах по науке судебной экспертизы для студентов и аспирантов. Этот охват людей, которые работают со смертью и мертвым телом или изучают их, указывает на изобилие заинтересованных в этой теме. Но что стало катализатором такого пыла по отношению к кадавру?

Идея этой статьи — в том, что репрезентации науки, в частности, науки судебной экспертизы, в популярной культуре ведут к нормализации и смягчению процессов, связанных со смертью и мертвым телом, что стимулирует общественное очарование смертью (morbidity)⁰⁴. Очарование смертью (morbidity) в контексте данной статьи не означает «болезнь» (sickness), как это слово используется в здравоохранении или медицине, но наоборот, указывает на общественное восхищение болезненным, макабрическим, смертью и мертвыми телами. Общественное очарование смертью подпитывается из неисчерпаемого источника изображений смерти, умирания и мертвых тел в популярной культуре, что показывает, как даже чувствительная для общества тема может стать поводом для ежедневного общения и даже начать потребляться как развлечение. То, как именно в художественных репрезентациях представлено соединение смерти и очарования смерти с эстетическим удовольствием, описано Бронфеном (1992), который говорит, что смерть, изображенная в художественном произведении, принимается, потому что она помещена в пространство, четко обозначенное как не реальная жизнь. Концепт этого нереального пространства, в котором смерть может быть показана и потреблена, очень важен для этой статьи: мы хотим показать, что переживание «смерти через прокси» — это безопасный и приемлемый способ изучать смерть и мертвое в противоположность настоящей смерти и мертвым телам, которые продолжают быть неприемлемым и дискомфортным зрелищем. Были также показаны связи между ростом в популярной культуре описаний мертвого с позиций науки судебной экспертизы, с одной стороны — и широким распространением восхищения смертью и мертвыми телами — с другой. (McIlwain, 2005).

04 Художественный перевод термина, предложенный в дискуссии на Facebook антропологом Анной Кругловой, который кажется мне наиболее подходящим по смыслу того, о чем говорит автор.

Увеличение количества описаний из науки судебной экспертизы в популярной культуре произошло параллельно с драматическим увеличением академического интереса к науке судебной экспертизы, и можно предположить, что эти тенденции как-то связаны. За последние десять лет в Великобритании число академических курсов по науке судебной экспертизы возросло на 70%, что «движимо популярной культурой и феноменом “bums on seats”⁰⁵» (Paton, 2008). Изучение методов судебной экспертизы (forensics) не ограничивается наукой судебной экспертизы (forensic science). Оно распространяется и в рамках судебной антропологии, а также проявляется в использовании термина «forensic» в различных областях — от инженерии до спорта, от психологии до компьютерных расчетов. Поиск по фразе «forensic science» в базе UCAS (Universities and Colleges Admission Service) в Великобритании в апреле 2014 года выдал 119 программ обучения студентов и 2 728 доступных курсов для аспирантов. Отдельно было найдено 133 программы и 326 курсов для студентов по запросу «forensics», и 6 курсов для студентов и 208 курсов для аспирантов по запросу «forensic anthropology». Изучение методов судебной экспертизы популярно не только в Великобритании, но и в США, как показывает международный студенческий сайт⁰⁶, который выдает 1 024 программы по науке судебной экспертизы и 1 238 курсов для студентов и докторантов. Популярность науки судебной экспертизы отражается не только в представленности на телевидении, но и в количестве курсов по ней с начала 21 века.

В нашей статье мы прежде всего сфокусируемся на телевизионных репрезентациях науки судебной экспертизы и на том, как они влияют на повышение интереса к откровенному рассматриванию смерти, который отчасти отражается в росте сферы высшего образования в области науки судебной экспертизы. Рост представления мертвого на телевидении (Фолтин 2008 b) привел к мысли о том, что «кадавр стал новой поп-звездой» (стр. 154). Этот тезис подтверждается тем, что телевидение показывает зрителям множество кадавров: 7 из 10 топовых по просмотрам телевизионных драм (включая «Место преступления» и «Морская

05 Bums on seats — идиома в английском языке, которая обозначает людей, которые заплатили, чтобы просто прийти и посмотреть на нечто, привлекающее их внимание. Дословно переводится как «задницы на сиденьях». В данном контексте автор, видимо, хочет сказать, что многие студенты, создающие спрос на курсы по науке судебной экспертизы, заинтересованы не в том, чтобы что-то изучить для работы и т. д., а чтобы просто посмотреть на смерть и мертвое в рамках курса.

06 <http://www.internationalstudent.com/school-search/school/search/> (Примечание автора статьи).

полиция: спецотдел»⁰⁷) регулярно нанимают «актеров трупов» (то есть актеров, которые играют мертвые тела). Это свидетельствует о готовности телевизионной индустрии откликнуться на потребность в появлении мертвого в развлекательных программах (Chozick, 2011). Данная статья развивает идею Фолтин о том, что мертвое тело становится новой звездой и прослеживает истоки этой популярности кадавров. Таким образом, в статье будет показано, что звездой становится даже не мертвое тело, а сама судебная экспертиза, репрезентации которой привязывают общественный взгляд к вымышленному мертвому. В результате мы предполагаем, что репрезентации науки судебной экспертизы в популярной культуре ведут к нормализации и смягчению барьера перед нашим взглядом, что позволяет нам смотреть «как бы сквозь тусклое стекло»⁰⁸. Эта смягчающая линза делает разглядывание и потребление мертвого часто в обнаженном и раскрытом виде (например, буквальное изображение вскрытия) приятным развлечением для общества. Эта фикциональная, чересчур впечатляющая, но все еще, по всей видимости, реалистическая репрезентация мертвого тела позволяет разглядывать его, будучи полностью в безопасности, в пространстве зачарованности смертью. Это пространство — такое, как художественный вымысел или «тусклое стекло» — позволяет осуществлять контроль над смертью и обеспечивать защиту зрителя. И несмотря на то, что мертвое тело становится видимым в оптике популярной культуры, оно, как я считаю, продолжает вызывать отвращение и напоминать о человеческой смертности за пределами художественного мира, что подчеркивает напряжение между общественной одержимостью смертью и ее потреблением и собственно мертвым.

Наука судебной экспертизы в популярной культуре

Доэрти (2003, стр. В15–16) определил современное общество как эпоху «судебно-экспертного нуара», которая характеризуется фанатичной верой в то, что наука судебной экспертизы обладает силой расследовать преступления, а также болезненным интересом к расчленению и вскрытию человека. Упоминание здесь судебно-экспертного нуара ярко освещает отношения между судебной экспертизой, популярной культурой и общественным очарованием смертью. Это связано с идеей Селтзера (1998, стр. 2) о культуре увечий (wound culture), в которой увечное тело воспринимается общественностью как обычное дело, со всей его [тела — прим. пер.] раскрытостью как нормальным и незамечаемым состояни-

07 Более подробно о них — дальше.

08 «See through the glass, darkly» в оригинале.

ем. Выставление напоказ жуткого в популярной культуре присутствует в разных ее проявлениях от моды до комиксов и от романов до видеоигр, а также на телевидении и в кино. Каждое из этих проявлений включает в себя фиктивное, но реалистичное мертвое тело в той или иной форме. Такая манифестация мертвого тела как развлечения стала частью повседневности. Культура увечий Селтзера пронизана образом серийного убийцы в роли суперзвезды (1998, стр. 2, 4) и тем, как по всей видимости бессмысленные⁰⁹ серийные убийства бросают вызов общественному пониманию смертности, тела, идентичности, воли, насилия и интимности. Если распространить концепцию культуры увечий за пределы образа серийного убийцы, она может объяснить, как мертвое тело становится художественной формой и предметом потребления в этом качестве (Brown & Philips, 2014), формой развлечения (Ferrell & Websdale, 1999), превращает труп известного преступника в селебрити (Penfold-Mounce, 2009), и даже становится образовательным инструментом, как в гастролирующей выставке «Миры тела» (Body Worlds) Гунтера фон Хагена. Превращение в селебрити фиктивных человеческих останков и их потребление становится точкой пересечения в получении удовольствия и удовлетворения фантазии в общественном пространстве, между индивидом и обществом, между селебрити и публикой (Seltzer, 1998, стр. 254). Фокус на мертвое тело в этой культуре увечий подчеркивает желание современного общества пощекотать нервы и прийти в возбуждение; этот процесс соединения с внутренней темнотой, на который люди оказываются способны, олицетворяет желание макабрического и вселяет отвращение. Несмотря на то, что у резни есть аудитория (Foltyn, 2008, стр. 157), все-таки культура увечий — «больше, чем вкус к бессмысленному насилию» (Seltzer, 1998, стр. 21). Разглядывание мертвого тела в культуре увечий через репрезентации популярной культуры или ради научного образования — это сложный процесс человеческого общения с смертностью.

Важность науки судебной экспертизы и ее представлений в популярной культуре — то основное, что подпитывает общественное очарование мертвыми телами, насилием и смертью. Наука судебной экспертизы — это приложение современной науки и ее техник для того, чтобы ставить вопросы, релевантные для криминальной судебной системы, и ключевой предмет в фокусе этой статьи, рассматривающей общественное очарование смертью и мертвыми телами. Важно отметить, что термин «forensics» связан с большим количеством академических специально-

09 В оригинале *senseless*, что переводится и как бесчувственный, и как бессмысленный. В данном контексте речь скорее о том, что это насилие ради насилия, насилия как развлечение, поэтому логичнее говорить о бессмысленности.

стей и дисциплин помимо науки судебной экспертизы (forensic science), которая имеет отношение к расследованию преступлений. К этим специальностям и дисциплинам относится: forensic speech science¹⁰, которая базируется на изучении языка и лингвистике; computer forensics в компьютерных науках и инженерии; digital forensics в компьютерных науках и IT и наиболее известная forensic anthropology внутри антропологии. Тем не менее в этой статье forensics имеет отношение только к науке судебной экспертизы. Общественное восприятие судебной экспертизы совпадает с утверждением Фолтин (2008 b) о том, что «количество трупов выросло» (стр. 154). Смерть и мертвые тела как часть обычной повседневной жизни тесно связаны с эрозией границ между криминальными новостями и развлекательными передачами о криминале, об усилении которой говорят в связи с ростом криминальных реалити-шоу (Dower, Fleming, & Muzzatti, 2006) и обнаруживают, как эта эрозия границ становится все более ярко представлена еще с 1980-х годов и далее (McIlwain, 2005). Смерть и мертвое «конструируются и циркулируют как... объекты потребления, изучения и желания» (Hearsum, 2012, стр. 184), и основная циркуляция происходит через репрезентации науки судебной экспертизы в популярной культуре. В результате мертвое тело и наука судебной экспертизы трансформируются в популистский, легко потребляемый «товар инфотейнмента» (Foltyn, 2008 b, стр. 155).

Образы судебной экспертизы вошли в нашу визуальную культуру (Foltyn, 2008 b, стр. 156) в самых разных формах. Самое их обычное представление — это полицейский судебный эксперт или расследователь-криминалист в таких сериалах как: «Место преступления»¹¹,

10 Даю без перевода, так как в русском нет нормальных аналогов. В России вышел учебник по «форензике», но в нем это понятие трактуется как использование компьютерных технологий для раскрытия преступлений (то есть речь скорее о computer forensics & digital forensics, но автор решил это все назвать просто форензикой). <https://geektimes.ru/post/136816/>.

11 CSI — Crime Scene Investigation. Из Википедии: «американский телесериал о работе сотрудников криминалистической лаборатории Лас-Вегаса, премьера которого состоялась 6 октября 2000 года на канале CBS. В каждом отдельном эпизоде обычно рассказывается о расследовании одного-трёх преступлений, совершенных в Лас-Вегасе или его окрестностях, иногда — в других городах штата Невада». https://ru.wikipedia.org/wiki/C.S.I.:_%D0%9C%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BE_%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%83%D0%BF%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F

«Морская полиция: спецотдел»¹², «Детектив Раш»¹³, «Без следа»¹⁴, «Безмолвный свидетель»¹⁵, а также судебные антропологи показаны в сериале «Кости»¹⁶. Кадавр стал инструментом судебной экспертизы (Timmermans, 2006) точно так же, как и развлечением в популярной культуре, и занимает центральное место в понимании социетального восприятия смерти и научного свидетельства. Нигде процесс нормализации так не заметен, как в «Месте преступления». Этот сериал долго находился в прайм-тайм, затем были выпущены успешные спин-офф («Место преступления: Майями» и «Место преступления: Нью-Йорк»), в которых в очень преувеличенном впечатляющем свете показана важность науки судебной экспертизы, так что даже был предложен так называемый «эффект CSI» (Мопас, 2007). Мопас, говоря об этом эффекте, указывает на влияние телевизионных репрезентаций науки судебной экспертизы на публичное восприятие и на то, как идея науки судебной экспертизы вместе с ее терминологией и концепциями была привне-

12 NCIS - Naval Crime Investigation Service. Из Википедии: «американский телесериал, посвященный деятельности федерального агентства по расследованию преступлений при Министерстве военно-морских сил США (то есть преступлений, совершённых на флоте, либо с участием американских моряков). Это федеральное агентство носит название Служба криминальных расследований (Следственное управление (СУ) BMC (NCIS), этой же аббревиатурой назван и сериал» https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%A1%D0%BF%D0%B5%D1%86%D0%BE%D1%82%D0%B4%D0%B5%D0%BB.

13 Cold Case. Из Википедии: «детективный сериал, вышедший в США 28 сентября 2003 года, на канале CBS. Всего вышло 7 сезонов. Последняя серия вышла 2 мая 2010[1]. В России транслируется телеканалом НТВ. 25 января 2011 года НТВ запустил 6 сезон[2]. С 18 февраля по 4 мая 2011 года НТВ показал 7-й, заключительный сезон сериала «Детектив Раш»». https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%B2_%D0%A0%D0%B0%D1%88.

14 Without a Trace. Из Википедии: «американская полицейская драма 2002—2009 годов о расследовании и поиске пропавших людей. 19 мая 2009 года CBS объявил о закрытии проекта после семи сезонов». https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D0%B7_%D1%81%D0%BB%D0%B5%D0%B4%D0%B0.

15 Silent Witness. Из Википедии: «британский детективный сериал. В России демонстрировался каналом Fox Crime. Сериал отличается особой мрачностью расследуемых преступлений, и поэтому не рекомендуется детям до 18 лет, а также слабонервным людям из-за показа вскрытий человеческих тел и их внутренностей». [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D0%B7%D0%BC%D0%BE%D0%B%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%81%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C_\(%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BB\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D0%B7%D0%BC%D0%BE%D0%B%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%81%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C_(%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BB)).

16 Bones. Из Википедии: «американский детективный телесериал, созданный Хартом Хэнсоном, который выходил в эфир на телеканале Fox с 13 сентября 2005 года по 28 марта 2017 года[1]. Сюжет сериала вращается вокруг судебных антропологов из Джеферсонского университета работающих вместе с ФБР». [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8_\(%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BB\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8_(%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BB)).

сена в публичный дискурс. «Место преступления» показывает судебную экспертизу не просто как науку, а как супер науку, которая помогает обвинять убийц и насильников даже после их смерти или смерти их жертв. Как пишут Швейтцер и Сэкс (2007, стр. 358), последствия таких образов в популярной культуре приводят среди прочего к тому, что расследователи и судьи в некоторых случаях мучаются с вынесением приговора, так как они были запутаны телевидением и думали, что наука судебной экспертизы более эффективна и точна, чем она есть на самом деле, и оказались разочарованы в невпечатляющих свидетельствах экспертизы реальной. Наука судебной экспертизы на телевидении в таких случаях, как «Место преступления», очень эффективно распространила представление о том, что наука и полиция непогрешимы (Deutsch & Cavender, 2008). И это несмотря на то, что телевидение и реальность движутся в противоположных направлениях (Schweitzer & Saks, 2007, стр. 359): 40% показанных в «Месте преступления» научных исследований не существует, а большинство существующих показаны в таком виде, о котором сотрудники криминальных лабораторий могут только мечтать (Cole & Dioso, 2005, стр. 13).

Фолтин (2008 а, 2008 b) утверждает, что популярность телевидения, в основе которого лежит наука судебной экспертизы, а также вуайеристское подглядывание за последствиями катастроф и трагедий, связана с формированием амбивалентности по отношению к труп. Эта амбивалентность ярко демонстрирует, что труп находится в состоянии постоянного изменения, через что он вовлекается в процесс «показывания и скрывания, почтения и осквернения, рассмотрения как полезного и как бесполезного, как источника увеселения и угрюмости» (Foltyn, 2008 а, стр. 100). До сих пор существуют конфликтующие точки зрения на мертвое тело и смерть, и это может быть связано с системной ошибкой при разделении реального и нереального миров. Утверждать, что мы хорошо знакомы с невымысленными ликами смерти, умирания, мертвых тел и насилия — значит обманывать себя, так как на самом деле мы себя отгораживаем от этого (Davies, 2010). Мы принимаем стандартизацию своей открытости перед раскрытыми, фейковыми трупами в рамках культуры увечий (Seltzer, 1998), что подчеркивает степень десенсибилизации¹⁷, но это не распространяется на восприятие реальных тел. Образы и истории о неуважительном обращении с настоящими кадаврами продолжают шокировать. Часто в новостях предупреждают зрителей, что кадры могут содержать сцены насилия и жестокости, или даже новостные репортеры

17 В данном контексте автор имеет в виду снижение напряженности, тревожности и т.д. по отношению к смерти и связанным с нею явлениям и проблемам.

сообщают, что не все показано в связи с пугающей природой того, с чем они столкнулись как свидетели. Хорошее обращение или плохое обращение с мертвыми телами наглядно напоминает о том, что смертность заслуживает чуть больше уважения и внимания, чем другие. Иллюстрацией этого может служить гибель борта МН17 в июле 2014 года, когда он был сбит над Украиной и погибло 298 пассажиров и членов экипажа. Так как самолет разбился в зоне военных действий между правительством и повстанцами, место происшествия оказалось труднодоступным для иностранных расследователей. Особую озабоченность вызвали вопросы обращения, восстановления и транспортировки тел, так как только 282 и 87 фрагментов тел достигли Харькова для идентификации, которая последовала за возвращением погибших с повстанческой территории (Walker & Salem, 2014). Вызванная этим полемика касалась тел погибших: сюжеты и новостные репортажи показывали образы повстанцев, которые не уважали достоинство жертв, прибывшие для расследования команды судебной экспертизы отмечали, что журналисты копались в персональных вещах погибших, и это в целом подрывало целостность расследования и нарушало права последних (Brazier, 2014). Настоящий труп требует дистанции и уважения даже в обществе, десенситивном к смерти. Общественное очарование смертью канализируется и подпитывается популярными репрезентациями смерти и мертвого тела преимущественно в рамках науки судебной экспертизы. Конфликтующие и амбивалентные реакции на очарованность смертью ставят интригующие вопросы о том, на что направлено разглядывание подвергнутых насилию, оскверненных, раненых или вскрытых тел.

Разглядывание мертвого

Способность разглядывать мертвое поддерживается нашим визуально ориентированным современным обществом, которое направляет и стимулирует множество очарованных смертью «взглядов». Мы в данной статье концептуализируем взгляд, опираясь на понятие «клинического взгляда» Фуко, при котором тело пациента «читается» и интерпретируется врачом через наблюдение, принимающее форму проникновения. Фуко обращает внимание на то, что власть и знание добываются, поэтому нет такой вещи как «просто взгляд» (Foucault, 1980). Взгляд, по Фуко, это:

« ... наблюдающий взгляд, взгляд, с которым каждый, ощущая, как он тяготеет над ним, придёт в конце концов к тому, что интериоризирует его настолько, что будет наблюдать самого себя, и таким образом каждый будет осуществлять подобное наблюдение над самим собой и против самого себя. Великолепная формула: власть, осуществляемая непре-

рывно и по минимальной цене!» (Foucault, 1980, стр. 155)¹⁸

Таким образом, «взгляд — это не просто акт смотрения сам по себе», это рассматривание характеристик в конкретном сете социальных обстоятельств (Sturken, Cartwright & Sturken, 2001, p. 76). Взгляд описывает отношения между удовольствием и образами, и нет одного взгляда, а есть сложная матрица взглядов для смотрящих. Набор взглядов, предложенных Пирсоном (2010) — вуайеристский (voyeuristic), абъекционный (abject), экспертный (forensic) и аутоптический (autoptic) — будет нами интерпретирован таким образом, чтобы получить возможность рассмотреть эту сложность и размытость взглядов как смягчающих линз, через которые мы разглядываем мертвых.

Рассматривание мертвого дает индульгенцию для вуайеризма, при котором взгляд сфокусирован на рассматривании частной жизни других часто в самые их интимные моменты. Это когда человеку нравится чужая боль или страдание, или он одержимо стремится понаблюдать грязные и щекотливые моменты. Вуайеристский взгляд может быть осуществлен разными людьми с разными мотивациями, включая ученых, таких, как археологи, социологи, психологи, антропологи и медики; это и расследующий взгляд полиции и государства; и информационный взгляд, которым обладают новостные медиа; и эротический взгляд «подглядывающего Тома»¹⁹ — преимущественно мужчин, которые смотрят на женские тела; или взгляд невинного очевидца события или любознательного туриста (Denzin, 1995, Urry, 1990). Все эти взгляды вуайеристичны. Обычно вуайеризм ассоциируется с рассматриванием других в интимной ситуации, такой, как обнаженность или сексуальные отношения, но вуайеризм также может включать интимность рассматривания мертвого или насилия.

