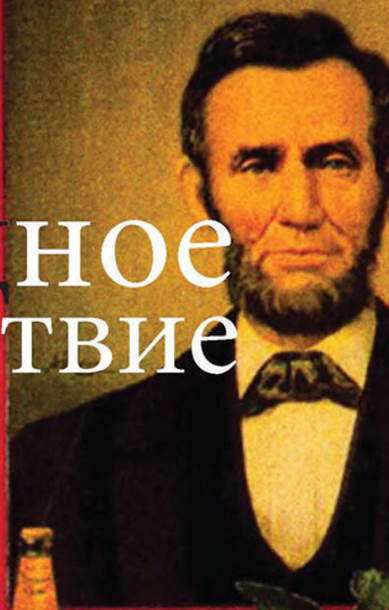


Александр
Павлов

Постыдное удовольствие

Философские
и социально-
политические
интерпретации
массового
кинематографа



СЕРИЯ

ИССЛЕДОВАНИЯ

КУЛЬТУРЫ

ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ

С Е Р И Я
И С С Л Е Д О В А Н И Я
К У Л Ь Т У Р Ы

ПОСТЫДНОЕ УДОВОЛЬСТВИЕ

*Философские
и социально-политические
интерпретации массового
кинематографа*

АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ



*Издательский дом
Высшей школы экономики*
МОСКВА, 2014

УДК 130.2
ББК 71.0
П12

Составитель серии
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Дизайн серии
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Рецензент
кандидат философских наук,
профессор, заведующий отделением культурологии НИУ ВШЭ
ВИТАЛИЙ КУРЕННОЙ

Павлов, А. В.

П12 Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа [Текст] / А. В. Павлов; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 360 с. — (Исследования культуры). — 1000 экз. — ISBN 978-5-7598-1126-8 (в пер.).

До недавнего времени считалось, что интеллектуалы не любят, не могут или не должны любить массовую культуру. Те же, кто ее почему-то любят, считают это постыдным удовольствием. Однако последние 20 лет интеллектуалы на Западе стали осмыслять популярную культуру, обнаруживая в ней философскую глубину или же скрытую или явную пропаганду. Отмечая, что удовольствие от потребления массовой культуры и главным образом ее основной формы — кинематографа — не является постыдным, автор, совмещая киноведение с философским и социально-политическим анализом, показывает, как политическая философия может сегодня работать с массовой культурой. Где это возможно, опираясь на методологию философов -марксистов Славоя Жижека и Фредрика Джеймисона, автор политико-философски прочитывает современный американский кинематограф и некоторые мультсериалы. На конкретных примерах автор выясняет, как работают идеологии в большом голливудском кино: радикализм, консерватизм, патриотизм, либерализм и феминизм. Также в книге на примерах американского кинематографа прослеживается переход от эпохи модерна к постмодерну и отмечается, каким образом в эру постмодерна некоторые низкие жанры и феномены, не будучи массовыми в 1970-х, вдруг стали мейнстримными.

Книга будет интересна молодым философам, политологам, культурологам, киноведам и всем тем, кому важно не только смотреть массовое кино, но и размышлять о нем. Текст окажется полезным главным образом для тех, кто со стыдом или без него наслаждается массовой культурой. Прочтение этой книги поможет найти интеллектуальные оправдания вашим постыдным удовольствиям.

УДК 130.2
ББК 71.0

В оформлении обложки использован фрагмент картины американского художника Тома Вессельмана (Tom Wesselmann, 1931–2004).