18 Русский перевод текста М. Фуко см. в: Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью - М.: Праксис, 2002. (Серия «Новая наука политики»). Стр. 234. (Здесь цитата приводится в редакции APC).

19 В оригинале peeping Tom — идиома, происходящая из англо саксонской легенды о леди Годиве, которая была вынуждена проехать на лошади по городу будучи обнаженной — только волосы ее прикрывали. Все жители города не стали наблюдать за этим процессом, только персонаж по имени Том подсмотрел за ней, и за это в разных версиях был ослеплен или убит. В современном языке это употребляется как идиома для молодого вуайериста. https://en.wikipedia.org/wiki/Lady_Godiva#Peeping_Tom.

Реалити-телевидение (reality television²⁰) начиная с 1980-х годов начало делать нормой вуайеризм по отношению не только к жертвам преступления, но и к любым погибшим. Телепрограммы, такие, как «Самые разыскиваемые в Америке» (America's Most Wanted), стали первопроходцами в формировании публичного вуайеризма по отношению к преступности. Этот вуайеризм создавался через инсценировки преступлений, вставки интервью с жертвами, их друзьями и членами семей, равно как и с полицией, а также видеосъемку и фотографии настоящих преступников и жертв (Cavender, Bond-Maupin & Jurik, 1999, стр. 646). Вуайеристский взгляд на мертвые тела в популярной культуре выходит за рамки телевизионного сеттинга. В популярной культуре кадавр рассматривается близко и в интимных подробностях: показывается и акцентируется уязвимость мертвого тела. Это ярко проявляется в манере коронера Алексы Вудс из 1–6 сезона «Места преступления: Майями», которая разговаривает с трупами так, словно это ребенок, используя такие слова как «мой сладкий», «дорогой», «девочка/мальчик», и комментирует, что жертвы слишком молоды, чтобы умирать. Этим она демонстрирует беспомощность мертвых. Труп последовательно показывается подвергнутым насилию на месте преступления, подчеркивается его незащищенность перед вуайеристским взглядом, и эта незащищенность только усиливается при его научном изучении, как, например, в комнате для вскрытия, где тело обнажено и взгляд приглашается к рассматриванию открытого кадавра в процессе вскрытия. Доминантой репрезентации вуайеристского взгляда является некрофилия, так как аудитории предлагается связать смерть и эротичность, поскольку многие жертвы — молодые, привлекательные мужчины и женщины, которых часто убивают во время или после секса (Tait, 2006, стр. 52–53), как это показано в «Пустых глазах» («Место преступления», 7 сезон, 18 эпизод), где шесть show-girls подвергаются сексуальному насилию и убивают. Изображения мертвых тел в популярной культуре, детерминированные наукой судебной экспертизы, стимулируют вуайеристский взгляд и дают индульгенцию взгляду на то, чтобы объединить вместе привлекательность и отталкивающий вид абъектированных мертвых тел в глазах телеаудитории (Pierson, 2010, стр. 185).

20 «Это жанр телевизионных программ, которые якобы представляют собой непридуманные жизненные ситуации и часто показывают героев, оставшихся бы неизвестными при других обстоятельствах, которые обычно не являются профессиональными актерами, хотя в некоторых шоу могут принимать участие знаменитости. Этот жанр отличается от документального телевидения тем, что основное внимание уделяется драме, личному конфликту и развлечению, а не просвещению зрителей». https://en.wikipedia.org/wiki/Reality_television.

Абъекционный взгляд тесно связан с вуайеризмом в том, что он так же, [как и вуайеристский — прим. пер.] делает то, на что он направлен, отталкивающим и привлекательным одновременно, когда фокусируется на смерти человеческого тела. Сцены вскрытия в телепередачах, таких, как «Безмолвный свидетель» или «Место преступления» пестуют абъекционный взгляд на человеческий кадавр, посредством чего современная наука лишает этот мир магии, но повторно очаровывает через создание визуальных спектаклей (Slater, 1995, стр. 220–227) или работу судебной экспертизы, которая продолжается в сценах вскрытия. Во франшизе «Места преступления» вскрытия производятся во впечатляющей, стилизованной под реальность, манере, как показано в «Вывесили на просушку» («Место преступления: Нью Йорк», сезон 3, эпизод 4). Во время вскрытия фокус сделан на отрезанной голове жертвы, что направляет взгляд на то, как проводится процедура, позволяющая выяснить, была ли жертва опьянена наркотиками перед убийством. Камера фокусируется на руках Сида Хаммербэка, судмедэксперта, когда он погружает шприц в глазное яблоко, а затем переносит точку зрения внутрь глаза, чтобы дать аудитории посмотреть, как игла вытягивает жидкость из трупа. Рассмотрение трупа изнутри и проигрывание ретроспективы того, как жертве были нанесены приведшие к смерти ранения — это общее место для франшизы «Места преступления». Взгляду дан доступ к таким местам (зонам), которые сами герои «Места преступления» могут лишь вообразить или помыслить. Зритель находится в привилегированном положении, позволяющем наблюдать науку в действии, видеть своими глазами, как собираются данные для судебной экспертизы, которые в реальной жизни не могут быть увидены. Реалистическая симуляция трупов и их расчленения через вскрытие дает индульгенцию нашему абъекционному взгляду, предлагая ему социально приемлемую маску науки, смешанной с стилизованным, вымышленным кинематографическим проникновением в мертвое.

Абъекционный взгляд фокусируется на трупе как на «основательном, пугающем напоминании о смертности человека и его физической материальности» (Pierson, 2010, стр. 185), это всеприсутствующая угроза собственной идентичности и существованию в качестве субъекта (Kristeva, 1982, стр. 4). Для Кристевой²¹ (1982) абъекционный взгляд — это человеческая реакция на глубинный и отвратительный страх угрозы того, что разрушится разграничение между субъектом и объектом или даже между самостью и другим. Образцом такого состояния становится труп, так как напоминает смотрящему о его смертности и физической материальности. Тем не менее остальные предметы, которые могут стимулировать

21 Термин Кристевой ab-ject — абъекция.

отвращение, могут также провоцировать похожую реакцию, как то: зияющая рана, кровь, экскременты или новости о преступлениях педофилов. Абъекция стимулирует стремление установить границы между человеческим и животным. Она неопределенна и не уважает границ, её правила «разрушают идентичность, систему, порядок» (Kristeva, 1982, стр. 4). Таким образом, мертвое тело — это предельная абъекция. Мы²² отвергаем его и привлекаемся к нему для того, чтобы погрузить себя в него и тем самым защитить себя от него (Pierson, 2010, стр. 195). Этот процесс в популярной культуре опосредован в репрезентациях науки судебной экспертизы через расследователей, которые «стремятся контролировать и упорядочивать преступления, смерть и абъекцию» (Pierson, 2010, стр. 185). Абъекционный взгляд, сфокусированный на методах судебной экспертизы в популярной культуре, производит принуждающий телевизиальный экспертный взгляд.

Третий вид взгляда — экспертный взгляд — очень важен, поскольку отличается от абъекционного, вуайеристического и даже аутопического (который будет коротко обсужден далее) взглядов. Экспертный взгляд — это не совсем взгляд смотрящего, это скорее линзы, сквозь которые он смотрит. Зритель смотрит на труп глазами ученых, проводящих судебную экспертизу, и так получает взгляд науки. Такие программы, как «Место преступления» конструируют доступный для аудитории экспертный взгляд (Pierson, 2010, стр. 186), добавляя сцены, при помощи впечатляющей графики изображающие вымышленное оборудование судебной экспертизы. Например, в «Место преступления: Нью Йорк» показаны виртуальная комната для вскрытия и голографическая копия жертвы («Боевые шрамы», сезон 6, эпизод 5). Экспертный взгляд вооружает зрителя «истиной»²³, данной наукой, производит противоречивый опыт одновременной интимности и дистанции между зрителем и мертвым и позволяет смотрящему быть свидетелем смерти через приближение, в рамках судебной экспертизы достигаемое техниками патологического вскрытия и визуальной графики, помещающей зрителя в само мертвое тело, процедуры вскрытия которого полностью записываются на дистанцированные камеры над ним («3.08 (Скорость убивает)», «Место преступления: Майами», сезон 3, эпизод 8). Мертвое тело через экспертный взгляд предлагает аудитории воображаемое чувство контроля над преступлени-

22 Можно было бы перевести нам отталкивает и привлекает, но тогда мы становимся пассивными объектами, а не действующими субъектами, как в оригинале.

23 В оригинале truth можно перевести как «правда» и как «истина», но тут речь скорее о том, что есть некая объективная истина, нежели о том, что есть правда (которая субъективна).

ем, преступностью и неизбежной смертью. Такой взгляд предоставляет визуальный доступ, но отделяет смотрящего от реальности смерти. Здесь нет запаха гниения или паленой плоти; не слышно капанья физиологических жидкостей, хлюпанья перемещаемых или зрелища распиливаемых специальной пилой костей. Потребление происходит через глаза, и звуки зачастую отредактированы и смонтированы с музыкой, чтобы сделать труп одновременно отделенным от зрителя и приятным для рассматривания. Важно, что в ходе расследования экспертный взгляд дополняется устными комментариями (Pierson, 2010), и это вносит вклад в расширение возможностей зрителя. Судебные эксперты в популярной культуре обычно репрезентированы вербально, что дает возможность [создателям продукта — прим. пер.] записать их наблюдения о жертве и месте преступления. Это очень хорошо иллюстрируется в «Безмолвном свидетеле» и «Месте преступления», где патологоанатомы или судмедэксперты подробно описывают и обсуждают свои находки, используя научный язык и жаргон. Экспертный взгляд соединяется с основанными на научном видении линзами, которые помещены между зрителем и смертью с тем, чтобы смягчать отвращение зрителя и дистанцировать его от мертвой плоти, и способствует усилению восприятия мертвого тела и смерти как развлечения. Экспертный взгляд допускает близость без тесного физиологического соприкосновения с трупами.

Заключительный взгляд — аутопический взгляд — это взаимосвязанная комбинация всех остальных названных взглядов. Аутопический взгляд — абъекционный, вуайеристический и экспертный, он фокусируется на эротизации процесса визуального спектакля вокруг трупа. Это очевидно в изображениях мертвых жертв в телевизионных шоу, созданных на основе науки судебной экспертизы, в которых доминирует гендерно обусловленный взгляд. Рассуждения Малвея (1975) о том, что женщины репрезентированы как «другие» и подчинены символическому порядку, в котором мужчина осуществляет фантазии и навязчивые идеи с помощью безмолвного изображения женщины, проливает свет на аутопический взгляд. Труп жертвы, преимущественно женщины, в телевизионных шоу, которые используют науку судебной экспертизы — это носитель, но не создатель смыслов. Основанная на судебной экспертизе телевизионная драма, как и фильм, кодирует эротику с помощью языка доминирующего патриархального порядка. В дальнейшем даже мертвая женщина подвергается объективации, в результате чего труп жертвы изолируется, помещается на экран и сексуализируется так, чтобы зритель мог напрямую обладать ею (Mulvey, 1975, стр. 9, 13). Гендерный взгляд — это краеугольный камень для аутопического взгляда, так как подсвечивает то, что этот «взгляд» — неизбежно мужской взгляд или такой женский взгляд, которым женщины

смотрят на самих себя через то, как на них смотрят мужчины (Sassatelli, 2011, стр. 127–128). Это гендерное измерение аутопического взгляда повторно запускает процесс, который может быть произведен через взгляд, имеющий отношение к гендеру и поддерживающий нормализацию и объективацию процессов взгляда на смерть и мертвых людей.

Визуальное потребление трупа жертвы через аутопический взгляд преимущественно происходит в двух локациях: место преступления или анатомический театр²⁴. Труп стилизован под настоящее мертвое тело, и эта стилизация представляет собой реминисценцию порнографии или, как пишет Пинедо (1997), «карнографии», где порнографическое и страшное выставляют напоказ скрытые выемки тела. Труп пассивен и прекрасен в ожидании вскрытия. В этом смысле вскрытие становится чем-то вроде изнасилования (Sappol, 2002), которое, если верить крупным планам, «изучающим» каждый сантиметр этого тела, разрушает обнаженное, молодое и красивое. Это разрушение показывается как возмутительное зрелище (Foltn, 2008 b), в ходе которого зрителю предлагается смотреть на труп, пока эксперты обсуждают «импланты в половом члене, отсутствующие соски, следы от садомазохистских ударов плетью, татуировки и интимный пирсинг» (Foltn, 2008 b). Труп становится опорой для нарратива «наука-как-детектив», который разворачивается на месте преступления, в морге или анатомическом театре. Это особенно актуально для британского «Главного подозреваемого»²⁵, где труп часто играет мотивирующую роль для протагониста Джейн Теннисон, главного детективного инспектора, которая обретает «чутье» о том, что это за преступление, подробно изучая тело жертвы как на месте преступления, так и в анатомическом театре. Тэйт (2006) утверждает, что перформанс с судебной экспертизой в «Месте преступления» использован для того, чтобы замаскировать «аутопическое видение», основанное на эротическом же-

24 В оригинале autopsy theater — и это несколько уже, чем анатомический театр, в котором могут проходить операции на живых людях, равно как и вскрытия, но в русском языке более распространен термин «анатомический театр», и в статье автор никак не противопоставляет анатомические театры аутопическим, поэтому я использую более известный и понятный термин.

25 Prime Suspect. Из Википедии: «британский драматический детективный телесериал, снятый кинокомпанией Granada Television совместно с ITV Productions для канала ITV по романам Линды Ле Планте. Номинант премий “Эмми”, “BAFTA” и “Эдгар”. Телесериал состоит из семи телевизионных фильмов продолжительностью 3 часа 30 минут, каждый из которых был разделен на две или четыре части (за исключением “Главного подозреваемого 4”, продолжительность которого составила 4 часа 30 минут). В России с 2008 года транслируется каналом ТВ Центр». [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%B7%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%B0%D0%B5_%D0%BC%D1%8B%D0%B9_\(%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BB_1991\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%B7%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%B0%D0%B5_%D0%BC%D1%8B%D0%B9_(%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BB_1991)).

лании «посмотреть внутрь тела» и выставить напоказ скрытые секреты (стр. 49–50). Судебная экспертиза дает «извинение порнографии смерти» (Tait, 2006, стр. 50).

Аутопический взгляд предлагает ограничить очарование мертвым телом эротизацией и фетишизацией трупа. Это перекликается во многом с идеей Бодрийяра (2007) о технологии (то есть медиатехнологии в данном случае), которая становится медиумом, и таким образом реальность обрушивается в гиперреализм, поскольку существует:

«... тщательная редупликация реального, предпочтительно через другой воспроизводящий медиум, такой как реклама или фотография... [и впоследствии] реальное приобретает изменчивость, оно становится аллегорией смерти, но обретает силу через собственную деструкцию, становясь реальным для себя...: гиперреальным» (стр. 71–72).

Больше нет «подделки оригинала» (Baudrillard, 2007, стр. 56), гиперреальный мир делает события и происшествия «более реальными, чем реальное» (Baudrillard, 1995, стр. 99). Таким образом с помощью технологий, особенно цифровых медиа, способность познавать мир сильно форматируется под то, чтобы ее можно было потреблять. Это актуально для понимания того, почему медийные репрезентации науки судебной экспертизы способствуют эффекту очарования смертью: поскольку опыт столкновения с мертвыми людьми редактируется и подвергается манипуляции в вымышленных и фактографических изображениях, границы между реальным и виртуальным размываются. Воздействие этого размывания границ — это важный вклад в общественное восприятие и отношение к открытым ранам, смерти и мертвому. Судебная экспертиза в рамках популярной культуры создает образы мертвых людей, которые воспринимаются как реальные несмотря на то, что они вымышленные и «сделаны» из фейковых трупов. Это инкапсулирует нормализацию кадавров через смягчение научной оптики. В дальнейшем общественное очарование смертью подпитывается «миром, где главная функция знака в том, чтобы заставить реальность исчезнуть и при этом одновременно скрыть это исчезновение... Медиа сегодня занимаются именно этим» (Zurbrugg, 1997, стр. 12). Современное общество видит галлюцинации о реальности, в которой репрезентации науки судебной экспертизы в популярной культуре заставляют публику использовать вуайеристский, абъекционный, экспертный и аутопический взгляды, чтобы видеть гиперреальное. По иронии судьбы, в соответствии с Бодрийяром (1996, стр. 16), «сейчас нет кризиса реальности. Мы далеки от него. Всегда будет больше реальности, поскольку она производится и производится через симуляцию,

и она сама не что иное как модель симуляции». Симулякры науки судебной экспертизы в изображениях популярной культуры — это сообщение, и это сообщение «реально» (Baudrillard, 1983).

Обустройство пространства смертельности

Подъем очарования смертью, который характеризуется тем, что смерть, умирание, трупы и макабрическое в популярной культуре получают индульгенцию на изображение, формирует то, что в данной статье мы предлагаем называть «пространством смертельности» (*morbid space*). Пространство смертельности — это концептуализация пространства и того, как в нем можно перемещаться, жить, и как его можно потреблять. Оно олицетворяет то, как кадавры и смерть нормализуются, одновременно становясь селебрити, популяризуясь и подвергаясь эротизации бок о бок с социетальной амбивалентностью. Пространство смертельности имеет исторические корни в долгой традиции публичных спектаклей, использующих части тела и кадавры (Foltyn, 2008 а). Нигде это пространство так не заметно, как в процессе публичного наблюдения за пытками и экзекуциями преступников и публичных вскрытиях тех, кого называли преступником, которые происходили в прошлом западного мира (Penfold-Mounce, 2009), а также в огромном спектре суеверий, в которых утверждаются мистические свойства мертвого тела преступника (Cannon, 1984; Penfold-Mounce, 2010; Stuart, 1999). Пространства смертельности включают в себя не только места экзекуции, но также и места, связанные с наукой, такие, как морги и анатомические театры, которые создают новое представление о бессмертии (O'Neil, 2008), а не просто предоставляют пространство для размещения мертвых людей. Это видение бессмертия возникает в связи с тем, что пространства смертельности не ограничены физическими локациями для мертвых тел, но также включают в себя виртуальные и популярные места, в которых выдается индульгенция на публичную одержимость смертью и трупами. Таким образом, мертвое тело живет за пределами конца жизни, поскольку оно возбуждает общественное восхищение, и его коммерческая ценность в массовой культуре растет. В связи с этим пространство смертельности включает в себя туристические места и сувениры (Potts, 2014), видеоигры, а также кинематографический и книжный нуар (Atkinson & Rodgers, 2014; Millington, 2014), биологические произведения искусства²⁶ (Brown

26 Видимо, имеются в виду произведения искусства, созданные с помощью биологических материалов или процессов — то, что сейчас модно называть *science-art*.

& Philips, 2014), или даже выставление реальных трупов во внешнем²⁷ пространстве (Benneworth-Gray, 2014). Пространство смертельности — это способ объяснения, изучения и концептуализации общественного очарования мертвым внутри общества, которое зациклено на антитезе смерти. Это позволяет обществу «коллективно смотреть смерти в лицо» (Foltyn, 2008 b, стр. 169) и дарит возможность для трансгрессии культурных норм, для того, чтобы возбуждать и воодушевлять общественное внимание, что в свою очередь способствует нормализации мертвого тела в популярной культуре.

Пространство смертельности — это такое пространство, в котором, как утверждал Лакан (1992, стр. 62), красота служит проводником к нашей собственной смерти, что осуществляется через наше собственное осознание смертности, усваиваемое через общественное очарование мертвыми телами в рамках обращения к популярной культуре и формирования в ней пространства смертельности. В потребительском обществе, сосредоточенном на молодости, красоте, сексе, может показаться, что смерть — это нечто новое в плане телесности, и ее необходимо изучать через изучение мертвого тела (Foltyn, 2008 b). Мы все — «галдящие водители»²⁸, одержимые любопытством к смертельности (Hearsun, 2012), и когда это соединяется с культурой увечий Селтзера и различными взглядами, которые были ярко продемонстрированы выше, смерть и кадавры становятся обыденностью. Смерть и кадавры нормализуются до того предела, за которым смерть перестает быть «самой испорченной частью тела, чем-то, что нужно прятать и к чему испытывать отвращение» (Foltyn, 2009, стр. 382). Мертвое тело в пространстве смертельности «записывается на пленку, десакрализуется и вступает в сделку с теми, кто рассматривает его как светский товар, который можно эксплуатировать ради выгоды» (Foltyn, 2008 a, стр. 100). Мертвое тело становится товаром потребления и разворачивается в репрезентациях популярной культуры, что затем перезапускает процесс десенситизации потребителя (или зрителя) кадавров и смерти. Нормальным на рынке стало предлагать молодежи и взрослой аудитории смерть и мертвых людей в качестве развлечения, приносящего яркие впечатления. Потенциал популярной культуры, позволяющий формировать пространство смертельности, поддер-

27 Видимо, имеется в виду пространство, в котором обычно трупы не располагаются — это не место преступления, не морг, не анатомический театр, не кладбище, а например, музей. Интересно, что автор не пишет ничего про традицию выставления мощей религиозных селебрити — неясно, относит ли он их в этот пункт или нет.

28 В оригинале *rubberneckers* — идиома, обозначающая шумных водителей, которые с любопытством смотрят на случившуюся аварию <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=rubber%20necker>.

живает развитие и использование аутопического взгляда. Посредством этого взгляда происходит не только эротизация мертвого тела, но и подчеркивается, что разглядывание мертвых людей может быть «развращенным, тревожащим, декадентным, а также балансированием на краю, концептуальным и художественным, или даже комбинацией из всего этого» (Foltyn, 2009, стр. 380). Пространство смертельности позволяет рассмотреть, что приемлемо между живыми и мертвыми людьми, и какая близость допустима с мертвыми. Таким образом, это пространство, в котором представления общества о дихотомии между смертью и жизнью могут быть изучены в безопасности, охраняемые популярной культурой и вымыслом. Это очень важно для современного общества, в котором доминируют молодость и красота, индивидуализм и капиталистический консьюмеризм, что уводит людей очень далеко от действительного размышления над смертностью и концом жизни.

Культура страха смерти и мертвого тела не так заметна, как культура, которая решается посмотреть в лицо смерти, спрятавшись в нереальный мир, смягченный оптикой науки судебной экспертизы. Эмерик (2000) говорит, что американская культура полна страха смерти, но этот страх не ограничивается только этой нацией, так как множество современных обществ пытаются смириться со смертью с помощью популярной культуры, эксплуатации образов смерти в коммерческих целях, а также конфликтующих теологических концепций и медицинского прогресса. Эти общества создали свои мифы о смерти и развили «свои собственные способы справляться с ужасом» (Rakoff, 1973, стр. 170) именно через использование пространства смертельности. Смерть больше не ограничена популярными медицинскими утверждениями XIX века, которые показывали смерть исключительно негативно, в том смысле, что смерть разделяет душу и тело. Наоборот, смерть теперь рационализирована, нормализована, популяризирована и даже празднуется, и теперь в объяснениях смерти доминируют медико-ориентированные научные объяснения из медицины и науки судебной экспертизы. Мертвое тело как хранилище страха сейчас изучается с помощью науки. Это происходит как через репрезентации в популярной культуре, так и внутри самого современного общества. Тем самым люди пробуют неизвестное и пытаются повлиять на него. Популярные репрезентации науки судебной экспертизы в пространстве смертельности не только позволяют наладить отношения со смертью, равно как способствуют нормализации, формированию нового образа смерти и мертвого тела в культуре и возбуждения этими образами, но и становятся и социальным «клеем». В пространстве смертельности «Места преступления» или «Безмолвного свидетеля» «преступления раскрываются, жертвы отмщаются и порядок восстанавливается»

(Deutsch & Cavander, 2008, стр. 48). Следовательно, санкции по отношению к преступникам выражают общественное осуждение преступников и заново утверждают моральные границы, которые преступление нарушило. Поскольку наказание перестало быть публичным спектаклем в современном обществе, именно медиа, показывающие произведения популярной культуры, которые осуждают вымышленных преступников от лица общества (Schattenberg, 1981), формируют общественный договор внутри разделяемого пространства смертельности.

Использование науки, в частности, науки судебной экспертизы, в популярной культуре как смягчающей линзы, через которую мы смотрим на смерть и мертвые тела, предлагает зрителям отвлечься от страхов, окружающих старение, умирание и разложение. Сбор многообразных данных о теле и связанных с ним вопросов позволяет понять причины смерти и хрупкости смертельности, что связано и с видимостью трупа в пространстве смертельности. Это создает очарование смертельностью, которое оказывается комфортным и безопасным при осознании неизбежности смерти. Наука судебной экспертизы контролирует вовлеченность общества в рассматривание мертвых тел, которое буквально возбуждает страх смерти и умирания, и предлагает для этого рассматривания оптику популярной культуры. Таким образом, наука судебной экспертизы предлагает обществу нормативную дистанцию от реальности. Этот тезис поддерживается Аткинсоном и Роджерсом (2014), которые проанализировали видеоигры с элементами насилия, сделанные в формате «ящика с убийствами» (murder box), и показали, что участие в таких видеоиграх создает нормативную реакцию на убийство в виртуальном мире. Десенситизация смерти и мертвого ведет к тому, что процесс их нормализации выходит за рамки гиперреального, в котором нет возможности отличить реальность от симуляции реальности. Существование гиперреальности смерти и мертвых тел в репрезентациях популярной культуры признается, но все еще есть желание верить в то, что симуляция предпочтительнее реальности. Принятие фейкового мертвого — это часть процесса, в котором люди используют пространство смертельности для инфотейнмента. Это дает контроль в мире, который ощущает себя вне контроля; это дарит богоподобную власть над смертью и дает возможность зрителю смотреть на смерть из безопасного места и гиперреальности. Репрезентации науки судебной экспертизы в популярной культуре — это безопасная и социально принимаемая зона, в которой современное общество взаимодействует со смертью и мертвыми телами.

Значимость пространства смертельности как нормализующего феномена расширяется за рамки репрезентаций смерти, умирания и мертвых тел в популярной культуре, но к тому, чтобы смотреть на настоящие

трупы и вскрытия даже под прикрытием риторики науки, познания, искусств и образования, общество все равно относится неоднозначно. Выставка «Миры тела», на которой настоящие трупы выставляются за пределами похорон или моргов, продолжает разделять общество на основании того, что приемлемо, а что нет, по отношению к смерти и мертвым телам. Пространство смертельности, в котором «Миры тела» прокладывают свой путь, уникально тем, как в нем поддерживается дистанция от реального: мертвые тела явно выставлены (хоть и во имя науки) и обезчеловечены, так как они выставляются без кожи. Таким образом, разглядывание мертвых людей за пределами популярной культуры и под охраной экспертного взгляда, который позволяет исследовать смерть безопасно, под контролем и в стилизованной под настоящую смерть манере, продолжает неоднозначно восприниматься и быть социально неприемлемым. Несмотря на то, что мертвое тело обретает видимость через изображения науки судебной экспертизы в популярной культуре, оно все еще остается предметом, от которого держат дистанцию, камнем преткновения и тем, что разделяет общество. Людям некомфортно говорить о мертвых телах, они реагируют с дискомфортом на эти напоминания о человеческой смертности. Получается, современное общество продолжает ощущать себя более комфортно при отрицании и попытках контролировать перспективу смерти с помощью переживания и нормализации смерти через развлечение.

Заключение

Человеческое тело долгое время воспринималось как окно в общество или метафора общества. Оно насыщено значениями и может функционировать как способ видения человечества (Posel & Gupta, 2009). Таким образом, даже когда тело мертво, ему все еще есть, что сказать. Мертвые тела говорят о прошлом, о настоящем и о совместном будущем, что делает их ключом для понимания и открытия новых знаний о культуре, обществе и человечестве. Данная статья стремилась изучить влияние репрезентаций науки судебной экспертизы в популярной культуре на примере сериала «Место преступления», который вдохновляет и возвращает общественное очарование мертвым. Таким образом, не только само мертвое тело становится новой звездой в популярной культуре, но и наука судебной экспертизы в поп-культурных изображениях. Разнообразие и количество образов мертвых тел в художественных телевизионных передачах означает, что десенситизация и нормализация разглядывания мертвых тел, зачастую вблизи, как, например, во время вскрытия, — обыденны и часто встречаются. Это многообразие кадавров поддерживает и стимулирует взгляд, который активно рассматривает спроецированную

вымышленную смерть внутри пространства смертельности. Таким образом, культура, увлеченная очарованием смерти, ярко проявляется там, где «реалистичное изображение смерти перенесено в мейнстрим визуальной культуры» (Foltyn, 2009, стр. 387).

Курс культуры на визуализацию смерти балансируется тем, что очарование вызвано и зафиксировано на вымышленных, популистских образах смерти, которые становятся субститутом для реальных. Смотреть на чрезмерно впечатляющие, все еще со всей видимостью реалистичные, репрезентации трупов и смерти приемлемо из безопасного уголка вымысла и внутри границ нарратива случившегося с умершими, которые делают возможным контроль и безопасность в пространстве смертельности. В противоположность этому пространство смертельности поддерживает сложность визуализации фактографической смерти, что подтверждает, насколько общество далеко от амбивалентности по отношению к мертвым людям. Иллюстрацией этому служат фактографические медийные репрезентации смерти и мертвых тел, появившиеся в результате онлайн-публикации видео, например, с обезглавливаниями, которое совершали члены ИГИЛ в Сирии в 2014 году. Медиатизированные изображения смерти и мертвых тел поднимают вопрос об уместности их видимости и подчеркивают продолжающийся дискомфорт в связи с фактографическими репрезентациями смерти и мертвого тела. Взгляд поражается настоящими кадаврами и смертью, которые остаются шокирующими и тревожащими в противоположность нормализованным мертвым телам и смерти популярной культуры. Разглядывание смерти продолжает быть приемлемым и уместным только через прокси. Таким образом в популярной культуре очарование мертвыми телами остается чем-то, что становится приятным и развлекающим благодаря контролируемой безопасности разглядывания через тусклое стекло «науки судебной экспертизы».

Благодарности

Большое спасибо Робину Воффитту, Ваните Сандарам, анонимному ревьюеру и Кэрол Комаромы за их конструктивный фидбек на ранние версии этой статьи.

Перевод: Варвара Чумакова

Литература

Atkinson, R., & Rodgers, T. (2014, January). Inside the murder box. Paper presented at the meeting of Negotiating Morbid Spaces Symposium, York.

- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. New York, NY: Semiotext.
- Baudrillard, J. (1995). The virtual illusion: Or the automatic writing of the world. *Theory, Culture & Society*, 12, 97–107.
- Baudrillard, J. (1996). *The perfect crime*. New York, NY: Verso.
- Baudrillard, J. (2007). *Symbolic exchange and death*. London: Sage.
- Benneworth-Gray, K. (2014, January). Floating round my tin can: The sociology of the space burial. Paper presented at the meeting of Negotiating Morbid Spaces Symposium, York.
- Bible, King James Version (KJV). Retrieved from <https://www.biblegateway.com/passage/?search=1+Corinthians+13%3A12&version=KJV>
- Brazier, C. (2014, 22 July). MH17: My error of judgment, by Sky News reporter. *The Guardian*. Retrieved from http://www.theguardian.com/media/2014/jul/22/mh17-sky-news-reporter-colin-brazier-crash-victims-luggage?CMP=tw_t_gu
- Bronfen, E. (1992). *Over her dead body: Death, femininity and the aesthetic*. Manchester, NH: Manchester University Press.
- Brown, n., & Philips, E. (2014, January). Biological art — the grotesque and dark tourism. Paper presented at the meeting of Negotiating Morbid Spaces Symposium, York.
- CANNON, A.S. (1984). *Popular Beliefs and Superstitions from Utah*. Salt Lake City, UT: University of Utah Press.
- Cavender, G., Bond-Maupin, L., & Jurik, N.C. (1999). The construction of gender in reality crime TV. *Gender & Society*, 13, 643–663.
- Chozick, A. (2011, February 9). Working stiffs: Playing dead on TV can keep a career on life support. *Wall Street Journal*. Retrieved from <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052748703439504576116092672612366>
- Cole, S., & Dioso, R. (2005, May 13). Law and the lab: Do TV shows really affect how juries vote? Let's look at the evidence. *Wall Street Journal*. Retrieved from <http://truthinjustice.org/law-lab.htm>
- Davies, C. (2010). Technological taxidermy: Recognisable faces in celebrity deaths. *Mortality*, 15, 138–153.
- Denzin, N.K. (1995). *The cinematic society: The voyeur's gaze*. London: Sage.
- Deutsch, S.K., & Cavender, G. (2008). CSI and forensic realism. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 15, 34–53.
- Doherty, T. (2003). Cultural studies and 'forensic noir'. *Chronicle of Higher Education*, 50, B15–16.
- Dowler, K., Fleming, T., & Muzzatti, S.L. (2006). Constructing crime: Media, crime and popular culture. *Canadian Journal of Criminology and Criminal Justice/La Revue canadienne de criminologie et de justice pé'nale*, 48, 837–850. Corpses, popular culture and forensic science 15 Downloaded by [University of Tasmania] at 14:55 29 September 2015
- Emerick, E.J. (2000). Death and the corpse: An analysis of the treatment of death and dead bodies in contemporary American society. *Anthropology of Consciousness*, 11, 34–48.
- Ferrell, J., & Websdale, N. (Eds.). (1999). *Making trouble: Cultural constructions of crime, devi-*

ance, and control. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.

Foltyn, J.L. (2008 a). The corpse in contemporary culture: Identifying, transacting, and recoding the dead body in the twenty-first century. *Mortality*, 13, 99–104.

Foltyn, J.L. (2008 b). Dead famous and dead sexy: Popular culture, forensics, and the rise of the corpse. *Mortality*, 13, 153–173.

Foltyn, J.L. (2009). Corpse chic: Dead models and living corpses in fashion photography. *Fashion Forward*, 379–392.

Foucault, M. (1980). The eye of power. In C. GORDON (Ed.), *Power/knowledge: Selected interviews and other writings 1972–1977* by Michel Foucault (pp. 146–165). Sussex: Harvester.

Hearsum, P. (2012). A musical matter of life and death: The morality of mortality and the coverage of Amy Winehouse's death in the UK press. *Mortality*, 17, 182–199.

Kristeva, J. (1982). *Power of horror: An essay on abjection*. (L. S. ROUDIEZ, Trans.). New York, NY: Columbia University Press.

Lacan, J. (1992). *The seminar, book VII: The ethnics of psychoanalysis, 1959–1960*. New York, NY: WW Norton.

McIlwain, C.D. (2005). *When death goes pop: Death, media & the remaking of community*. New York, NY: Peter Lang.

Millington, G. (2014, January). The last days of London: Urban decline and derek raymond's 'factory quartet'. Paper presented at the meeting of Negotiating Morbid Spaces Symposium, York.

Mopas, M. (2007). Examining the 'CSI effect' through an ANT lens. *Crime, Media, Culture*, 3, 110–117.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16, 6–18.

O'Neill, K.D. (2008). Death, lives and video streams. *Mortality*, 13, 174–186.

Paton, G. (2008, October 22). CSI leads to increase in forensic science courses. *The Telegraph*. Retrieved from <http://www.telegraph.co.uk/education/universityeducation/3243086/CSI-leads-to-increase-in-forensic-science-courses.html>

Penfold-Mounce, R. (2009). *Celebrity culture and crime: The joy of transgression*. Basingstoke: Palgrave.

Penfold-Mounce, R. (2010). Consuming criminal corpses: Fascination with the dead criminal body. *Mortality*, 15, 250–265.

Pierson, D.P. (2010). Evidential bodies: The forensic and abject gazes in C.S.I.: Crime scene investigation. *Journal of Communication Inquiry*, 34, 184–203.

Pinedo, I.C. (1997). *Recreational terror: Women and the pleasures of horror film viewing*. Albany, NY: State University of New York Press.

Posel, D., & GUPTA, P. (2009). The life of the corpse: Framing reflections and questions. *African Studies*, 68, 299–309.

Potts, T. (2014, January). Exit through the gift shop: The politics of the dark tourist souvenir. Paper presented at the meeting of Negotiating Morbid Spaces Symposium, York.

Quigley, C. (1996). *The corpse: A history*. Asheville, NC: McFarlane.

Rakoff, V.M. (1973). Psychiatric aspects of death in America. In A. MACK (Ed.), *Death in American experience* (pp. 149–161). New York, NY: Schocken Books.

Sappol, M. (2002). *A traffic of dead bodies: Anatomy and embodied social identity in nineteenth century America*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Sassatelli, R. (2011). Interview with Laura Mulvey gender, gaze and technology in film culture. *Theory, Culture & Society*, 28, 123–143.

Schattenberg, G. (1981). Social control functions of mass media depictions of crime. *Sociological Inquiry*, 51, 71–77.

Schweitzer, N. J., & SAKS, M. J. (2007). The CSI effect: Popular fiction about forensic science affects the public's expectations about real forensic science. *Journal of Jurimetrics*, 47, 357–364.

Seltzer, M. (1998). *Serial killers: Death and life in America's wound culture*. London: Routledge.
SLATER, D. (1995). Photography and modern vision: The spectacle of natural magic. In C. JENKS (Ed.), *Visual culture* (pp. 218–237). New York, NY: Routledge.

16 R. Penfold-Mounce Downloaded by [University of Tasmania] at 14:55 29 September 2015
STUART, K. (1999). *Defiled trades and social outcasts: Honor and ritual pollution in early modern Germany*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sturken, M., CARTWRIGHT, L., & STURKEN, M. (2001). *Practices of looking: An introduction to visual culture*. Oxford: Oxford University Press.

Tait, S. (2006). Autoptic vision and the necrophilic imaginary in CSI. *International Journal of Cultural Studies*, 9, 45–62.

Timmermans, S. (2006). *Postmortem: How medical examiners explain suspicious deaths*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

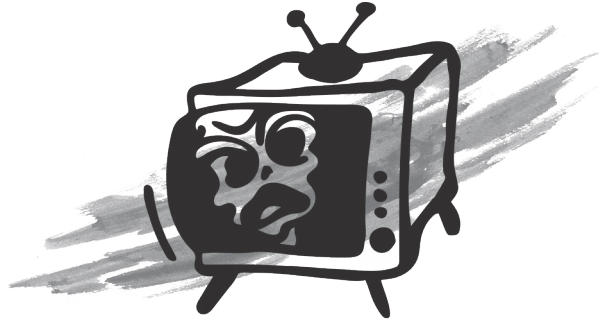
Urry, J. (1990). *The tourist gaze*. London: Sage.

Walker, S., & Salem, H. (2014, July 22). Ukraine rebels hand over MH17 black boxes and let train carrying bodies leave. *The Guardian*. Retrieved from <http://www.theguardian.com/world/2014/jul/22/mh17-black-boxes-handed-over-pro-russia-rebels>

Zurbrugg, N. (Ed.). (1997). *Jean baudrillard: Art and artefact*. London: Sage.

Обнаружение зомби
в социологии поп-культуры

Тодд К. Платтс⁰¹



Введение

В этом эссе, в первую очередь посвященном зомби-фильмам, я привожу обзор литературы по зарождающейся области «zombie studies» и предоставляю потенциальные аспекты для социологического исследования феномена зомби. В дополнение к описанию социологического вклада в zombie studies я также показываю, что zombie studies могли бы привнести в многолетние социологические дискуссии (к примеру, о значении культуры, производства, потребления и восприятия). Из соображений ясности я сфокусируюсь на зомби, появившихся в североамериканской поп-культуре (Bishop 2006; Richardson 2010, 121–136) — в противовес многообразным фольклорным легендам, повествующим о мертвецах, восстающих из могил (Ackermann and Gauthier 1991, Koven 2007, 37–50).

Зомби в общепринятом понимании — это трупы, восставшие из мертвых и жаждущие человеческой плоти. Они вызывают к страхам, присущим нашей природе и характерным для того времени, которое оживляет эти образы. Ужас перед зомби объясним — с точки зрения эволюции — распространенными фобиями: страхом инфекций, потери собственной автономии, смерти (Clasen 2010). С культурной же точки зрения зомби — это монструозный *tabula rasa*, в структуре которого отображаются актуальные социальные страхи (Bishop 2009, 2010; Dendle 2007; McIntosh 2008; Muntean and Payne 2009). Современная форма историй о зомби — это обычно апокалиптические притчи о разваливающемся (или уже развалившемся) обществе, где группа выживших находит клаустрофобное убежище от полчищ нежити. Временное пристанище выживших разрушается не из-за зомби, а из-за неспособности группы кооперироваться, отбросив все разногласия. Истории о зомби часто строятся на таких образах и мотивах как коллективная опустошенность, полчища инфицированных, груды заброшенных человеческих трупов и банды линчевателей. Тот факт, что всплеск популярности подобных сюжетов приходится на время после террористических атак 11 сентября 2001 года, угроз эпидемии сибирской язвы или атипичной пневмонии, а также урагана «Катрина», многим не кажется совпадением (Bishop 2009, Newitz 2009). Как утверждает Роберт Вутнай (Wuthnow 1989, 3), «если культурные продукты недостаточно

01 Todd K. Platts, "Locating Zombies in the Sociology of Popular Culture," *Sociology Compass* 7 (2013): 547–60.

тесно коррелируют с их социальной обстановкой, они, скорее всего, будут восприняты как неактуальные, нереалистичные, искусственные и слишком абстрактные или, что еще хуже, их производители вряд ли получат поддержку, необходимую для продолжения работы». Кайл Бишоп (Bishop 2009, 18) также высказывает свои наблюдения: «В связи с тем, что последствия войн, терроризма и природных катастроф так сильно перекликаются со сценариями зомби-фильмов ... последние приобретают еще большую мощь для того, чтобы шокировать и наводить ужас на людей, которые уже перенасытились более традиционными фильмами ужасов».

Расцвет зомби не ограничивается сферой кино; он наблюдается и в других формах поп-культуры, включая видеоигры (*Resident Evil*, *House of the Dead*, *Dead Rising* и *Plants vs. Zombies*), комиксы («Ходячие мертвецы» и «*Marvel Zombies*»), романы («Руководство по выживанию среди зомби» (Брукс, 2003), «Мировая война Z» (Брукс, 2006) и «Гордость и предубеждения и зомби» (Грэм-Смит, 2009)) и даже успешные телевизионные сериалы («Ходячие мертвецы») — и это лишь некоторые из множества возможных примеров. Что нового может открыть для себя социология, исследуя культуру зомби? Что социология может привнести в текущие дебаты, касающиеся *zombie studies*? К сожалению, пока социологические методы и теории для изучения культуры зомби не применялись. Рост количества грантов, выделяемых на исследование живых мертвецов, данной дисциплины практически не коснулся (Drezner 2011, 1–3).

Таким образом, в оставшейся части эссе высказывается предположение о том, что зомби, промышленное производство этой культуры и ее потребление могут служить плодотворной исследовательской почвой для получения ответов на социологические вопросы. В продолжение я в первую очередь дам более детальное обоснование значимости зомби, подробнее опишу их ксенофобное прошлое и противоречивое настоящее и опишу проблемы их классификации и определения. Далее я выделяю три пересекающихся метода исследования, наиболее подходящих для социологического изучения поп-культуры зомби: анализ текстового контента, анализ производства и анализ восприятия и взаимодействия аудитории. В заключении я призываю к проведению комплексного социологического анализа культуры зомби.