ISBN 978-5-7598-1126-8

© Павлов А.В., 2014
© Оформление. Издательский дом
Высшей школы экономики, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ В ПОСТЫДНОЕ УДОВОЛЬСТВИЕ	7
I. ТЕОРИЯ НИЗКИХ ЖАНРОВ	
1. КОМЕДИЯ ЧЕРНОГО ЦВЕТА: ШУТКИ НАД СМЕРТЬЮ	22
2. В ЗАЩИТУ «ВУЛЬГАРНОГО АВТОРСКОГО КИНЕМАТОГРАФА»	33
3. МОДЕРНИСТСКОЕ КИНО РАСТВОРАЕТСЯ В ВОЗДУХЕ ...	45
II. CULT, GRINDHOUSE И PORN ИДУТ В МЕЙНСТРИМ	
1. ЧТО ТАКОЕ КУЛЬТОВОЕ КИНО	62
2. ГРАЙНДХАУС ПРЕЖДЕ И ТЕПЕРЬ	74
3. ЖИЗНЬ И ВРЕМЕНА ПОРНОШИКА	86
III. МОДЕРНИСТЫ	
1. ПСИХОФИЗИКАЛИЗМ ДЭВИДА КРОНЕНБЕРГА	102
2. ПОП-МОДЕРН СТЭНЛИ КУБРИКА	120
3. АМЕРИКАНСКАЯ ГОТИКА ФРЭНСИСА ФОРДА КОППОЛЫ	130
IV. ПОСТМОДЕРНИСТЫ: СЛАВОЙ ЖИЖЕК И ФРЕДРИК ДЖЕЙМИСОН СМОТРЯТ КИНО	
1. ИСКУССТВО СМЕШНОГО ВОЗВЫШЕННОГО	140
2. ГИД ПО КИНЕМАТОГРАФУ, ИЗВРАЩЕННОМУ ИДЕОЛОГИЕЙ	152
3. ГРАНДЕ ЛАТТЕ С СИРОПОМ «КРИТИКА КАПИТАЛИЗМА»	162
4. АНТИУТОПИЯ, КАПИТАЛИЗМ И ПРОГРЕСС: НЕПРОСТЫЕ ОТНОШЕНИЯ	180

V. ЛИКИ МОНСТРА

1. ТЕЛЕМЕРТВЕЦЫ: ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ЗОМБИ	191
2. ЗОМБИ 2: ДРУГОЙ ВЗГЛЯД НА ЖИВЫХ МЕРТВЕЦОВ	206
3. СЕКУЛЯРНЫЕ ВАМПИРЫ	217
4. СОЦИАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ СТРАХА: ХЭЛЛОУИН И ДОМА С ПРИВИДЕНИЯМИ	235
5. МАНЬЯКИ В СИНИХ ВОРОТНИЧКАХ	245

VI. АНИМИРОВАННАЯ ПОЛИТИКА

1. «СИМПСОНЫ» КАК ПОЛИТИКА И ИДЕОЛОГИЯ	255
2. «ЮЖНЫЙ ПАРК», МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫЕ ВОЙНЫ И СОВРЕМЕННАЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ	271
3. «ЮЖНЫЙ ПАРК» ВОЗВРАЩАЕТСЯ: ГДЕ РАБОТАЮТ АРГУМЕНТЫ AD HOMINEM	289

VII. СЛУЧАИ АМЕРИКАНСКОЙ КИНОИДЕОЛОГИИ

1. СКРЫТЫЕ МЕХАНИЗМЫ ИДЕОЛОГИИ В «БОЙЦОВСКОМ КЛУБЕ»	300
2. КОНСЕРВАТИВНОЕ ДЕСЯТИЛЕТие	311
3. ВОСПИТАНИЕ ПАТРИОТИЗМА	322
4. ЛИБЕРАЛИЗМ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ	336
5. СТРАТЕГИИ ФЕМИНИЗМА НА БОЛЬШИХ ЭКРАНАХ	345

ВВЕДЕНИЕ В ПОСТЫДНОЕ УДОВОЛЬСТВИЕ

В 1989 г. американский теоретик культуры Эндрю Росс, теперь вступивший в цех социологов, выпустил книгу со скандальным названием «Никакого уважения! Интеллектуалы и популярная культура»¹. Скандальным в названии была отнюдь не аллюзия на фразу персонажа комика Родни Дэнджерфилда из картины «Снова в школу», а употребление слов «интеллектуалы» и «популярная культура» с союзом «и». На тот момент в соответствующих сферах истеблишмента США уже сформировалось мнение, что отношение интеллектуала к популярной культуре может быть исключительно резко негативное. Однако Эндрю Росс стремился доказать, что это на самом деле не так или, по крайней мере, не должно быть так. В своей книге Росс обращался к разным героям и разным темам: к Антонио Грамши и Сьюзен Зонтаг, к порнографии и кэмпу. То есть предметная область книги говорит о левой идеологической ориентации автора, равно как и о том, что популярную культуру на момент выхода книги всерьез принимали лишь левые.