Почему важны зомби?

Заманчивой может показаться идея отбрасывания зомби как неактуальной «поп-культурной однодневки». Однако ежегодный вклад поп-культуры зомби в мировую экономику сейчас оценивается в 5 миллиардов долларов (Ogg 2011). Люди не только смотрят фильмы, разглядывают

комиксы, читают книги и играют в видеоигры. Они регулярно надевают замысловатые самостоятельно созданные костюмы зомби для участия в зомби-мобах и/или ролевых играх, таких как *Humans vs. Zombies* (Люди против зомби). Существует огромная индустрия сувенирной продукции с зомби (футболки, кружки, коврики для мыши, игрушки, наклейки на бампер и т.п.), соответствующая музыка («Зомби и вечера в карантине: Зомби-опера» (*The Zombies and Evenings in Quarantine: The Zombie Opera*)) и фан-сайты (allthingszombie.com и zmdb.org). Хотя это сторона вопроса в эссе рассматриваться не будет, зомби также стали метафорой неплатежеспособных банков, полагающихся на долю от государства (Onaran and Bair 2012) и провалившихся, но все еще «живых» идей неолиберализма (Giroux 2010; Quiggin 2010). Аналогичным образом философы используют образы зомби для аргументации в спорах о феноменальном сознании (для ознакомления и критики см. Kirk 2005). Кажется, что почти все аспекты популярной культуры подчинились движению зомби (Flint 2009). Очевидно, они рассказывают истории, актуальные для людей, потребляющих или использующих этот образ.

Так как культурные формы зомби (фильмы, видеоигры и комиксы, романы) находят отклик среди огромного количества потребителей и являются результатом сложных социальных взаимодействий производителей, получателей и социального мира, они представляют собой значимые культурные объекты (Alexander 2003; Griswold 1987 a, 2008). Как культурные объекты, культурные формы зомби отражают и раскрывают социальный контекст их создания, то есть их прохождение через среду, в которой они «создаются, распространяются, оцениваются, изучаются и хранятся» (Peterson and Anand 2004, 311). Зомби, как правило, встречаются в хоррор-текстах. Хоррор — одно из немногих условных пространств, «где людей побуждают отбросить реальность и повседневные заботы ... и на мгновение задуматься о невероятно мрачной стороне жизни» (Cerulo 2006: 70). Как часть расширенной семьи чудовищ-антагонистов, зомби уже более 80-ти лет представляют бюрократически управляемые репрезентации культурных тревог. Игнорирование этих масс-медийных культурных репрезентаций страха и ужаса — это игнорирование одного из крупнейших и наиболее продолжительных культурных объектов, в рамках которого формируются мысли и дискуссии о страхе и ужасе. Социология — как дисциплина, созданная для того, чтобы раскрывать влияние экономических, политических, институциональных и социальных сил — идеально подготовлена для того, чтобы показать более широкую значимость культуры зомби и, таким образом, внести вклад в дискуссии о *zombie studies* (cf. Dowd 1999, Sutherland and Feltey 2012, Tudor 2000).

Краткая история зомби и границы определения понятий

Прежде чем перейти к обсуждению того, как социология может обрести понимание поп-культуры зомби, важно обрисовать историю американского зомби, в противовес гаитянскому «zonbi». Несмотря на то, что некоторые популярные источники считают началом зомби эпос о Гильгамеше (Walz (2010)), большинство исследователей, отслеживавших появление «зомби» в его современном смысле, ссылаются на присвоение американцами гаитянских спиритических онтологий (Bishop 2006; 2008; 2010, 37–63; Dendle 2001, 4–7; 2007, 45–48; Kawin 2012, 118–120; McAlister 2012; McIntosh 2008, 1–6; Moreman 2010, 264–268; Pulliam 2007, 724–730; Richardson 2010, 121–128; Russel 2006, 9–17), а некоторые — на еще более древние источники — Новый Завет, Книгу Даниила (Mulligan (2009, 350) и Тору (2011)).

В отличие от других монструозных героев-антагонистов, зомби, как отмечает Питер Дендл (Dendle 2001, 3), «перешли прямо из фольклора на экраны, не образовав собственного литературного «канона»». Зомби стали частью американской поп-культуры в результате военной оккупации Гаити (1915–1934). Переполненное ксенофобией любопытство североамериканцев должно было найти удовлетворение. И поэтому в конце оккупации вышла серия сентиментальных травелогов. Один из них, «Остров магии» Уильяма Сибрука ([1929] 1989) стал наиболее актуальным для развития поп-культуры зомби (Bishop 2006). В 1932 году «Белый зомби» стал первым полнометражным фильмом, представившим монстра. Однако предприниматели в сфере культуры, использовавшие гаитянский фольклор, были «не были заинтересованы в антропологически тщательном подходе к гаитянской культуре или религии. Они стали развивать концепцию зомби как неразумного ходячего мертвеца» (Kawin 2012, 118). В 1930-х и 1940-х гг. зомби появлялись в названиях довольно большого количества фильмов, включая «Восстание зомби» (1936), «Король зомби» (1941), «Я гуляла с зомби» (1943), «Месть зомби» (1943) и «Долина зомби» (1946). Начиная с гиперболической (мис)репрезентации Вуду, эти фильмы «скорее пользовались этой темой, нежели исследовали ее» (Senn 1998, 11). В связи с тем, что тема зомби не имела собственно литературного воплощения, последующие производители-продолжатели этой традиции позволили себе «некоторые вольности в отношении легенды, демонстрируя непочтительность, которая была бы недопустима в случае с таким уважаемым актуальным достоянием как “Дракула” или “Франкенштейн”» (Russel 2006, 27), и поэтому в 1930-х годах во множестве радио сериалов, комиксов, романов, рассказов появились зомби (Hand 2011, Pulliam 2007, Vials 2011), обладающие способностью к речи и сложным мыслительным процессам.

Питер Дендл (Dendle 2001, 4) утверждает, что «50-е и ранние 60-е годы представляют собой странный переходный период для экранных зомби, как будто концепция была готова сдвинуться с мертвой точки, с парадигмы двадцатилетней давности, но испытывала некоторые затруднения относительно направления дальнейшего развития». Зомби оставались популярными в комиксах, детективах и бульварном чтении, где производство связанного с ними материала увеличилось после увядания интереса к супергеройским комиксам (Pulliam 2007, 732). Именно на страницах «Склепа ужаса» (*Vault of Horror* и *Crypt of Terror*), «Обитатели страха» (*Haunt of Fear*) и «Баек из склепа» (*Tales from the Crypt*) производства *Entertaining Comics* зомби начали принимать вид гниющего и разлагающегося трупа (Pulliam 2007, 733). В кино зомби стали частью так называемого стиля «weirdies» (от англ. «weird» — «чуждой», «странный» — прим. переводчика), «неточное обозначение для необычной научной фантастики, фэнтези, кино о монстрах, зомби или «шоковых» фильмов, обычно с минимальным бюджетом, фантастическим содержанием и нелепым названием» (Doherty 2002, 119). Примерами могут служить «Существо с атомным мозгом» (1955), «Неземное» (1957), «Невидимые захваты» (1959), «План 9 из открытого космоса» (1959), «Неимоверно странные существа, переставшие жить и ставшие полужомби» (1964), «Ужас на пляже для пирушек» (1964) и «Оргия мертвецов» (1965). Подобные картины старательно избегали таких тем как вуду, расизм, колонизация и прямая ксенофобия, заменяя их боязнью инопланетных вторжений, социальной гомогенизации, апокалипсиса и просто каких-либо «странностей», прокладывая дорогу для Ночи живых мертвецов Джорджа Ромеро (1968) — поворотного момента для культуры зомби (Heffernan 2002; McIntosh 2008, 7; Russell 2006, 47).

Фильм «Ночь живых мертвецов» полностью изменил «правила игры» для фильмов о живых мертвецах. Он помог впервые представить зомби такими, какими мы знаем их сейчас. Его успех частично популяризировал тот самый сценарий зомби-апокалипсиса, о котором шла речь в начале этого эссе (Bishop 2010, 94–128; Dendle 2001, 7–8; 2007, 50–52; Kavin 2012, 120–125; McIntosh 2008, 8–10; Moreman 2010, 270–273; Mulligan 2009, 358–361; Muntean and Payne 2009, 245–246; Paffenroth 2006, 2–7; Pulliam 2007, 734–739; Richardson 2010, 121–136; Russell 2006, 64–70), а Рассвет мертвецов (1978) институционализировал эту модель (Thrower 2007, 17–18). Но несмотря на впечатляющие мировые сборы Рассвета мертвецов (Gagne 1987: 100–101), такая разновидность «монстров» как зомби, некоторое время оставалась невостребованной в кинематографе и культуре мейнстрима (Bishop 2009; Dendle 2007, 53). После неутешительных сборов (*Variety* 1986) «Мести живых мертвецов» (1985) и «Дня

мертвецов» (1985) зомби пытались выжить в других медиумах, по большей части в видеоиграх (к примеру, в серии игр *Resident Evil*).

Питер Дендл (Dendle 2001) и Джейми Расселл (Russell 2006) отметили, что вплоть до начала 1990-х картины о зомби, в основном низкопробные, создавали наименее востребованные независимые продюсеры. К концу десятилетия поток зомби-фильмов почти совсем иссяк, что вынудило хоррор-аналитика Аллана Брайса (Bryce 1999, 7) признать: «К сожалению, бедным старым зомби, судя по всему, суждено еще некоторое время оставаться мертвыми, тогда как фильмы ужасов по-прежнему зациклены на хоррор-комедиях вроде “Крика”». А когда 2000-е оказались переломным моментом для зомби, Питер Дендл (Dendle 2012, 1) заявил, что «возрождение зомби на экранах в 2000-х стало неожиданностью для всех». Значительная разница между «новыми зомби» и «зомби Ромеро», как отмечает Кайл Бишоп (Bishop 2009, 24), заключалась в том, что «большая часть зомби XXI века стала быстрее, беспощаднее и понятнее с символической точки зрения» (см. также Muntean and Payne 2009). В то время как зомби-тексты, вдохновленные Ромеро, часто читаются постольку поскольку, так как представленные в них проблемы не могут сложиться в преобладающую идеологию (см. Becker 2006, Wood 2004), Мантин и Пэйн (Muntean and Payne 2009) видят современные зомби-фильмы как более неоднозначные (подробнее об этом позже). Как свидетельствует эта безусловно краткая историография, то же можно было сказать и о множестве самых разных противоречивых существ.

Таким образом, одной из самых больших для *zombie studies* проблем стало определение границ понятия зомби как такового. Описание природы существа остается проблематичным отчасти из-за отсутствия устоявшейся литературной истории (Bishop 2006), отчасти — из-за некоторых пуристов, до недавнего времени (Dendle 2012) своенравно размахивающих термином с целью контроля «приемлемых» для монстра границ (Dendle 2001, McIntosh 2008, Russell 2006). В результате до сих пор не достигнут определенный консенсус. Согласно Дендлу (Dendle 2001, 13), «существенное совпадение черт различных киномонстров препятствует появлению всеобъемлющего определения зомби». Что общего есть практически во всех пониманиях и изображениях поп-культурных зомби, так это «гибкость» существа, созданного, чтобы пробуждать наш интерес ко всему ужасному, чей образ адаптируется под текущие проблемы и страхи техногенных и природных катастроф, конфликтов и войн, а также преступлений и насилия. Это не решает проблему определения, но именно в рамках этой логики должны рассматриваться диахронические и синхронические воплощения зомби (см. Muntean and Payne 2009).

По направлению к социологии поп-культуры зомби

Как описано ниже, многие исследователи культуры зомби прибегают к социологическим темам. Несмотря на то, что многое уже было изучено, все же остались важные, но упущенные области и пути, при которых социология могла бы предоставить уникальный и необходимый опыт для текущих исследований зомби. В оставшейся части эссе выделяются три исследовательских направления. Эти отправные точки указывают на три важных идеи в области социологии поп-культуры. Во-первых, культурные продукты в некоторой степени раскрывают общество, которое их создало, а модели, проявляющиеся в содержании этих культурных продуктов, отчасти раскрывают основополагающие структурные модели этого общества (Barthes 1972, Bergesen 2006, Goffman 1979, Hughey 2012, Schatz 1981, Wright 1977). Во-вторых, среда, продуктивная с точки зрения технологий, законов и регламентаций, промышленной структуры, организационной структуры, профессиональных карьер и рынка, имеет большое значение при создании контента (DiMaggio 2000, Lena, Peterson and Anand 2004, Ryan 2007). В-третьих, аудитория активно интерпретирует культуру — зачастую так, как не было задумано ее создателями (Hall 1996, Shively 1992, Vidmar and Rokeach 1974) — и без труда конструируют символические границы потребления (Bryson 1996, Force 2009, Gans 1999).

Зомби как симптомы тревожного состояния общества

Большая часть исследований о зомби негласно прибегает к ритуалистическим подходам к пониманию зомби-культуры. Ритуалистические подходы, разработанные Уиллом Райтом (Wright 1977) и Томасом Шатцем (Schatz 1981), рассматривают культурные объекты как коллективное самовыражение, служащее каналом для изучения социальных идеалов, ценностей, идей и идеологических разногласий. Согласно этому направлению анализа, каждый жанр поп-культуры (например, рэп-музыка, любовные романы и криминальные фильмы) схватывает собственный набор проблем и разрабатывает характерного персонажа. Исследователи зомби предполагают, что монстра можно «воспринимать как репрезентацию множества культурных, политических и экономических тревог Американского общества» (Dendle 2007, 45). Кайл Бишоп (Bishop 2009, 18) также добавляет, что кино о зомби представляет собой «стилизованную реакцию на культурное сознание и в особенности на социальные и политические несправедливости». Мантин и Пэйн (Muntean and Payne 2009, 240) также говорят о том, что «базовая композиция текста о зомби определяется текущими социальными кошмарами на момент его производства». Исследователи этого направления утверждают, что индустрия зомби отражает ожидаемые социальные конфликты не только содержа-

тельно, но и в количественных показателях. Как говорит Эннали Ньюитц (Newitz 2009, 16), «война и социальные потрясения порождают всплески в производстве кино о зомби».

Игра на культурных страхах — практика не уникальная ни для зомби, ни для хоррор-текстов в целом. Исследователи *zombie studies*, как правило, не могут конкретно указать, почему зомби особенно применимы в качестве «барометра культурной тревожности» (Dendle 2007, 45). Предполагается, что отсутствие у зомби четко определенных границ позволяет внутренним тревогам современности отразиться в тексте о монстрах (см. Kaufman 2004). Зомби таким образом могут быть показателем, как мы коллективно справляемся с прошлыми (и настоящими) социальными проблемами (например, Bishop (2009, 2010), Dendle (2007) и Russell (2006)). Исследователи, рассматривающие эти диахронические утверждения, как правило, приводят и синхронический анализ различных фаз развития монстра в качестве доказательства.

Например, исследователи, изучающие ранние зомби-фильмы в тематике вуду, видят существо как сложный монструозный холст, заполненный различными сообщениями в диапазоне от восточных изображения образов карибских (особенно гаитянских) культур, переосмысленных англо-американской аудиторией (Aizenberg 1999; Bishop 2008; 2010, 37–93; Moreman 2010; Richardson 2010, 131–136; Russell 2006: 9–17) до наблюдений за рассеянным отчаянием американского рабочего класса в разгар Великой Депрессии (Dendle 2007, 46–48; Matthews 2009: 60–68; Russell 2006: 20–27, Skal 2001: 168–169). Как отмечают исследователи, продолжением этой традиции стало изображение в кино о зомби 1950-х и 1960-х годов боязни потерять идентичность (Dendle 2001, 4–5; 2007, 49–50; McIntosh 2008, 7; Pulliam 2007, 733; Russell 2006, 51–54), тревоги, связанной с риском ядерного облучения и реальностью наступления апокалиптического будущего (Bishop 2010, 100–103; Russell 2006, 47). Ночь живых мертвецов толковали и как окно в расовые отношения (Harper 2005), и как хронику, показывающую падение нуклеарной семьи (Dillard 1987), и как заявление против Вьетнамской войны (Higashi 1990), и как нигилистический поворот в контркультурной идеологии (Becker 2006) — и это лишь некоторые из примеров. «Рассвет мертвецов» — с его четверкой выживших, забаррикадировавшихся в роскошном торговом центре, который в результате превращается в настоящий ад — представляет собой обвинение в адрес культуры потребления (Bishop 2010, 151–157; Dendle 2001, 42–44; 2007, 51; McIntosh 2008, 9; Pulliam 2007, 735–736; Russell 2006, 91–96). К тому же, предполагается, что зомби в «Рассвете мертвецов» также отражают «нас» — это тема, которая просматривается во многих исследованиях зомби (особенно см. Moreman and Rushton (2011)).

До нынешнего возрождения культуры зомби большинство исследователей предполагало, что парадигма, закреплённая оригинальной трилогией Ромеро («Ночь живых мертвецов», «Рассвет мертвецов» и «День мертвецов» (1985)), оставалась нетронутой (Bishop 2009, 2010; Kawin 2012; Muntean and Payne 2009; Russell 2006) до событий 9/11, которые перестроили жанр (Bishop 2009, Muntean and Payne 2009). Мантин и Пэйн (Muntean and Payne 2009), к примеру, утверждают, что «28 дней спустя» (2002) демонстрирует реакционную консервативную идеологию, позиционируя «гетеронормативную нуклеарную семью как естественное, существенное и все же потенциально уязвимое ядро цивилизации, которое должно находиться под защитой гнетущего государственного аппарата, такого, как армия» (249), и приписывая угрозу зомби-апокалипсиса нескольким паршивым овцам и/или бесконтрольным провокаторам. «Рассвет мертвецов» (2004), с другой стороны, предлагает более левый текст: при том, что причина нашествия зомби остается в тайне, разрушение существующих социальных структур перед лицом новой проблемы вынуждает выживших сформировать неиерархическую общинную систему, где решения принимаются совместно (Muntean and Payne 2009, 249–254).

Питер Дендл (Dendle 2012, 5–6) справедливо отмечает, что исследования, подобные описанным выше, «как правило, больше сфокусированы на ограниченном наборе наиболее выдающихся фильмов — фильмов популярных, а следовательно, культурно значимых, однако не являющихся показательными для всего жанра в целом». Ритуалистические исследования зомби все еще находятся под пристальным вниманием эмпириков, которые самонадеянно провозглашают одни примеры показательными, а другие — непоказательными. Для таких исследований фильмы зачастую отбираются в соответствии с авторской целью — показать зомби как аналог современных страхов. В качестве примера Кайл Бишоп (Bishop 2010, 181) рассматривает низкобюджетные, сделанные на скорую руку непрокатные фильмы о зомби: «Большинство зомби-фильмов из 1980-х и 1990-х были в лучшем случае непримечательными: они проводили минимальную культурно-просветительскую работу или не проводили ее вообще, и тем самым не могли предоставить исследователям материал, которого было бы достаточно для полноценного анализа». Таким же образом ритуалистические исследования слишком часто пытаются разработать базовые предполагаемые типы зомби (например, вуду-зомби из 1930-х и 1940-х, зомби Ромеро и агрессивные зомби, появившиеся после 9/11), часто упуская распространенное применение идеи в других (кон)текстах (Hand 2011, Platts, Vials 2011).

Социологи, исследующие фильмы, зачастую пытались решить пробле-

мы определения и отбора посредством развернутого изложения популярных лент с тем, чтобы изучить и проанализировать каждый из них или составить определенную модель (Hughey (2009), King (1999), Tudor (1989) и др.). Более того, социологический анализ может проблематизировать то, как зомби отражают страхи, при помощи пяти вопросов, предложенных Робертом Дж. Бримом (Brym 2008) и Джин-Энн Сазерленд и Кэтрин Фелти (Sutherland and Feltey (2012, 14: 1) «Как зомби-тексты отображают социальный контекст?» 2) «Как зомби-тексты искажают социальную реальность?» 3) «В какой степени зомби-тексты проливают свет на распространенные или универсальные социальные и общечеловеческие проблемы?» 4) В какой степени зомби-тексты свидетельствуют за или против социологической теории и исследования?» и 5) «В какой степени зомби-тексты связывают биографию, социальную структуру и историю?». Применяя эти вопросы, социологи могут получить более широкую перспективу, касающуюся того, что в зомби-текстах понимается в качестве социальных проблем. Социологи могут спросить, какие проблемы затрагиваются, а какие — нет. Более того, социологи также могут спросить, при каких условиях определенные проблемы демонстрируются на экранах (например, зомби-тексты с ЛГБТ-тематикой выпускаются только низкобюджетными дистрибьюторами и не для проката). Помещая текст в его контекст, социологи могут аналогичным образом раскрыть значимость того факта, что большая часть зомби-текстов производится относительно привилегированными белыми мужчинами, а также того, как это обстоятельство ограничивает пути восприятия зомби-хорроров.

Несмотря на то, что зомби — вымысел, они комментируют реальные события и являются реакцией на них (Muntean and Payne 2009). Социологи, анализирующие фильмы, кажущиеся им более расово прогрессивными, утверждают, что «эти предположительно более приятные для зрителя изображения расового взаимодействия происходят от глубоко укоренившейся расовой схемы удовлетворяющей условиям черного рабства и белого расового патернализма» (Hughey 2012, 752). Поп-культура кое-что говорит нам об обществе; мы можем многое узнать о культуре, объяснив, как оно само пугает себя, и зомби как «чистый лист» идеально подходит для этой задачи. Как одно из немногочисленных пространств, где мы боремся с темной стороной человеческого существования, зомби заслуживают социологического изучения. Социологические уроки, которые мы можем извлечь из того, каких именно монстров, которых создает наша культура, остаются пробелами в *zombie-studies* (см. Tusor (1989)); таким образом, это один из результатов, которых можно достичь благодаря социологии зомби.

Производство культуры зомби

Область исследований, изучающая влияние производственной среды на контент в рамках *zombie studies*, остается пока неразработанной. Причина этого, скорее всего, в том, что основная масса исследований о зомби производится специалистами, изучающими искусство и гуманитарные науки и предпочитающими анализировать необычные тексты вместо обычных обстоятельств их создания (Moretti 2005, 3–4). Социология имеет идеальную позицию для рассмотрения зомби-проблематики с точки зрения культурного производства. Культуропроизводственный аспект, по большей части разработанный Ричардом А. Питерсоном в 1970-х (DiMaggio 2000), изучает, как культура формируется в зависимости от ее систем производства. Согласно Джону Райану (Ryan 2007, 222), этот метод изучения «фокусируется на том, как люди организуют производство символов (например, в искусстве, литературе, музыке и видео) и как эта организация производства влияет на суть и содержание конечного продукта». Как было отмечено выше, этот культуропроизводственный подход по большей части затрагивает преобразующее влияние закона и регламентирования, рынка, организационной структуры, промышленной структуры, технологий и профессиональных карьер в культурном производстве (для ознакомления см. Peterson and Anand (2004), Ryan (2007), и Lena).

Тогда как многие указывают на события 9/11 как на обоснование всплеска поп-культуры зомби, Питер Дендл (Dendle 2012: 7–8) отмечает:

Изображения разрушения, чумы и краха государственности воспринимаются особенно эмоционально после событий 9/11, и сначала кажется, что возрождение кино о зомби в 2000-х годах является реакцией на эту трагедию. Но большая часть «28 дней спустя» была снята до атак на башни-близнецы, а «Обитель зла» разрабатывалась еще с 1999 года.

Дендл (Dendle 2012) в своем, предположительно, несистематическом анализе более 300 зомби-фильмов, вышедших между 2000 и 2010 годами, также наблюдает, что явные отсылки к 9/11 встречаются довольно редко. Уменьшая количество прямых связей между 9/11 и текущим потоком зомби-кинематографа, Дендл (Dendle 2012, 8) усмехается: «если определенное количество фильмов о зомби начало появляться в 2002 и 2003 годах, это значит, что многие из них были в разработке довольно долгое время. В любом случае, ни один из этих ранних фильмов открыто не переключается с волнениями, касающимися 9/11».

Многие из элементов, которые, как предполагалось, относятся к тревожному состоянию после 9/11, уже были встроены в жанр (Bishop 2009, Dendle 2012, Muntean and Payne 2009, 243). Изменения в системе производства кроются в новоприобретенной популярности зомби

(ср. Anderson 2008, Lobato and Ryan 2011, Ryan and Hughes 2006). Питер Дендл (Dendle 2012, 1–2) пишет, что наблюдаемый сейчас интерес к поп-культуре зомби «не получит широкомасштабного распространения: проекты не будут подобраны Netflix или Amazon Instant Video или розничными DVD-компаниями. Но дистрибьюторы независимого кино возьмутся за зомби-фильмы в мгновение ока, потому что они знают о существовании уже готового рынка». Дендл (Dendle 2012, 4) также утверждает, что «одной из важных черт зомби XXI века является появление новых разнообразных медиа и повествовательных форматов». Как Джон Райан и Майкл Хьюз (Ryan and Hughes 2006) изучали влияние цифровых технологий на производство музыки (в том числе самостоятельное), так и социологи могут исследовать влияние дешевых цифровых камер, настольных издательских систем в виде ПО, розничной продажи в интернете и краудфандинга на наблюдаемое сейчас изобилие зомби-кинематографа и связанной с ним культуры.

В особенности Тодд Платтс, используя культуропроизводственную точку зрения, в своем исследовании зомби-кинематографа 1930-х и 1940-х годов утверждает, что олигополизированные студии избегали карибского бугимена, потому что их промышленные структуры, организационные структуры, рынки (дистрибуции) и контрактные производственные структуры отдавали предпочтение еще не вышедшим в прокат «Дракуле» (1931), «Франкенштейну» (1931) и «Доктору Джекилу и Мистеру Хайду» (1931), а не непроверенным монстрам вроде зомби. Когда крупные студии все же стали снимать зомби-фильмы («Охотники за привидениями» (1940), «Я гуляла с зомби» и «Зомби на Бродвее» (1945)), существо было лишь украшением для основной программы (за примечательным исключением «Я гуляла с зомби»). Студии из разряда Poverty Row, то есть компании, находящиеся на периферии кинопроизводства, после 1940-х стали выпускать огромное количество кино о зомби с самими зомби в центре событий («Король зомби» (1941), «Месть зомби» (1943), «Человек-вуду» (1944), «Мраморный лик» (1946) и «Долина зомби» (1946)), отчасти потому, что крупные студии подписали антимонопольное постановление, ограничивающее действие блок-букинга (практика продажи ряда фильмов по принципу «все или ничего»). Студии Poverty Row также осуществляли дистрибуцию своих фильмов через меньшие провинциальные каналы дистрибуции, которые позволяли им ориентироваться на нишевые аудитории и на жанры, как правило, отвергаемые крупными студиями. Это стечение обстоятельств повлияло на настойчивое производство ими зомбицентричных зомби-фильмов, но послевоенные условия вынудили студии гнаться за более высокобюджетными продуктами, в то время как рынок малобюджетного кино временно погас.

Брэд О'Брайен (O'Brien 2008), который особо не работал с культуро-производственным подходом, опубликовал исследование, в котором есть элементы такого подхода. В ритуалистических подходах итальянское зомби-кино зачастую трактуется как реверсивная аффирмация католической веры (Jones 1999, Torpe 2011). Оспаривая этот тезис, О'Брайен (O'Brien 2008) демонстрирует, как серия внутриорганизационных решений играла значительно бóльшую роль в формировании итальянского зомби-цикла, чем извращающее изображение католической веры. О'Брайен отдельно отмечает (O'Brien 2008, 56–57), что первый полноценный итальянский зомби-фильм был создан как «быстрый способ получить прибыль за счет успеха «Рассвета мертвецов» Джорджа Ромеро, который вышел в Италии в 1978 году и собрал миллион долларов за полтора месяца». О'Брайен (O'Brien 2008, 59) продолжает: «Итальянские студии неохотно спонсируют жанровое кино, разве что это имитации других жанровых фильмов, чьим успехом они могут воспользоваться» и «успешное жанровое кино будет способствовать созданию все большего количества имитаций, пока этот жанр не надоест аудитории». Таким образом, создание итальянского зомби-кино обязано своим возникновением не желанию отобразить католическую онтологию, а именно успеху американского зомби-фильма «Рассвет мертвецов» и последующей реакции на этот успех хранителей индустрии.

В дополнение к культуропроизводственным анализам, этнографические исследования вроде тех, что проводили Тодд Гитлин (Gitlin 2000) и Лора Гриндстафф (Grindstaff 2002) могут предоставить нам подробную оценку стратегий и логики производства культуры зомби. Социологическое исследование слэшер-фильмов Роберта Капсиса (Kapsis 2009), к примеру, проливает свет на то, как «Не бойся зла» (1981) задумывался как любовная история, но стал фильмом ужасов после того, как кинокомпания Avko Embassy предположила, что введение слэшер-элементов повысит сборы. По словам режиссера Фрэнка Ла Лоджии:

Фильмы ужасов были тогда очень востребованными, и мы были в поисках первого проекта, на который нам могли бы дать деньги спонсоры, поэтому мы развили идею хоррор-фэнтези, озвучили ее им и смогли заполучить около миллиона долларов (цитата из Kapsis 2009, 8).

Такая краткосрочная экономическая логика кроется и во множестве других попыток создать зомби-фильмы. Кристин Паркер, режиссер Пригоршни мозгов (2009), поведала следующее: «Сейчас я бы хотела сделать что-то кроме кино о зомби, но наши фанаты требуют больше фильмов о зомби, поэтому я продолжу их снимать» (цитата из Dead Harvey). Аналогичным образом последние тренды, которые переносят фокус теории от развития социологии науки и технологий к исследованию социологии

поп-культуры, показывают, как культурные продукты выступают посредником в коллективном взаимодействии их производства и трансформации (особенно см. Strandvad (2012)). Например, Джон Руссо (Russo 1985), соавтор и актер «Ночи живых мертвецов», говорил о том, что фильм прошел через множество различных переработок в связи с тем, что съемочной команде пришлось подстраиваться под запутанные производственные ограничения и под то, каким становился конечный продукт. Подобные исследования, касающиеся производства видеоигр о зомби, также внесли бы неоценимый вклад в данное направление.

Исследования, основанные на производственном процессе, напоминают нам о том, что именно условности определяют, какие итерации считаются приемлемыми в различных культурных проявлениях, а также о важности и влиянии внутриорганизационных решений компаний, определяющих, какой способ представления культуры поможет привлечь мейнстримную аудиторию (Hirsch 1972, Bielby and Bielby 1994, Rossman 2012). Таким образом, сосредоточение на производстве предоставляет нам более четкую картину того, как зомби помогают запечатлеть социальные бедствия. Применение культуропроизводственного аспекта в изучении фильмов и видеоигр в основном остается недостаточно развитым (Neale 2000, 254–255; Nowell 2012). Анализ производства зомби-фильмов или видеоигр дает возможность расширить подход, выходя за границы его традиционных направлений, таких, как музыка (Dowd 2004, Roy and Dowd 2010) и литература (Griswold 1993, Isaac 2009) и таким образом добавит к старым дискуссиям новые аспекты рассмотрения (Platts).

Потребление культуры зомби

Учитывая, что продукты, содержащие образ зомби, выпускаются как товары массового потребления, все же удивительно, что потребление и восприятие этих продуктов аудиторией — это наименее развитая область *zombie studies*. В то время как многие представители академического сообщества видят в зомби развивающуюся жесткую левую критику общества, социологи отмечают, что то, как люди видят/воспринимают мир, зависит от их бэкграунда, основанного на опыте (Gouldner 1970), и формируется в зависимости от того набора социальных групп, к которым эти люди принадлежат (Brekhus 2007, Zerubavel 1997). Если мы хотим понять значимость культуры зомби, мы в первую очередь должны рассмотреть ее потребление и отклик аудитории, так как те смыслы, которые мы извлекаем из культуры, и то, как они применяются, зависят от потребителей, а не от создателей. Эта нехватка информации об аудитории делает анализ зомби неполноценным. Многие социально-научные исследования показывают, что реакция аудитории является неожиданной

К примеру, Джоэллен Шайвли (Shively 1992) обнаружила, что как англо-американцы, так и коренные американцы любят вестерны, но по разным причинам. Коренные американцы понимали образ жизни ковбоев — который у них ассоциировался со свободой и независимостью — и саму обстановку в фильме. Англоамериканцам также нравились декорации в фильме, но в ковбоях они видели связь со своей историей. Образованные коренные американцы отвергали фильмы за стереотипное изображение коренных американцев. Нил Видмар и Милтон Рокич в ходе своего исследования аудитории сериала *Все в семье* (Vidmar and Rokeach 1974) обнаружили, что зрители, у которых меньше расовых предрассудков, видели смысл сериала в сатире над реакционным мировоззрением Арчи Банкера (интерпретация, которую разделяют и продюсеры сериала), но часть аудитории, в которой сильны предрассудки, считали Арчи героем и ценили то, что их мнение в его лице транслируется по национальному телевидению. В этих и других исследованиях аудитория (ре)интерпретирует текст так, как он больше соотносится с их интересами (Fiske 1989), и мы можем ожидать от исследований потребления зомби-культуры сходных примеров..

Вопросы о важнейших уроках, почерпнутых из зомби-историй их потребителями, остаются неотвеченными. Большинство исследователей считает эти тексты левыми и разрушительными, но согласны ли с этим зрители? Зрителям нравится спецэффекты и кровь, но едва ли что-то еще. Кроме того, как аудитория понимает очевидный развал общества в текстах о зомби? Как призыв к «твердому индивидуализму» и воспроизведение рейгановского тезиса о том, что правительство есть проблема? Или как обвинение наших социальных институтов в построении и закреплении иерархий и привилегий (или их отсутствия)? Питер Дендл (Dendle 2012, 9) находит *prima facie* данные о реакционном толковании зомби-фильмов представителями правого крыла: «преобладание оружия на форумах о выживании и зомби поражает воображение, пользователи публикуют jpeg-изображения своих личных арсеналов и обсуждают преимущества того или иного оружия для различных ситуаций с подробным указанием технических деталей». Аналогичным образом исследование Неда Виззини (Vizzini 2011) выявляет объективистское, по Айн Рэнд, толкование Рика Граймса, основного протагониста комиксов и телевизионного сериала «Ходячие мертвецы».

Когда потребители обращаются к текстам, они несут на себе багаж своего демографического профиля (национальность, этнос, пол, возраст, расовая принадлежность, сексуальная ориентация и др.) и значимости этих сконструированных обществом категорий, приписываемых им самим обществом; социальных сетей и персональных черт характера,

которые формируют интерпретативные сообщества (Zerubavel 1997) и горизонты ожиданий (Fish 1980). Эти сообщества предоставляют инструменты взаимодействия с текстами, извлекают из них определенные смыслы или расширяют их. Методы опросов и интервью позволили бы понять, как потребители интерпретируют поп-культуру зомби и в чем зомби-сюжеты соотносятся с собственным опытом аудитории (опытами). К сожалению, исследования о зомби в основном игнорируют зрителей и их ассоциативный опыт и мотивы, но социология может предложить лекарство от этого упущения. Было бы интересно проанализировать обзоры зомби-текстов, выпускающихся по всему миру, чтобы выявить национальные различия в толковании текстов, как это было обнаружено Венди Грисвольд (Griswold 1987 b) и Алексом ван Венрои (Venrooij 2011). В аналогичных исследованиях Тамар Либс и Элью Катц (Liebes and Katz 1993) нашли межнациональные различия среди зрителей сериала Даллас, в то время как Кэролин Мишель (Michelle et al. 2012) обнаружила то же самое касательно толкований Аватара (2009). Существуют ли такие различия в зомби-культуре?

В дополнение к оценке зрительских реакций на зомби-тексты социологам также следует оценивать, как живые мертвецы задействуются в собственно социальной реальности, например, в виде протестных зомби-монов и игр вроде *Humans vs. Zombies* (Люди против зомби). Зомби-моны — это особенно важное социальное движение, которое помогает распространить информацию о локальных или глобальных проблемах; основная тема Детройтского зомби-моба 2012 года звучала как «Иди Против Голода». Социологические анализы этих масштабных событий и логика их организаторов может раскрыть пользу (или бесполезность) внедрения зомби в подобных ситуациях.

Заключение

Обзор поп-культуры зомби в этом эссе — лишь вершина айсберга. Другие центральные тезисы, не затронутые в этой работе, включают в себя более широкую связь между зомби и гаитянской культурой, что может оказаться интересным карибской социологии или социологам, специализирующимся на глобализации; описание «зомби-готовности» от центров по контролю и профилактике заболеваний, которое может заинтересовать исследователей в сфере социологии здоровья и катастроф, и историю комиксов о зомби, которая может привлечь внимание социологов культуры. В любом случае социология может внести огромный вклад в *zombie studies*, и наоборот. Исследования производства и взаимодействия потребителей с возникающей культурой могут расширяться и строиться на основе уже существующей литературы. Социологи могут предо-

ставить важные точки зрения того, как зомби-культура отражает, меняет и запечатлевает существующее неравенство, в особенности в отношении расы, класса, пола и сексуальной ориентации. Критическое понимание влияния социальной структуры на поп-культуру позволило бы открыть еще один аспект в исследования зомби-культуры, продолжая культурные традиции, которые показывают, как много культурные объекты могут сказать о социальной жизни, ценностях и идеологии. Вопросы, раскрытые в этом обзоре, охватывают широкий спектр социологических традиций, что означает, что социология культуры зомби потенциально сможет интегрировать разрозненные области социологии уникальными и увлекательными путями; для этого потребуется задействовать комплексный социологический инструментарий.

Перевод: Ольга Балцату

Литература

- Ackermann and Gauthier 1991 — Ackermann, Hans-W. and Jeanine Gauthier. *The Ways and Nature of the Zombi*//*Journal of American Folklore*. 1991. Vol. 104. Pp. 466–494.
- Aizenberg 1999 — Aizenberg, Edna. "I Walked with a Zombie": The Pleasures and Perils of Post-colonial Hybridity//*World Literature Today*. 1999. Vol.73. № 3. Pp. 461–466.
- Alexander 2003 — Alexander, Victoria D. *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. Malden, MA: Blackwell, 2003.
- Anderson 2008 — Anderson, Chris. *The Long Tail: Longer*. New York: Hyperion, 2008.
- Barthes 1972 — Barthes, Roland. *Mythologies*/Translated by Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.
- Becker 2006 — Becker, Matt. *A Point of Little Hope: Hippie Horror Films and the Politics of Ambivalence*//*Velvet Light Trap*. 2006. № 57. Pp. 42–59.
- Bergesen 2006 — Bergesen, Albert J. *The Depth of Shallow Culture: The High Art of Shoes, Movies, Novels, Monsters and Toys*. Boulder, CO: Paradigm, 2006.
- Bielby and Bielby 1994 — Bielby, William T. and Denise D. Bielby. "All Hits Are Flukes": Institutionalized Decision Making and the Rhetoric of Network Prime-time Program Development//*The American Journal of Sociology*. 1994. V.99 (5). Pp. 1287–1313.
- Bishop 2006 — Bishop, Kyle. *Raising the Dead: Unearthing the Non-Literary Origins of Zombie Cinema*//*Journal of Popular Film and Television*. 2006. V. 33 (4). Pp. 196–205.
- Bishop 2008 — Bishop, Kyle. 'The Sub-Subaltern Monster: Imperialist Hegemony and the Cinematic Voodoo Zombie'//*Journal of American Culture*. 2008. V. 31 (2). Pp. 141–152.
- Bishop 2009 — Bishop, Kyle. *Dead Man Still Walking: Explaining the Zombie Renaissance*//*Journal of Popular Film and Television*. 2009. V. 37 (1). Pp. 16–25.
- Bishop 2010 — Bishop, Kyle William. *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the*

Walking Dead in Popular Culture. Jefferson, NC: McFarland, 2010.

Brekhus 2007 — Brekhus, Wayne. The Rutgers School: A Zerubavelian Culturist Cognitive Sociology//European Journal of Social Theory. 2007. V. 10 (3). Pp. 448–464.

Brooks 2003 — Brooks, Max. The Zombie Survival Guide: Complete Protection from the Living Dead. New York: Three Rivers Press, 2003.

Brooks 2006 — Brooks, Max. World War Z: An Oral History of the Zombie War. New York: Crown Publishers, 2006.

Bryce 1999 — Bryce, Allan, ed. Zombie. Cornwall, England: Stray Cat Publishing, 1999.

Brym 2008 — Brym, Robert J. How to Write a Sociological Movie Review. (<http://projects.chass.utoronto.ca/soc101/y/brym/SocAtMovies.html#write>).

Bryson 1996 — Bryson, Bethany. "Anything But Heavy Metal": Symbolic Exclusion and Musical Dislikes//American Sociological Review. 1996. V. 61 (5). Pp. 884–899.

Cerulo 2006 — Cerulo, Karen. Never Saw It Coming: Cultural Challenges to Envisioning the Worst. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2006.

Clasen 2010 — Clasen, Mathias. The Anatomy of the Zombie: A Bio-Psychological Look at the Undead Other//Otherness: Essays and Studies. 1 (1). Pp. 1–23.

Dead Harvey 2009 — Interview with Christine Parker, Writer/Director of *Fistful of Brains*. Dead Harvey. (<http://deadharvey.blogspot.com/search?q=fistful+of+brains>).

Dendle 2001. — Dendle, Peter. The Zombie Movie Encyclopedia. Jefferson, NC: McFarland, 2001.

Dendle 2007 — Dendle, Peter. The Zombie as Barometer of Cultural Anxiety//Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil. Edited by Niall Scott. New York: Rodopi, 2007. Pp. 45–57

Dendle 2012 — Dendle, Peter. The Zombie Movie Encyclopedia. Volume 2: 2000–2010. Jefferson, NC: McFarland, 2012.

Dillard 1987 — Dillard, R. H. W. Night of the Living Dead: It's Not Like Just a Wind That's Passing Through//American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film. Edited by Gregory A. Waller. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1987. Pp. 14–29

DiMaggio 2000 — DiMaggio, Paul. The Production of Scientific Change: Richard Peterson and the Institutional Turn in Cultural Sociology//Poetics. 2000. V. 28 (2–3). Pp. 107–136.

Doherty 2002 — Doherty, Thomas. Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950 s. Philadelphia, PA: Temple University Press, 2002.

Dowd 1999 — Dowd, James J. Waiting for Louis Prima: On the Possibility of a Sociology of Film//Teaching Sociology. 1999. V. 27 (4). Pp. 324–342.

Dowd 2004 — Dowd, Timothy J. Production Perspectives in the Sociology of Music//Poetics. 2004. V. 32 (3–4). Pp. 235–246.