Действительно, левые интеллектуалы часто приносили свои знания и умения на алтарь массовой, или народной, культуры. Но, конечно, далеко не все. Даже те немногие, кто если не уважали масскульт, то хотя бы серьезно относились к нему, заявили о себе позднее, чем возникла сама массовая культура. Поэтому надо вспомнить и левых критиков популярной культуры. Например, венгерского марксиста начала XX столетия Дьёрдя Лукача современная культура как таковая не могла удовлетворить, потому что была капиталистической, и он на ее месте хотел бы видеть, конечно, коммунистическую культуру. Но таковая могла появиться, как сокрушался он сам, лишь после «второй доисторической эпохи», цивилизованной, т.е. непосредственно перед коммунизмом². Не могла удовлетворить массовая культура и представителей Франкфуртской школы социальных исследований — Макса Хоркхаймера и Теодора Адорно. Не только по

¹ Ross A. No Respect: Intellectuals and Popular Culture. L.; N.Y.: Routledge, 1989.

² Лукач Д. Старая культура и новая культура // Лукач Д. Политические тексты. М.: Три квадрата, 2006.

причине внутренне присущей ей «пошлости» и «вульгарности», но и потому, что она была идеологически вредной. Кроме того, Адорно разбирался в культуре и был слишком модернистски ориентированным, и значит, не способным увидеть за культурными трансформациями, какие последствия будет иметь эпоха постмодерна для массовой культуры.

Таким образом, даже у многих левых популярная культура не вызывала симпатий. Когда же случилось, что интеллектуалы вдруг если не приняли, то стали воспринимать массовую культуру как нечто, на что надо обращать внимание? В «извращенные времена», как называет нашу эпоху Жижек, возможно многое. Менялась культура, разрастаясь и поглощая пространство, которое ранее культурным не было, менялись и левые. В своей книге «Фильмы как политика»³ американский кинокритик Джонатан Розенбаум упоминает трех персонажей, изменивших восприятие культуры. Каждый из них влиял на трансформацию этого восприятия в своей сфере: Майлз Дэвис в музыке, Жан-Люк Годар в кино, Сьюзен Зонтаг в литературе и искусстве. Именно последняя была одной из тех, кто изменил представления о популярной культуре, в том числе среди *интеллектуалов*. Если Годар, икона интеллектуалов, экспериментировал с формой кино, то Зонтаг все же действовала гораздо деликатнее и работала с концепцией культуры: она признала, что «пошлые» вещи — это тоже культура, и если они нравятся интеллектуалам, то образованные люди осведомлены о том, что любят пошлые вещи и именно за то, что они пошлые. Таким образом, Зонтаг одной из первых совершила прорыв в суждениях вкуса, описав понятие «кэмп» и предложив использовать его в будущих исследованиях. С ее легкой руки очень скоро снобизм интеллектуалов испарился. Объявляя кэмп предельно важным, Эндрю Росс в своей книге опирался именно на работы Зонтаг. Но он описывал понятие самым подробным образом, и сегодня его текст считается таким же классическим и едва ли не столь же важным, как и текст Зонтаг⁴. Так, плохой вкус и способность

³ *Rosenbaum J. Movies as Politics*. L.; Berkley; Los Angeles: University of California Press, 1997. P. 171–172.

⁴ Киноведы Эрнест Матис и Хавье Мендик использовали отрывок из книги Росса в своей антологии, посвященной культовому кинематографу. Для удобства см.: *Ross A. Uses of Camp // The Cult Film Reader / E. Mathijs, X. Mendik (eds)*. L.; N.Y.: Open University Press, McGraw-Hill, 2007. P. 53–66.

воспринимать вульгарное, пошлое и популярное стали атрибутами западных интеллектуалов.