Drezner 2011 — Drezner, Daniel W. Theories of International Politics and Zombies. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2011.

Fish 1980 — Fish, Stanley. Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.

- Fiske 1989 — Fiske, John. *Reading the Popular*. New York: Routledge, 1989.
- Flint 2009 — Flint, David. *Zombie Holocaust: How the Living Dead Devoured Pop Culture*. London: Plexus, 2009.
- Force 2009 — Force, William Ryan. *Consumption Styles and the Fluid Complexity of Punk Authenticity*//*Symbolic Interaction*. 2009. V. 32 (4). Pp. 289–309.
- Gagne 1987 — Gagne, Paul R. *The Zombies that Ate Pittsburgh: The Films of George Romero*. New York: Dodd, Mead, and Company, 1987.
- Gans 1999 — Gans, Herbert J. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books, 1999.
- Giroux 2010 — Giroux, Henry A. *Zombie Politics and Culture in the Age of Casino Capitalism*. New York: Peter Lang, 2010.
- Gitlin 2000 — Gitlin, Todd. *Inside Prime Time*. Berkeley, CA: University of California Press, 2000.
- Goffman 1979 — Goffman, Erving. *Gender Advertisements*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
- Gouldner 1970 — Gouldner, Alvin W. *The Coming Crisis of Western Sociology*. New York: Basic Books, 1970.
- Grahame-Smith 2009 — Grahame-Smith, Seth. *Pride and Prejudice and Zombies*. Philadelphia, PA: Quirk Books, 2009.
- Grindstaff 2002 — Grindstaff, Laura. *The Money Shot: Trash, Class, and the Making of TV Talk Shows*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2002.
- Griswold 1987 a — Griswold, Wendy. *A Methodological Framework for the Sociology of Culture*//*Sociological Methodology*. 1987. (17). Pp. 1–35.
- Griswold 1987 b — Griswold, Wendy. *The Fabrication of Meaning: Literary Interpretation in the United States, Great Britain, and the West Indies*//*The American Journal of Sociology*. 1987. V. 92 (5). Pp. 1077–1117.
- Griswold 1993 — Griswold, Wendy. *Recent Moves in the Sociology of Literature*//*Annual Review of Sociology*. 1993. (19). Pp. 455–467.
- Griswold 2008 — Griswold, Wendy. *Cultures and Societies in a Changing World 3 d. Ed.* Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press, 2008.
- Hall 1996 — Hall, Stuart. *Encoding/Decoding*//*Culture, Media, Language*/Edited by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, and Paul Willis. New York: Routledge, 1996. Pp. 128–138.
- Hand 2011 — Hand, Richard. *Undead Radio: Zombies and the Living Dead on 1930 s and 1940 s Radio Drama*//*Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*/Edited by Deborah Christie and Sarah Juliet Lauro. New York: Fordham University Press, 2011. Pp. 39–49.
- Harper 2005 — Harper, Stephen. *Night of the Living Dead Reappraising an Undead Classic: Romero's Canonical Work Remains Timely Decades Later*//*Bright Lights Film Journal*. 2005. 50 (3). (<http://www.brightlightsfilm.com/50/night.htm>).
- Heffernan 2002 — Heffernan, Kevin. *Inner-City Exhibition and the Genre Film: Distributing Night of the Living Dead (1968)*//*Cinema Journal*. 2002. V.41 (3). Pp. 59–77.

Higashi 1990 — Higashi, Sumiko. Night of the Living Dead: A Horror Film about the Horrors of the Vietnam Era//From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film, edited by Linda Dittmar and Gene Michaud. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1990. Pp. 175–188

Hirsch 1972 — Hirsch, Paul M. Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems//The American Journal of Sociology. 1972. V. 77 (4). Pp. 639–659.

Hughey 2009 — Hughey, Matthew W. Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in “Magical Negro” Films//Social Problems. 2009. V. 56 (3). Pp. 543–577.

Hughey 2012 — Hughey, Matthew W. Racializing Redemption, Reproducing Racism: The Odyssey of Magical Negroes and White Saviors//Sociology Compass. 2012. V. 6 (9). Pp. 751–767.

Isaac 2009 — Isaac, Larry. Movements, Aesthetics, and Markets in Literary Change: Making the American Problem Novel//American Sociological Review. 2009. V. 74 (6). Pp. 938–965.

Jones 1999 — Jones, Alan. Morti Viventi: Zombies Italian-Style//Zombie/Edited by Allan Bryce. Cornwall, England: Stray Cat Publishing, 2009. Pp. 12–27

Kapsis 2009 — Kapsis, Robert E. Hollywood Genres and the Production of Culture Perspective//The Contemporary Hollywood Reader/Edited by Toby Miller. New York: Routledge, 2009. Pp. 3–16

Kaufman 2004 — Kaufman, Jason. Endogenous Explanation in the Sociology of Culture//Annual Review of Sociology. 2004. (30). Pp. 335–357.

Kawin 2012 — Kawin, Bruce F. Horror and the Horror Film. New York: Anthem Press, 2012.

King 1999 — King, Neal. Heroes in Hard Times: Cop Action Movies in the U.S. Philadelphia, PA: Temple University Press, 1999.

Kirk 2005 — Kirk, Robert. Zombies and Consciousness. New York: Oxford University Press, 2005.

Koven 2007 — Koven, Mikel J. Film, Folklore and Urban Legends. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2007.

Liebes and Katz 1993 — Liebes, Tamar and Elihu Katz. The Export of Meaning: Cross-cultural Readings of Dallas. New York: Oxford University Press, 1993.

Lena — Lena, Jennifer C. forthcoming. ‘Production of Culture.’ To appear in International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences, edited by James Wright. Philadelphia, PA: Elsevier.

Lobato and Ryan 2011. — Lobato, Ramon and Mark David Ryan. Rethinking Genre Studies through Distribution Analysis: Issues in International Horror Movie Circuits//New Review of Film and Television Studies. 2011. V. 9 (2). Pp. 188–203.

Matthews 2009 — Matthews, Melvin E. Fear Itself: Horror on Screen and in Reality During the Depression and World War II. Jefferson, NC: McFarland, 2009.

McAlister 2012 — McAlister, Elizabeth. Slaves, Cannibals, and Infected Hyer-Whites: The Race and Religion of Zombies//Anthropological Quarterly. 2012. V. 85 (2). Pp. 457–486.

McIntosh 2008 — McIntosh, Shawn. The Evolution of the Zombie: The Monster That Keeps Coming Back//Zombie Culture: Autopsies of the Living Dead/Edited by Marc Leverette and Shawn McIntosh. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2008. Pp. 1–17

Michelle et al. 2012 — Michelle, Carolyn, Charles H. Davis, and Florin Vladica. Understanding Variation in Audience Engagement and Response: An Application of the Composite Model to Receptions of *Avatar* (2009)//*The Communication Review*. 2012. V. 15 (2). Pp. 106–143.

Moreman 2010 — Moreman, Christopher M. *Dharma of the Living Dead: A Meditation on the Meaning of the Hollywood Zombie*//*Studies in Religion*. 2010. V. 39 (2). Pp. 263–281.

Moreman 2010 — Moreman, Christopher M. and Cory James Rushton. *Zombies Are Us: Essays on the Humanity of the Walking Dead*. Eds. 2011. Jefferson, NC: McFarland.

Moretti 2005 — Moretti, Franco. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*. Brooklyn, NY: Verso, 2005.

Mulligan 2009 — Mulligan, Rikk. *Zombie Apocalypse: Plague and the End of the World in Popular Culture*//*End of Days: Essays on the Apocalypse from Antiquity to Modernity*/Edited by Karolyn Kinane and Michael A. Ryan. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc. 2009. Pp. 349–368.

Muntean and Payne 2009 — Muntean, Nick and Matthew Thomas Payne. *Attack of the Livid Dead: Recalibrating Terror in the Post-September 11 Zombie Film*//*The War on Terror and American Popular Culture: September 11 and Beyond*, edited by Andrew Schopp and Matthew B. Hill. Madison, WI: Fairleigh Dickinson University Press, 2009. Pp. 239–258.

Neale 2000 — Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. New York: Routledge, 2000.

Newitz 2009 — Newitz, Annalee. War and Social Upheaval Cause Spikes in *ZombieMovie* Production//*Annals of Improbable Research*. 2009. V. 15 (1). Pp. 16–19.

Nowell 2012 — Nowell, Richard. Getting Down to Genre Business//*Illuminace*. 2012. V. 24 (3). Pp. 5–12.

O'Brien 2008 — O'Brien, Brad. Vita, Amore, e Morte — and Lots of Gore: The Italian Zombie Film//*Zombie Culture: Autopsies of the Living Dead*, edited by Shawn McIntosh and Marc Leverette. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2008. Pp. 55–70.

Ogg, J. 2011. *Zombies Worth \$5 Billion to Economy*. 24/7 Wall Street. (<http://247wallst.com/2011/10/25/zombies-worth-over-5-billion-to-economy/>).

Onaran and Bair 2012 — Onaran, Yalman and Sheila Bair. *Zombie Banks: How Broken Banks and Debtor Nations Are Crippling the Global Economy*. Hoboken, NJ: John Wiley and Sons, 2012.

Paffenroth 2006 — Paffenroth, Kim. *Gospel of the Living Dead: George Romero's Vision of Hell on Earth*. Waco, TX: Baylor University Press, 2006.

Peterson and Anand 2004 — Peterson, Richard A. and N. Anand. The Production of Culture Perspective//*Annual Review of Sociology*. 2004. (30). Pp. 311–334.

Platts — Platts, Todd K. forthcoming. *The Undead of Hollywood and Poverty Row: The Influence of Studio Era Industrial Patterns on Zombie Film Production, 1932–1946*//To appear in *The Merchants of Menace: The Business of Horror Cinema*, edited by Richard Nowell. New York: Bloomsbury Academic.

Pulliam 2007 — Pulliam, June. *The Zombie*//*Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*/Edited by S. T. Joshi. Westport, CT: Greenwood Press, 2007. Pp. 723–753.

Quiggin 2010 — Quiggin, John. *Zombie Economics: How Dead Ideas Still Walk Among Us*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010.

Richardson 2010 — Richardson, Michael. *Otherness in Hollywood Cinema*. New York: Continuum.

um, 2010.

Rossman 2012 — Rossman, Gabriel. *Climbing the Charts: What Radio Airplay Tells Us About the Diffusion of Innovation*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012.

Roy and Dowd 2010 — Roy, William G. and Timothy J. Dowd. *What Is Sociological About Music?* // *Annual Review of Sociology*. 2010. (36). Pp. 183–203.

Russell 2006 — Russell, Jamie. *The Book of the Dead: The Complete History of Zombie Cinema*. Surrey: FAB Press, 2006.

Russo 1985 — Russo, John. *The Complete Night of the Living Dead Filmbook*. New York: Harmony Books, 1985.

Ryan 2007 — Ryan, John. *The Production of Culture Perspective* // *21st Century Sociology: A Reference Handbook* // Edited by Clifton D. Bryant and Dennis L. Peck. Thousand Oaks, CA: Sage, 2007. Pp. 222–229.

Ryan and Hughes 2006 — Ryan, John and Michael Hughes. *Breaking the Decision Change: The Fate of Creativity in an Age of Self-Production* // *Cybersounds: Essays on Virtual Music Culture* // Edited by Michael D. Ayers. New York: Peter Lang Publishing, 2006. Pp. 239–253.

Schatz 1981 — Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Philadelphia, PA: Temple University Press, 1981.

Seabrook — Seabrook, William. [1929] 1989. *The Magic Island*. New York: Paragon House.

Senn 1998 — Senn, Bryan. *Drums O' Terror: Voodoo in Cinema*. Baltimore, MD: Luminary Press, 1998.

Shively 1992 — Shively, JoEllen. *Cowboys and Indians: Perceptions of Western Films Among American Indians and Anglos* // *American Sociological Review*. 1992. V. 57 (6). Pp. 725–734.

Skal 2001 — Skal, David J. *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. New York: Faber and Faber, 2001.

Strandvad 2012 — Strandvad, Sara Malou. *Attached by the Product: A Socio-Material Direction in the Sociology of Art* // *Cultural Sociology*. 2012. V. 6 (2). Pp. 163–176.

Sutherland and Feltey 2012 — Sutherland, Jean-Anne and Kathryn Feltey. *Introduction* // *Cinematic Sociology: Social Life in Film* // Edited Jean-Anne Sutherland and Kathryn Feltey. Thousand Oaks, CA: Sage, 2012. Pp. 1–23. 2 d ed.

Thrower 2007 — Thrower, Stephen. *Nightmare USA: The Untold Story of Exploitation Independents*. London: FAB Press, 2007.

Toppe 2011 — Toppe, Jana. *Reversing the Gospel of Jesus: How the Zombie Theme Satirizes the Resurrection of the Body and the Eucharist* // *Roman Catholicism in Fantastic Film: Essays on Belief, Spectacle, Ritual and Imagery* // Edited by Regina Hansen. Jefferson, NC: McFarland, 2011. Pp. 169–182.

Tudor 1989 — Tudor, Andrew. *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Cambridge, MA: Basil Blackwell, 1989.

Tudor 2000 — Tudor, Andrew. *Sociology and Film* // *Film Studies: Critical Approaches* // Edited by John Hill and Pamela Church Gibson. New York: Oxford University Press, 2000. Pp. 188–192.

Variety. 1986. 'Big Rental Films of '85.' January 8, Pp. 22, 86, 100.

Venrooij 2011 — van Venrooij, Alex. Classifying Popular Music in the United States and the Netherlands//*American Behavioral Scientist*. 2011. V.55 (5). Pp. 609–623.

Vials 2011 — Vials, Chris. The Origin of the Zombie in American Radio and Film: B-Horror, U.S. Empire, and the Politics of Disavowal//*Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture*/Edited by Stephanie Boluk and Wylie Lenz. Jefferson, NC: McFarland, 2011. Pp. 41–53

Vidmar and Rokeach 1974 — Vidmar, Neil and Milton Rokeach. Archie Bunker's Bigotry: A Study in Selective Perceptive and Exposure//*Journal of Communication*. 1974.V. 24 (1). Pp. 36–47.

Vizzini 2011 — Vizzini, Ned. Rick and Rand: The Objectivist Hero in The Walking Dead//*Triumph of the Walking Dead: Robert Kirkman's Zombie Epic on Page and Screen*/Edited by James Lowder. Pp. 127–141.

Рецензия на: Sullivan, D., Greenberg, J.
Death in Classic and Contemporary Film.
Fade to Black. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

Анна Мезенцева



После событий 11 сентября (Гаврилова 2011) научное сообщество вновь заговорило о теории управления страхом смерти (*terror management theory, TMT*), в контексте самых разных областей знания. Впервые теория была сформулирована в 1986 г. американскими психологами Джеффом Гринбергом, Томом Пищинским и Шелдоном Соломоном и продолжает идеи культурного антрополога Э. Беккера и его книги «Отрицание смерти», выпущенной в 1973 году. В этой работе, удостоенной Пулитцеровской премии в жанре научной публицистики, Беккер в противовес Фрейду анализирует фундаментальные мотивы человеческого поведения, основанные на конфликте между инстинктом самосохранения и осознанием неизбежности собственной смерти. Этот конфликт способствует возникновению иллюзий с сопутствующими символическими значениями, позволяющими человеку тем или иным способом дистанцироваться от смерти и страха перед ней.

Развивая идеи Беккера, авторы TMT также выбирают в качестве объекта исследования человека, стремящегося найти равновесие между страхом смерти и желанием его преодолеть. Решением этой дилеммы становится культура, превозносящая людей над уровнем животного существования, ограниченного биологическими потребностями. С этой точки зрения человек в собственном сознании не может, подобно животному, после смерти стать трупом, частью пищевой цепочки. Культурным буфером, охраняющим индивида от перманентной «аннигиляционной тревоги» (Becker 1973), характеризующей парализующим ужасом и потерей мотивации к активной деятельности, становится сочетание:

- Культурного мировоззрения (*cultural worldviews*) — веры в ту или иную культурную концепцию понимания мира и собственного места в нем. Например, христианская религиозная доктрина гарантирует буквальное бессмертие в рамках концепции бессмертия души, освобождая тем самым индивида от страхов, связанных с неминуемостью смерти. Бессмертие может быть также символическим, достигаемым индивидом благодаря вкладу, остающемуся после смерти (например, потомство или изобретение). Культурное мировоззрение — это хрупкая конструкция, основанная во многом на поддержке других индивидов и одобрении общества.

- Самооценки/самоуважения (self-esteem) индивида — чувства личной значимости, коррелирующего со степенью соответствия индивида стандартам, закреплённым в разделяемых культурных мировоззрениях. «Социальный конструкт, основанный на разделяемой окружающими концепции реальности, которая требует постоянного подтверждения, в основном со стороны носителей своей культуры» (Чистопольская и др. 2014).

Таким образом, культурный буфер дистанцирует человека от переживаний, связанных с осознанием конечности собственного существования, путём придания его жизни особого смысла, ценности. По ТМТ, мы можем жить в гармонии с собой до тех пор, пока чувствуем, что, так или иначе, продолжим свое существование после смерти.

Основное отличие ТМТ — это большее количество эмпирических исследований, проведённых на ее основе. Уже сейчас написано более 500 научных работ, посвящённых различным формам социального взаимодействия, включая агрессию, стереотипы, депрессии и психопатологии, потребности структурирования, потребности осмысленного существования, политические предпочтения, творчество, сексуальность, романтические и межличностные привязанности, религию, самосознание и подсознание, мученичество, групповую идентификацию, отвращение, отношения между человеком и природой, физическое здоровье, склонность к риску, механизмы принятия судебных решений.

Одним из результатов исследований в данной области стала книга *Death in Classic and Contemporary Film — Fade to Black*, представляющая собой сборник научных статей, посвящённых, по сути, апробированию теории управления страхом смерти на классическом и современном кинематографе. С моей точки зрения, кинематограф является одним из самых интересных направлений для анализа. Сам факт создания фильма может быть рассмотрен как социально-психологический механизм выстраивания культурного буфера «с обеих сторон». Съёмочная команда если и не пытается оставить «след в истории», то гарантированно оставляет наследие в отснятой плёнке; обычный зритель в то же время получает возможность прожить чужую жизнь за несколько часов в максимально безопасных и комфортных условиях.

Авторы рассматривают многообразие способов того, как смерть и человеческий страх перед ней могут быть представлены на широком экране. Отдельно стоит отметить, что один из авторов книги — Джефф Гринберг — является одним из создателей ТМТ, что не могло не сказаться на содержании. Книга состоит из 4 частей (помимо вступительной и заключительной глав):

1. В первой части (главы 2-3) авторы знакомят читателя с теорией управления страхом смерти, показывая, как исследовательская оптика может быть применена для анализа различных фильмов и жанров, позволяя выявить общие черты между самыми неочевидными примерами. Так страх перед неизбежностью смерти объединяет супергероя в железном костюме (гения, миллионера, плейбоя и филантропа) с заключённым концентрационного лагеря времён второй мировой войны; одинокого административного работника, умирающего от рака, и компьютерного «Мессию». Отдельно необходимо отметить анализ жанра фильмов про апокалипсис, в которых индивидуальная смерть сталкивается с массовым истреблением человечества и, что более важно в данном контексте, сопутствующим уничтожением культуры. Как следствие, герой не может оставить наследия — ни физического, ни культурного, что часто толкает его на саморазрушение вопреки базовым инстинктам самосохранения.
2. Во второй части книги авторы продолжают анализ способов изображения страха смерти в кинематографе, расширяя исследовательский аппарат за счёт введения ряда философских и социологических теорий.

Четвертая глава посвящена чёрной комедии *Little murders*, в которой отображено многообразие возможных реакций на смерть на фоне вспышки бессмысленного и беспричинного насилия. Несмотря на то, что каждый персонаж выбирает собственную стратегию поведения с целью избежать страха смерти, в конечном счете, их деятельность направлена на переосмысление жизни, придание ей особой ценности (тот самый культурный буфер), что очень часто приводит к «саморазрушающему и антисоциальному поведению» (Sullivan 2013).

Автор пятой главы рассматривает взаимосвязь эмоций и бессмертия на примере фильмов жанра фэнтези. Эмоции позволяют нам осознать собственную смертность; соответственно отрицание эмоций равносильно отрицанию смерти (и в обратной последовательности), что было показано на примере таких фильмов, как «Сумерки», «Эквилибриум», «Я — легенда» и «Гарри Поттер».

Автор шестой главы рассматривает тему соотношения человеческой и животной натуры в человеке на примере героя документального фильма *Grizzly man* — натуралиста, который 13 лет провёл в национальном парке Катмай, общаясь с медведями гризли. Желая буквально стать одним из медведей, главный герой в конечном счете становится жертвой своего желания.

Продолжая тему предыдущей главы, автор седьмой главы анализирует фильм «Чёрный лебедь» в контексте бегства от страха смерти через отрицание животной природы, противопоставляя черного (олицетворяющего смертность и животное начало) и белого лебедей (бессмертие и совершенство физического тела), борющихся в теле одной героини. С моей точки зрения, одним из наиболее интересных выводов статьи является то, что эти сущности дуальны — смысл существования белого лебедя без его двойника ставится под вопрос на протяжении всей картины. Точно также двойственен вопрос о страхе смерти в рамках ТМТ — парализует ли нас этот страх или, напротив, заставляет жить.

В главе восьмой «Смерть, богатство и чувство вины» объектом исследования становится кинематографическое изображение капитализма. Страх смерти (и чувство вины) в данном контексте маскируется под желание накопить как можно больше денег, придав своему существованию наивысшую ценность.

Глава девять «Рождение и смерть супергероя» рассматривает культурную эволюцию фильмов про супергероев, в которых изначальный отказ от смерти в современном кинематографическом воплощении трансформируется в более реалистичное противостояние смерти.

3. Третья часть книги посвящена месту смерти и размышлений о ней в творчестве Ингмара Бергмана (10 глава), Стенли Кубрика (11 глава) и Михаэля Ханеке (12 глава).
4. Четвертая часть книги рассматривает фильмы, где изображены более конструктивные методы борьбы со страхом смерти, которые могут быть применены в реальной жизни (в противовес «фантастическим» методам из второй части книги). Тринадцатая глава посвящена роли смерти и умирания в фильмах, персонажами которых являются представители племен, традиционно населявших Америку. Герои этих фильмов не игнорируют смерть (собственную/близких людей), а, несмотря на трудности, принимают ее, тем самым переосмысливая жизнь и свою связь с миром. Четырнадцатая глава также посвящена трансформации страха смерти в источник самосовершенствования и представляет собой анализ двух фильмов Ларса фон Триера «Антихрист» и «Меланхолия», которые, по мнению автора статьи, «олицетворяют отчаяние, фанатизм и ужас нашего современного мира» (Sullivan 2013).

Таким образом, все статьи объединены общей темой изображения смерти и человеческого страха перед ней на широком экране. Смерть

может быть реалистичной или даже реальной, как в случае с героем документального фильма *Grizzly man*, может быть фантастической и/или символической, как смерть героини Натали Портман в «Черном лебеде». Для нее могут быть различные причины; она может по-разному восприниматься героями; избавлением от страха перед смертью могут выступать различные средства.

Одна из целей этой книги, на мой взгляд, — раскрыть многообразие исследовательских проблем и инициировать дальнейшие разработки в данной области, поскольку до сих пор изучение темы насилия в кино преваляло над изучением темы смерти. Однако смерть может быть не только насильственной, что доказано авторами данной книги. В то время как насильственная, неестественная смерть может быть жестокой, романтической, фантастической, ужасающей или неожиданной — в реальности смерть может быть нудной, печальной и удручающей. И одна из задач кинематографа, по словам Тарковского — подготовить человека к смерти.

Этим объясняется диверсифицированность включённых в книгу статей, попутно охватывающих множество тем, начиная с мотивов поведения Волан-де-Морта и инструкций по выживанию при конце света и заканчивая вопросами феминизма и объективизации женского тела. С моей точки зрения, каждый из поставленных вопросов достоин отдельного рассмотрения и собственного сборника статей; книга же в этом смысле может выступать «трейлером» будущих исследований, не являясь универсальным ответом ни на один из вопросов, поставленных авторами.

Еще одной общей темой для всех статей становится обращение к ТМТ и/или исследованию Беккера для объяснения мотивов поведения персонажей при столкновении со смертью и страхом перед ней. Все авторы в своих работах так или иначе обращаются к одному из базовых психологических конфликтов человека — дилемме между желанием жить и осознанием неотвратимости смерти. Иллюстрируя умозаключения сценами из кинематографа, они показывают влияние мировоззрения человека на его восприятие приближающегося конца. Важно отметить, что дискредитация или потеря веры в ту или иную ценностную модель приводит к поиску индивидом другого способа сокращения уровня тревожности. Так на место церкви и других социальных институтов приходит капитализм, а на место суперлюдей с других планет приходят земные герои, добившиеся сверхвозможностей при помощи достижений научно-технического прогресса.

Для обычного зрителя кинозал становится удачным пилотным полигоном для проигрывания гипотетических ситуаций, которые ожидают его в будущем (или могут ожидать, как в случае с апокалипсисом). Остаётся не совсем понятным, какие фильмы могут быть использованы зрителем в качестве стратегии для борьбы со страхом смерти; существует ли некий

общий принцип отбора, или же подобный инструмент можно использовать по отношению к абсолютно любому фильму. Авторы книги настаивают на том, что в данном вопросе крайне важна активная индивидуальная психологическая вовлеченность, а не пассивный просмотр (Sullivan 2013).

Ни один фильм не даст готового ответа на вопрос «Как справиться со страхом смерти?», даже если зритель разделяет ценностные установки и систему личностных смыслов главного героя. Возможным выходом из ситуации может стать подход, известный в психологии как «посттравматический рост» (posttraumatic growth) (Sharon 2012). Его смысл заключается в том, что зритель, после получения стресса при просмотре кинофильма, напоминающего ему о неотвратимости смерти, в процессе переосмысления полученной информации приходит к позитивным изменениям, связанным с саморазвитием и личностным ростом. Причем это могут быть как более знакомые культурные модели (гл.14), так и необычные фильмы, представляющие иные культурные взгляды и способствующие к критическому анализу полученной и имеющейся информации (гл.13).

Киноиндустрия продолжает реагировать на запрос аудитории, отображая проблемы, которые беспокоят общество (как это случилось, к примеру, во время роста интереса к фильмам про супергероев после событий 11 сентября). В этом смысле она становится эффективным индикатором для определения уровня развития общества. Поэтому с моей точки зрения, изучение роли смерти и страха перед ней является не только перспективным, но и важным вектором дальнейших исследований.

Эту книгу сложно критиковать, поскольку она представляет собой сборник статей, каждая из которых достойна отдельной рецензии. Поскольку очевидно, что основным принципом отбора была принадлежность к ТМТ, более общая критика так или иначе сведется не к критике книги, а критике самой теории.

На мой взгляд, этот принцип составления представляет собой как главное преимущество, так и недостаток рассматриваемого сборника. С одной стороны, читатель может ознакомиться с многообразием тем, которые могут быть рассмотрены в рамках ТМТ (что очень важно, на наглядных примерах). С другой стороны, несмотря на весь «простор», читатель зажат одной исследовательской рамкой настолько, что ближе к концу книги каждое высказывание может восприниматься как истина в последней инстанции.

Кому можно посоветовать эту книгу?

- Тем, кто знаком с ТМТ и хочет понять, как она работает на практике. Особенно интересны отечественному читателю будут главы, посвященные фильмам, выходившим в широкий прокат;

- Тем, кто не знаком с ТМТ и хочет приобрести в арсенал новую исследовательскую оптику;
- Тем, кто любит кино (как современное, так и классическое) и хочет более глубоко понимать сюжет и мотивации героев;
- Студентам, которые не могут определиться с темами курсовых и дипломных работ.

Литература

Гаврилова и др. 2011 — Гаврилова Т.А. Тревога смерти в теории управления ужасом Дж. Гринберга, Т. Пищинского и Ш. Соломона // Психологический журнал. — 2011. — Том 32, № 1.

Чистопольская 2014 — Чистопольская К.А., Ениколопов С.Н. Концепция поведенческого времени Эрнеста Беккера и современность // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». 2014. № 4.

Becker 1973 — Becker E. The denial of death. N.Y.: Free Press. 1973.

Sullivan 2013 — Sullivan, D., Greenberg, J. Death in Classic and Contemporary Film. Fade to Black. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

Sharon 2012 — Sharon D., Tsachi E.-D., Zahava S. Posttraumatic growth and posttraumatic distress: A longitudinal study.// Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy. Vol 4(1). Jan 2012.

Сферические зомби в вакууме.

Рецензия на: Hakola, Outi.
Rhetoric of Modern Death
in American Living Dead Films.
Bristol, Chicago: Intellect, 2015. 175 pp.

Михаил Алексеевский



Фильмы ужасов представляют собой одно из самых ярких и самобытных направлений жанрового кино, где исключительно важную роль играет эмоциональное воздействие картины на зрителя. Хоррор может заставить зрителя переживать различные чувства: страх, крайнее изумление или даже отвращение, однако он не имеет права оставить его равнодушным и безучастным. Фильм ужасов, который не вызывает эмоций — это очевидная неудача, провал, несоответствие законам жанра. Необходимость вызывать у зрителей сильную эмоциональную реакцию, заставляет создателей хорроров, с одной стороны, уважать традиции и каноны этого жанра, используя те наработки и клише, которые доказали свою эффективность, с другой стороны, постоянно экспериментировать, пытаясь нащупать новые «болевы́е точки» своей целевой аудитории.

Сочетание двух этих векторов делает фильмы ужасов превосходным материалом для изучения актуальных общественных фобий, которые создатели этих картин пытаются выявить и эксплуатировать. В одну эпоху небывалой популярностью начинают пользоваться слэшеры про маньяка, режущего подростков, в другую — фильмы ужасов про страшные эксперименты безумных ученых и т.д. Исследователи жанрового кино, изучая, как меняются пристрастия любителей ужастиков и как создатели подобных фильмов реагируют на запросы зрителей, получают возможность выявлять и интерпретировать наиболее актуальные страхи современного общества, которые зачастую остаются потаенными и никак не артикулируются публично, проявляясь лишь в темноте кинозала.

Одной из самых важных фобий последнего столетия является страх смерти, поэтому нет ничего удивительного в том, что герои фильмов ужасов очень часто гибнут, причем нередко крайне живописным и оригинальным образом. Иногда даже складывается впечатление, что создатели хорроров неофициально соревнуются между собой за то, кто придумает для персонажей самый необычный способ расстаться с жизнью. Однако помимо гибнущих героев в фильмах ужасов регулярно появляются ожившие покойники — те, кто должен быть мертв, однако вопреки законам природы ведут активный образ жизни, причиняя вред простым смертным. Почему этот тип монстров уже много десятилетий оказывается

столь популярным в фильмах этого жанра? Какими смыслами наделяются эти персонажи в разные эпохи? Как соотносится трансформация образов живых мертвецов в жанровом кино с изменением отношения общества к смерти? Именно этому кругу вопросов посвящена рассматриваемая монография.

Оути Хакола получила высшее образование в Университете Турку, специализируясь на сравнительном литературоведении и исследованиях медиа. Риторике смерти в американских фильмах об оживших мертвецах была посвящена ее диссертация, защищенная в 2011 году. Именно эта научная работа и стала основой для монографии, которая была выпущена в книжной серии «Исследования в области популярной культуры» несколько лет спустя, когда исследовательница уже работала на факультете мировых культур Хельсинкского университета.

В эпоху глобализации голливудские фильмы успешно завоевывают экраны по всему миру, однако следует отметить смелость финской исследовательницы, которая не побоялась выпустить с расчетом на широкую англоязычную аудиторию свою научную работу про американские фильмы ужасов, несмотря на то, что культура, их породившая, не является для нее родной. Своего рода защитой от потенциальной критики становится исключительная начитанность автора — в книге часто цитируются работы американских киноведов и культурологов, а размеры и полнота представленной библиографии вызывают приятное удивление.

Однако легкая неуверенность автора проявляется в том, как она использует чужие работы: обильно цитируя статьи и монографии других исследователей, Оути Хакола словно постоянно стремится засвидетельствовать им свое почтение и почти никогда не относится к их идеям критически. В результате складывается ощущение, что автор монографии полностью согласна со всеми работами по теме исследования, которые писали киноведы до нее, даже если они противоречат друг другу, а свой труд воспринимает как своего рода «заметки на полях». В этом чрезмерном цитировании есть и свои сильные стороны: так как автор хорошо знает и подробно пересказывает научные работы по теме, то книгу можно использовать как своего рода качественный обзор научной литературы, посвященной живым мертвецам в американском кино. Однако при этом авторские находки, интересные наблюдения, нетривиальные идеи зачастую теряются между обильных цитат, что крайне досадно, ведь общая концепция Оути Хакола кажется весьма оригинальной и смелой.

Отправной точкой для всего исследования становится идея «модерной/современной смерти» («modern death»). Здесь как раз ничего оригинального нет: ссылаясь на работы Ф. Арьеса, Н. Элиаса и З. Баумана, автор пишет о том, что в конце XVIII — начале XIX вв. восприятие смерти

в западном обществе начало сильно меняться. Смерть и умирание маргинализируются и уходят из частной сферы в больницы и другие специализированные институции, где становятся сферой внимания профессионалов. Собственно, под концептом «модерной смерти» Оути Хакола предлагает рассматривать маргинализацию и медиализацию самой идеи смерти, перевод знания о ней в сферу научного и закрытого. В той или иной степени этот концепт оставался актуальным до конца XX века, когда, как считает автор, ситуация начала меняться. Ссылаясь на нашу-мевшую книгу Тони Уолтера «Возрождение смерти» (1994), Хакола отмечает, что в последние десятилетия ответной реакцией общества на чрезмерную медиализацию смерти стало повышенное внимание к самому процессу умирания, связанное с развитием хосписов и паллиативной медицины. В результате смерть и подготовка к ней начинают все чаще становиться предметом индивидуальных рефлексий и общественных дискуссий, что позволяет говорить о постепенном переходе от «модерного» к «неомодерному» восприятию смерти.

По мнению автора монографии, просмотр зрителями фильма, где изображается гибель героев, можно рассматривать с одной стороны, как субститут переживания реального опыта смерти, с другой стороны, как актуализацию общественной дискуссии о смерти. Если современное восприятие смерти подразумевает маргинализацию и вытеснение основных атрибутов смерти из сферы общественного в сферу профессионального, то в таком жанре, как хоррор, смерть — это одно из «основных блюд», она оказывается в самом центре внимания и показывается так, чтобы вызвать сильную эмоциональную реакцию зрителей.

Ссылаясь на исследования, посвященные репрезентации смерти в современных американских медиа (от газет до телевизионных сериалов), Оути Хакола высказывает мнение, что медиа подстегивают возрождение общественного интереса к теме смерти. Она считает, что фильмы ужасов, несмотря на свой маргинальный статус в культуре, играют очень важную роль в этом процессе, поскольку благодаря своим жанровым особенностям могут показывать и обсуждать смерть более свободно, чем это возможно в новостях, нонфикшне или художественных произведениях других жанров.

Наиболее интересным с этой точки зрения типом хорроров оказываются фильмы о живых мертвецах — ведь там тема смерти раскрывается шире и многограннее. В этих картинах не только показывают гибель героев, но и ставят вопросы о посмертном существовании, бессмертии, взаимоотношении живых и мертвых, границах и формах смерти (например, у классических зомби сознание мертво, однако тело функционирует). Собственно, само искусство кино автор монографии вслед за француз-

ским кинокритиком Андре Базеном предлагает рассматривать как своего рода форму бессмертия — ведь люди, запечатлённые на киноплёнке, сохраняются на ней в неизменном виде даже тогда, когда их земная жизнь завершена.

Обосновав выбор фильмов про живых мертвецов в качестве предмета исследования, Оути Хакола выдвигает основную гипотезу своей работы. Она предполагает, что по истории развития этого субжанра можно изучать переход от современного восприятия смерти и маргинализации всего, что с ней связано, к «возрождению смерти» в обществе, о котором писал Тони Уолтер. При этом, по мнению автора, фильмы про оживших покойников, не только отражают процессы, связанные с изменением восприятия смерти в обществе, но и активно влияют на эти социокультурные процессы. Они постоянно «проверяют на прочность» ограничения и стереотипы, касающиеся умирания и посмертного существования, и за счет этого оказываются на передовой борьбы за «возрождение смерти».

На этапе выбора темы и постановки научной проблемы работа Оути Хакола выглядит весьма интересно и убедительно, однако ситуация меняется в худшую сторону, когда дело доходит до определения структуры исследования. На первый взгляд кажется, что тут все логично: так как автора интересует изменение общественного отношения к смерти, проявляющееся в фильмах про живых мертвецов, то эти картины рассматриваются в диахронии — по эпохам. Автор выбирает три типа живых мертвецов, часто становившихся героями фильмов ужасов: вампиров, мумии и зомби, а затем рассматривает, как менялись фильмы с ними в разные годы. Историю кино Хакола разделяет на пять основных периодов: немое кино (до 1929 года); классический период (1930–1949 гг.), переходный период (1950–1975 гг.), постклассический период (1976–1994) и цифровой период (с 1995 года). Немое кино она в своей работе не рассматривает, так как в это время фильмы ужасов про монстров еще не получили достаточного развития, а в каждом из оставшихся периодов выбирает по три фильма (по одному на тип монстров: вампиров, мумии, зомби), каждый из которых и рассматривает в отдельной главке.

Предложенная структура исследовательской работы кажется понятной и удобной, однако знакомство с тем, как заявленные принципы работают на практике, показывает, что именно на стадии разработки программы исследования Оути Хакола допустила ряд ошибок, которые оказались губительными для ее проекта. Собственно, прежде всего вопросы вызывает предложенная в работе периодизация истории кино. Судя по тому, что здесь нет никаких ссылок на работы других киноведов, границы предложенных периодов были определены непосредственно автором. И тут, пожалуй, вопросов нет только к тому, как определены

границы немого кино: хотя первый звуковой фильм «Певец джаза» вышел еще в 1927 году, до начала 1930-х годов большинство картин оставались немыми. Не очень понятно, почему в качестве границы «классического периода» обозначен 1949 год. Во влиятельной монографии киноведов Дэвида Бордуэлла, Дженет Стайгер и Кристин Томпсон «Классическое голливудское кино» (1985) в качестве границы этого периода обозначен 1960 год (Bordwell 1985). Можно предположить, что в данном случае речь идет не о «классическом Голливуде» в целом, а о «классических голливудских фильмах ужасов», однако в этом случае в киноведческой традиции принято ограничивать период расцвета этого жанра 1930-ми годами (Browning 2014); в 1940-е годы хорроры продолжали снимать, однако жанр заметно деградировал, поэтому к «классике» картины этого периода относить не принято.

Еще больше вопросов вызывают предложенные в работе границы «постклассического периода» развития американского кино — 1976–1995 гг. Вообще под «постклассическим Голливудом» в западном киноведении обычно подразумевают так называемый «новый Голливуд» (Benshoff 2002) (конец 1960-х — 1970-е годы). В качестве ключевого события, ставшего отправной точкой для формирования «нового Голливуда» принято рассматривать отмену в 1967 году кодекса Хейса, на соблюдении цензурных ограничений которого в значительной степени строилась студийная система «классического Голливуда».

Отмена кодекса оказала влияние не только на авторское кино, которым и прославился «новый Голливуд», но и на фильмы ужасов, которые, освободившись от жестких цензурных оков, получили дополнительный стимул развития именно в конце 1960-х — начале 1970-х годов. Одним из знаковых хорроров новой эпохи стал фильм Джорджа Ромеро «Ночь живых мертвецов» (1968), который не только поднял жанровую планку на качественно новый уровень, показав, что фильмы ужасов могут быть серьезными высказываниями на актуальные общественно-политические темы, но и сформировал канон изображения зомби в кино, который сохранил свое значение и влияние до наших дней. Логично было бы именно знаковый фильм отнести к «постклассическому периоду» американского кино, однако Оути Хакола по непонятным причинам рассматривает его как фильм «переходного периода», а «постклассическим» фильмом про зомби считает комедийный ужастик «Возвращение живых мертвецов» (1985).

Не очень понятно, почему границей между «постклассическим» и «цифровым» периодами автор считает 1995 год. Можно предположить, что это связано с тем, что именно в 1995 году появился формат DVD, то есть фильмы начали распространяться на цифровых носителях. Однако эра кино на DVD стала логичным продолжением эпохи видеокассет,

появление которых в начале 1980-х годов оказало колоссальное влияние на развитие жанра хоррора. И видеокассеты, и DVD позволяли любителям жанра смотреть такие картины у себя дома, а создатели фильмов ужасов получали возможность зарабатывать деньги, минуя кинопрокат, что привело к расцвету малобюджетных хорроров. Переход от видеокассет к DVD-дискам мало что поменял в этом отношении, поэтому отнесение эпохи видеокассет к «постклассическому периоду», а эпохи DVD — к «цифровому» приходится признать ошибкой.

Почему автор допускает такие серьезные просчеты при определении границ этапов истории развития кино? К сожалению, приходится признать, что к этим ошибкам ее подталкивает выбранная структура работы, предписывающая в каждом из периодов находить по знаковому фильму про вампиров, мумии и зомби. Собственно, образцово-показательный набор таких фильмов обнаруживается только в «классический период», когда почти подряд выходят три картины, заложившие каноны жанра и сильно связанные друг с другом: «Дракула» (1931), «Мумия» (1932) и «Белый зомби» (1932). При этом представленных в этих картинах монстров ждала совершенно разная судьба в истории кино.

Лучше всего дела сложились у вампиров, которые практически в любую эпоху кино оказывались востребованными героями. Значительно хуже кинематографическая жизнь оказалась у мумий. В начале 1940-х гг. студия «Universal» не слишком удачно пыталась эксплуатировать эту франшизу, выпуская картины вроде «Рука мумии» (1940) или «Проклятье мумии» (1944); в 1960-е годы несколько малобюджетных фильмов про мумии без большого успеха выпустила британская киностудия «Hammer», однако былую славу ожившим древнеегипетским покойникам смог вернуть лишь приключенческий фильм Стивена Соммерса «Мумия» (1999), получивший затем серию продолжений и ответвлений. Зомби, впервые представленные в картине «Белый зомби» и совсем не похожие на привычных нам гниющих живых мертвецов, практически не пользовались популярностью несколько десятилетий, пока в 1968 году не были фактически «переизобретены» Джорджем Ромеро и уже в новом виде не начали победоносного шествия по экранам.

Пытаясь в каждом из выделенных периодов найти по знаковому фильму о каждом из рассматриваемых монстров, Оути Хакола вынуждена сравнивать совершенно несопоставимые по популярности и значению для кино фильмы. Так, в выделяемом «переходном периоде» она рассматривает почти неизвестный малобюджетный ужастик Эдварда Кана «Проклятие человека без лица» (1958) про оживший труп римского гладиатора, найденный в Помпеях, совершенно проходной фильм Пола Ландерса «Возвращение Дракулы» (1958), примечательный лишь тем, что

там главный вампир приезжает погостить в Калифорнию, и признанный шедевр Джорджа Ромеро «Ночь живых мертвецов» (1968), который, как отмечалось ранее, вышел уже совершенно в другую эпоху и оказал колоссальное влияние на жанр хоррора в целом.

Выбор фильмов для «постклассического периода» также вызывает массу вопросов, так как сюда попадают малобюджетный американско-итальянский фильм ужасов Фрэнка Аграма «Восстание мумии» (1981), в котором мумии больше похожи на зомби, комедийный молодежный хит Дэна О'Бэннона «Возвращение живых мертвецов» (1985), где одной из главных сюжетных линий оказывается неравная борьба зомби с панками, и авторский фильм Френсиса Форда Копполы «Дракула Брема Стокера» (1992), который собирает 225 миллионов долларов в мировом прокате и получает три премии «Оскар».

Фильмы, выделенные для того, чтобы представлять «цифровой период», кажутся более сопоставимыми между собой, но это не означает, что к их выбору нет вопросов. Проблема в том, что в последние два десятилетия выходило так много значимых фильмов про живых мертвецов, что выбрать, какие из них являются самыми важными для развития жанра, довольно сложно. Точно не вызывает вопросов выбранный для анализа приключенческий блокбастер «Мумия» (1999), так как именно с мумиями заметных картин в последнее время было немного. С выбором популярнейшей в молодежной среде романтической мелодрамы «Сумерки» (2008) в целом можно согласиться, хотя про вампиров каждый год выходит много лент, также достойных отдельного анализа. А вот по поводу футуристического боевика «Обители зла» (2002), который должен представлять фильмы про зомби «цифрового периода», возникают серьезные сомнения. Хотя эта картина имела большой успех и положила начало популярной кинофраншизе, многие монстры, с которыми приходится бороться главной героине и ее соратникам, заметно отличаются от классических зомби, и, что немаловажно, никогда так в фильме не называются. Между тем, фильмы и сериалы про зомби в последние два десятилетия переживают небывалую популярность, так что потенциально можно выделить немало кандидатов для вдумчивого анализа. Наконец возникает закономерный вопрос: можно ли, проанализировав лишь три кинокартины («Мумия», «Сумерки» и «Обитель зла»), делать какие-то глобальные выводы о том, как за последние два десятилетия в фильмах про зомби, мумий и вампиров находит отражение тема смерти. Как представляется, это все-таки слишком самонадеянно.

Из-за того, что автор пытается почти столетнюю историю появления оживших мертвецов в американском кинематографе рассмотреть путем анализа всего 12 фильмов, причем находящихся в совершенно разных

весовых категориях, множество важных для рассматриваемой темы смыслов и сюжетов буквально проваливается между ними. Очевидно, что между «Дракулой Брэма Стокера» (1992) и «Сумерками» (2008) выходило немало фильмов и сериалов про вампиров, которые служили связующими звеньями между этими популярными картинами, однако лишь некоторые из этих работ удостоились краткого упоминания в монографии. Многим важным темам и фильмам места и вовсе не нашлось. Так, в главке про зомби-фильмы «переходного периода» достаточно подробно разобран новаторский для истории жанра фильм Джорджа Ромеро «Ночь живых мертвецов» (1968). Однако в книге без внимания оставлены другие работы этого режиссера, где образы зомби используются для острой социальной критики: обличения общества потребления («Рассвет мертвецов», 1968), раскрытия конфликта между интеллектом и грубой силой («День мертвецов», 1985), анализа механизмов социального неравенства и ксенофобии («Земля мертвых», 2005), и т.д.

К сожалению, в работе не хватает не только вдумчивого анализа многих важных фильмов о живых мертвецах, но и вообще широкого историко-культурного контекста. Каждый из рассматриваемых фильмов в книге проанализирован как бы «сам по себе», без всякого внимания к истории его создания, проката, восприятия зрителями и прессой. С учетом поставленных в начале исследования задач это кажется странным: как можно анализировать отношение общества к смерти, получившее отражение в фильмах про живых мертвецов, не уделяя внимания тому, как создатели фильма разрабатывали его сюжет и образную систему и как зрители реагировали на то, что видели на экране. В монографии почти полностью проигнорирована тема истории цензурных ограничений, которые оказывали очень большое влияние на то, как в разные эпохи на экране изображалась смерть. Из-за этого некоторые выводы исследования кажутся натянутыми и наивными.

Так, например, одна из главок носит красивое название «“Мумия” и эстетика тривиальной смерти» и посвящена анализу приключенческого фильма Стивена Соммерса «Мумия» (1999). Анализируя сцены гибели различным персонажам фильма, Оути Хакола обращает внимание на то, что хотя общее количество погибших в картине крайне велико (особенно с учетом эпизодических персонажей), сцены смерти большинства из них представлены очень буднично, без кровавых деталей, а иногда и с заметной иронией. Все это позволяет ей говорить о «тривиализации смерти» в современном обществе. По ее мнению, смерть на экране становится зрелищной по форме, но лишенной смыслов и эмоций в плане содержания. Зритель, привыкший к множеству смертей на большом экране, может оценить «красивую гибель» персонажей (например, когда арабские всад-

ники, нападающие на солдат Иностранного легиона, живописно падают с лошадей, сраженные пулями), однако не испытывает к ним сочувствия, не переживает за них, так что их смерть оказывается «тривиальной».

Такое обобщение на первый взгляд кажется интересным, однако едва ли его можно считать корректным. До этого автор анализировал хорроры, задача которых заключается в том, чтобы напугать и шокировать зрителя. Поэтому нет ничего удивительного в том, что там сцены смерти являются зрелищными и кровавыми. Однако «Мумия» (1999) — это не чистый хоррор, а развлекательный фильм для семейного просмотра с рейтингом PG-13 (Детям до 13 лет рекомендуется посещать фильм в сопровождении родителей). Чтобы сохранить этот рейтинг, который имеет большое значение для кассовых сборов, создатели фильма вынуждены придерживаться определенных правил и поэтому не могут показывать смерть героев так, чтобы это напугало или шокировало зрителей. «Тривиализация смерти» в фильме объясняется вовсе не особенностями «цифровой эпохи» развития кино, а возрастным рейтингом и жанровыми особенностями данной картины. И в этом отношении «Мумия» мало чем отличается от приключенческих фильмов других эпох (например, серии картин про Индиану Джонса 1980-х годов, где эпизодические злодеи также гибнут массово и «тривиально»).

В свою очередь, боевик «Обитель зла» (2002) имеет возрастной рейтинг R (Детям до 17 лет строго в сопровождении взрослых), поэтому кровавых и страшных сцен, производящих сильное впечатление на зрителей, здесь так много, что Оути Хакола вынуждена назвать соответствующую главку «Дискомфортная позиция наблюдателя во время зомби-апокалипсиса». Разница в том, как смерть персонажей показана в фильмах «Мумия» и «Обитель зла», оказывается связана прежде всего с жанровыми особенностями и возрастными ограничениями этих картин, которые фактически ориентированы на совершенно разные целевые аудитории. Едва ли корректно, не уделяя внимания этим различиям, рассматривать такие фильмы через запятую и пытаться понять, что они могут сказать об отношении к смерти американского общества в целом.

Игнорируя жанровый контекст и историю создания рассматриваемых фильмов, Оути Хакола почти ничего не пишет и о тех изменениях, которые происходили с отношением смерти в американском обществе в XX веке. Казалось бы, имело бы смысл внимательно проследить за теми тенденциями, которые наблюдались в рассматриваемый период, и посмотреть, находят ли они отражение в фильмах про оживших покойников. Скажем, тот же фильм Дэна О'Бэннона «Возвращение живых мертвецов» (1985) интересно было бы проанализировать как рефлексию на тему набирающей популярность в США кремации. Как и во многих других

фильмах про зомби, здесь оживающие покойники нападают на людей, вылезая из могил кладбища, где они были похоронены. Погребение тела в могиле становится источником потенциальной опасности, так как разлагающийся труп может потенциально ожить из-за воздействия секретного военного изобретения — газа «триоксин». Причем уничтожить такого зомби в фильме практически невозможно: даже когда герои распиливают тело покойника на части, каждая из этих частей продолжает дергаться и пытаться напасть на живого человека. В одной из сцен картины герои захватывают оживший полуразложившийся труп женщины (а точнее — его верхнюю половину), привязывают к медицинской каталке и расспрашивают, почему зомби нападают на людей. Труп рассказывает, что ожившим мертвецам нужно есть человеческие мозги, чтобы облегчить страдания и боль, которую они постоянно ощущают в процессе разложения. В логике фильма получается, что захоронение умерших на кладбище не только повышает риск зомби-апокалипсиса, но и становится причиной бесконечного мучения гниющих покойников. И только кремация, также показанная в фильме, не только является единственным способом уничтожения оживших мертвецов, но и гуманно заканчивает их страдания. Впрочем, у нее тоже вскрываются побочные эффекты: когда вылетающий из трубы пепел от кремированных зомби с дождем попадает на кладбище, это приводит к оживлению новой партии мертвецов.

Анализируя этот фильм, Оути Хакола рассматривает его как прямую критику дегуманизированной похоронной индустрии, обращая внимание на то, что страдающие от вечной боли мертвецы в первую очередь нападают на морг с крематорием и на склад медицинских препаратов, где хранятся части тел людей и животных, предназначенные для занятий по анатомии. Даже тот факт, что зомби в картине нападают на прибывшие по сигналу тревоги полицейские патрули и бригады врачей «Скорой помощи», она склонна объяснять тем, что именно эти специалисты «в современном обществе обычно занимаются умершими».

Подобная интерпретация фильма «Возвращение живых мертвецов» выглядит слишком смелой и прямолинейной, ведь жертвами зомби здесь становятся не только полицейские, врачи и работники моргов, но и местные панки, кощунственно устраивающие вечеринку на кладбище. Главными злодеями здесь и вовсе оказываются военные, которые сначала создают опасный газ «триоксин», потом легкомысленно теряют бочки с ним, а в конце фильма, пытаясь замести следы, сбрасывают ядерную бомбу на город, где произошло происшествие, но тем самым только ухудшают ситуацию, так как пепел от взрыва оживляет новых мертвецов. Однако любые попытки интерпретации идей и смыслов, которые в фильме связываются со смертью и отношением к ней, должны быть вписаны в более

широкий историко-культурный контекст, где учтены и дискуссии по поводу развития похоронной индустрии в американских медиа, и тренды, связанные с развитием кремации, и общественное отношение к медикам, врачам, военным и панкам в 1980-е годы.

К сожалению, автор книги все эти аспекты почти полностью игнорирует, все время придерживаясь магистральной идеи, заявленной в самом начале работы: отношение американского общества к смерти совершает переход от «модерного» к «неомодерному», а в фильмах про оживших мертвецов можно наблюдать этапы трансформации. По факту никакой стройной и внятной истории этих изменений в монографии проследить так и не удастся. Киноведческий анализ затрудняется из-за ограниченного выбора фильмов для детального рассмотрения, а также из-за того, что они находятся в разных «весовых категориях» и не вопреки желаниям автора выстраиваются в стройный ряд. Качественный историко-культурный анализ оказывается невозможным из-за почти полного игнорирования практически всех контекстов: истории создания и восприятия фильмов ужасов, истории общественных дискуссий о смерти и похоронной индустрии в американских медиа, истории цензурных ограничений, истории эмоций и т.д. В завершающей части книги Оути Хакола пишет, что «фильмы о живых мертвецах никогда не производятся и потребляются в вакууме, а всегда тесно связаны с развитием киноиндустрии, законами жанра, социокультурным контекстом». Однако ее собственная работа представляет скорее изучение «сферических зомби в вакууме».

Из-за этого итоговые выводы работы фактически повторяют первоначальную гипотезу, но уже в формате утверждения: «Десятилетиями фильмы о живых мертвецах бросали вызов границам и ограничениям, касающимся современной смерти, проявляя постоянную и настойчивую человеческую потребность иметь дело со смертью, осмыслять ее и надеяться смыслами. Создавая модальность, в которой смерть обретает форму, нарративную структуру и обусловленную жанром тематику, фильмы об оживших мертвецах становятся частью социальных процессов, связанных с общественным обсуждением смерти, и оказываются высказываниями в этой дискуссии». Упорная приверженность первоначальной идее несомненно делает честь автору, однако упорные попытки подогнать очень пестрый и живописный материал под одну идею оказываются скорее неудачными. В результате самые интересные части книги касаются тех тем, которые связаны с восприятием смерти в обществе лишь опосредованно. Например, украшением монографии являются главы о хоррорах про вампиров, где развитие жанра рассматривается в контексте пробуждения женской сексуальности, когда прежде пассивные жертвы харизматичных аристократов-кровососов постепенно обретают право

на сексуальную активность, что в 1970-е годы приводит к появлению целого направления фильмов про соблазнительных вампирш-лесбиянок.

Оказавшись неудачей в качестве полноценного исследования отношения в смерти в массовой культуре, книга Оути Хакола представляет определенный интерес как серия любопытных киноведческих этюдов, касающихся фильмов про живых мертвецов. Именно в этом качестве ее и можно смело порекомендовать любознательным читателям.

Литература

Bordwell 1985 - Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin (1985). The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960. New York: Columbia University Press

Browning 2014 - Browning, J. E. (2014) Classical Hollywood Horror // A Companion to the Horror Film. / Ed.

Benshoff 2002 - Benshoff, H. M. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell. P. 225-236.

03 King, Geoff. New Hollywood Cinema: An Introduction. London: I. B. Tauris, 2002.

Сведения об авторах

Дина Хапаева, кандидат исторических наук, профессор русского направления в Школе современных языков, Джорджтаунский технологический институт, США. Автор книги «Готическое общество. Морфология кошмара» и недавно вышедшей «The Celebration of Death in Contemporary Culture»

Email: dina.khapaeva2@gmail.com

Денис Сивков, философ, социолог. Кандидат философских наук, доцент кафедры философии и социологии Волгоградского филиала РАН-ХиГС. Исследователь мобильности и AST. Автор многочисленных статей в ведущих научных журналах.

Email: d.y.sivkov@gmail.com

Дмитрий Громов, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института этнологии и антропологии РАН. Антрополог и этнограф. Автор книги «Немцов мост».

Email: gromovdvd@mail.ru

Гасан Гусейнов, доктор филологических наук, профессор НИУ ВШЭЮ, филолог и поэт. Автор многочисленных книг и статей. Двухкратный номинант премии Андрея Белого.

Email: gguseynov@hse.ru, gusejnov@gmail.com

Иван Белецкий, журналист и пивовар. С 2013 года живет в Санкт-Петербурге. Поэт (публикации в журналах «Волга», «Урал», «Нева» и др.)

Email: belecky@list.ru

Александр Павлов, кандидат юридических наук, доцент НИУ ВШЭ, заведующий сектором социальной философии Института философии РАН. Автор книги «Расскажите вашим детям: 111 опытом о культовом кинематографе».

Email: apavlov@hse.ru

Григорий Князев, младший научный сотрудник Литературно-мемориального музея им. А.М.Горького г.Казань

Email: gguseynov@hse.ru, gusejnov@gmail.com

Анна Мезенцева, магистр государственного и муниципального управления, сотрудник НИУ ВШЭ.

Email: mezentsevanya@gmail.com

Михаил Алексеевский, кандидат филологических наук, руководитель
Центра городской антропологии КБ «Стрелка».

Email: alekseevsky@yandex.ru

Рут Пенфолд-Маунс, Департамент социологии, Университет Йорка,
Йорк, Великобритания

Email: ruth.penfold-mounce@york.ac.uk

Тодд К. Платтс, Университет Миссури, Кафедра социологии

Email: tkpl4003@yahoo.com

Жак Линн Фолтин, Кафедра социальных наук, Национальный универси-
тет, Ла Хойя, Калифорния, США

Email: jfoltyn@nu.edu

Мерedit Кокс, Эрин Гаррет, Джеймс А. Грехем, колледж Нью Джерси,
Эвинг. Департамент психологии.

Email: jgraham@tcnj.edu

Приглашение к публикации

Уважаемые коллеги!

Российский научный журнал о death studies «Археология русской смерти» приглашает к публикации.

Журнал ориентирован на публикацию научных исследований на русском языке по социологии, социальной антропологии, филологии и смежным областям социально-гуманитарного знания, предметом исследования которых является смерть и умирание. Рубрики журнала: «Тема номера», «Рецензии», «Интервью», «Дискуссия», «Переводы».

Главный редактор: Сергей Мохов.

Редакционная коллегия:

- Sergei Kan (Professor of Anthropology and Native American Studies, Dartmouth College)
- Михаил Алексеевский (к.ф.н., руководитель Центра городской антропологии КБ Стрелка, Москва)
- Анна Соколова (к.и.н., ИЭА РАН, Москва)
- Денис Ермолин (к.и.н., Музей антропологии и этнографии (Кунсткамера) им. Петра Великого РАН, Санкт-Петербург)

Ответственный редактор: Евгения Воробьева

Журнал в рамках death studies «Археология русской смерти» принимает к публикации рукописи ранее не публиковавшихся статей научного характера, обзоров, рецензий. Представляемые материалы должны носить оригинальный характер. Присылая свой текст на рассмотрение, автор подтверждает, что материал не находится на рассмотрении или в печати в других русскоязычных изданиях.

Авторы подаваемых материалов несут ответственность за подбор и точность приведенных фактов, цитат, имен собственных и названий, гарантируют наличие разрешения публикации архивных и прочих материалов. Все статьи, поступающие в журнал, проходят через первоначальный отбор на предмет их соответствия формату и жанру журнала.

Редакционная коллегия журнала имеет право не принимать к рассмотрению рукописи, не соответствующие предъявляемым требованиям. Статьи, принятые по результатам первоначального отбора к рассмотрению, проходят через систему независимого двойного анонимного рецензирования.

Рецензирование осуществляется членами редакционной коллегии и независимыми экспертами.

Материалы к рассмотрению принимаются круглый год.

Технические требования

Формат файла: Материалы принимаются в электронном виде (документ MS Word, тип файла .doc) на адрес svmohov.hse@gmail.com

Требования к оформлению:

1. Объем статей до 1,5 а. л. (60 000 знаков, включая непечатаемые символы), рецензий и эссе — до 1 а. л.
2. Используемый текстовый редактор — Word, шрифт Times New Roman, кегль 12, интервал полуторный. При использовании иных шрифтов и диакритик присылать дополнительные шрифты и дублировать файлы также в формате pdf.
3. Примечания постраничные, нумерация сносок сплошная, шрифт Times New Roman, кегль 10.

Образцы оформления ссылок на литературу в тексте статьи

Ссылки оформляются как сокращения в круглых скобках, номер страницы указывается через двоеточие, например (Зеленин 2004: 35). В случае, если цитируется не страница, а столбец, карта и т.п., после двоеточия указывается: карта № 45; стб. 546 и т.п.

Образцы оформления ссылок на литературу в библиографии

- *Для монографий, сборников статей, серийных (продолжающихся) изданий:* на русском языке или с параллельным текстом на русском и иностранном языке (параллельными титульными листами):

Исследования 1990 — Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд / отв. ред. Вяч. Вс. Иванов, Л. Г. Невская. М., 1990. С. 64–99.

Зеленин 2004 — Зеленин Д. К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1934–1954 / вступит. ст., сост., подгот. текста и коммент. Т. Г. Ивановой. М., 2004.

Евреи Европы и Ближнего Востока: история, языки, традиция, культура = Jews of Europe and the middle east: history, languages, traditions and culture: материалы междунар. науч. конф. памяти Т.Л. Гуриной, 26 апреля 2015 г. / [редкол.: Д.А. Эльяшевич и др.]. СПб., 2015. (Труды по иудаике. История и этнография / Петербургский ин-т иудаики = Transactions on jewish studies / St. Petersburg institute of jewish studies; вып. 10).

На иностранном языке:

Sapir 1973 — Sapir E. Selected writings in language, culture and personality / ed. by D. G. Mandelbaum. Berkeley; Los Angeles; London, 1973.

GUB — Das Geschlechterleben des ukrainischen Bauernvolkes. Leipzig, 1909–1912. T. 1–2. T. 1: Folkloristische Erhebungen aus der russischen Ukraina / aufzeichnungen von P. Tarasevskyj, Einleitung und Parallelen nach Weise von V. Hnatjuk, Vorwort und Erläuterungen von F. S. Krauss; T. 2: In Österreich-Ungarn / folklorische Erhebungen von V. Hnatjuk. (Beiwerke zum Studium der Anthropophyteia; Bd. 3, 5).

- *Для статей:* на русском языке:

Седакова 1983 — Седакова О. А. Материалы к описанию полесского погребального обряда // Полесский этнолингвистический сборник: материалы и исследования / отв. ред. Н. И. Толстой. М., 1983. С. 246–262.

На иностранном языке:

Adamowski, Doda, Mickiewicz 1998 — Adamowski J., Doda J., Mickiewicz H. Śmierć i pogrzeb w relacjach Polaków mieszkających na Białorusi // Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury. Lublin, 1998. T. 9/10. S. 253–318.

- *Для электронных источников:*

Сафронов 2011 — Сафронов Е. Кладбище в индивидуальном ракурсе (полевые заметки) // Антропологический форум. 2011. № 15 Online. С. 388–396. Электронный ресурс. Режим доступа: http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/015online/safronov_link.pdf.

Статья должна сопровождаться аннотацией на русском и английском языке, название статьи должно быть также переведено на английский язык.