Точно так же именно левые интеллектуалы обратили внимание на то, какую важную роль играет культура в новой эпохе, эпохе постмодерна. Собственно говоря, одна из целей этой книги — предложить концептуальную рамку модернизма/постмодернизма для прочтения кинематографа и зафиксировать переход или невозможность перехода низких жанров в массовую культуру⁵. В зависимости от контекста эти два ключевых понятия употребляются как стиль в искусстве или как характеристика эпохи со всеми свойственными ей атрибутами в культурной жизни. Во избежание недоразумений повторим прописные истины: модернизм исходит из посылки, будто культура жестко иерархична и может быть выстроена вертикальным образом. Постмодернизм отрицает эту посылку. Модернизму в целом не так уж интересно кино, в то время как постмодернизм делает ставку именно на него, причем не столько на артхаус, сколько на массовое кино.

Но на проблему массовой культуры и прежде всего кинематографа интеллектуалы обратили внимание раньше, чем дал о себе знать постмодерн. До того как он стал тем, чем в итоге стал, термин «постмодернизм» использовали в разных случаях и главным образом в литературе и искусстве, причем в тех жанрах, которые массовыми сегодня не назовешь. Даже сегодня с использованием и пониманием этого термина есть некоторые проблемы. То, что до сих пор зовется постмодернизмом в американской литературе, не вполне соответствует тому, что зовется постмодернизмом, скажем, в кино и тем более в философии. Например, проза Томаса Пинчона считается постмодернистской; однако творчество этого писателя не то же, что, скажем, роман «Гордость и предубеждение и зомби»⁶.

⁵ Мы считаем, что в отношении кино термины «модернистский» и «постмодернистский» являются наиболее удачными, и будем употреблять именно их. При переводе и редакции данные термины, которые могут быть переведены именно так, нередко искажают. Например, «предмодерный кинематограф», «модерный кинематограф» (Грей Г. Кино: Визуальная антропология. М.: НЛО, 2014. С. 94). Мы считаем, что переводить и употреблять данные понятия таким образом не только не благозвучно, но и неправильно.

⁶ Например, переводчики Томаса Пинчона на русский язык в предисловии к книге отмечают, что Пинчон считается «американским постмо-

Даже с популярностью массовой культуры могут быть трудности. Например, когда философ Фредрик Джеймисон писал про фильм «Собачий полдень» Сидни Люмета, он подразумевал, что это кино — феномен массовой культуры. Сегодня же этот фильм не может считаться таким уж массовым и относится скорее к категории авторского кинематографа, а сам Люмет признан художником, который создает проблемы в интерпретациях его творчества как массового. Однако в нашем случае важно именно то, что Джеймисон одним из первых начал подробно исследовать массовую культуру на предмет выявления в ней политических тенденций, не обнаруживаемых с первого взгляда⁷. Сам Джеймисон, хотя все же в отношении литературы, а не кинематографа, назвал это «политическим бессознательным». Поэтому категории модернистского и постмодернистского кинематографа должны быть дополнены еще одним предметным полем. Отсюда вторая основная цель книги — показать, какими способами возможно социальное и политическое прочтение американского массового кинематографа. Ведь кино, превращаясь в самый популярный продукт массового потребления, становится и сферой политического высказывания, сознательного бессознательного.

В целом прошедшие годы ХХI в. доказали, что высокая культура более не выполняет тех функций, которые были характерны для нее на протяжении всего времени существования. Она загнала себя в гетто фестивалей, театров, библиотек и выставок. За последние 100 лет культура как таковая (ее верхи и низы) произвела столько, что сегодня ее главной функцией оказывается последующее воспроизводство самой себя, а задачей широких масс, жаждущих развлечений или эстетического наслаждения, — потребление этих, вновь воспроизведенных, продуктов. Однако это воспроизводство и потребление сместились

дернистом», но замечают, что термин слишком размыт: Махлаук Н., Слободянюк С. Занимательная «энтропология» Томаса Пинчона // Пинчон Т. Выкрикивается лот сорок девять. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 7. По сравнению с постмодернизмом «Гордости и предубеждения и зомби» постмодернизм Пинчона меркнет. О книге «Гордость и предубеждение и зомби» см. в следующей главе.

⁷ Jameson F. *Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon As Political Film* (1977) // Jameson F. *Signatures of the Visible*. N.Y.: Routledge, 1990. P. 47–74.

в одну, хотя и большую, область искусства: почти вся культура сегодня сводится к ее массовости, которая выражается исключительно в кинематографе. Кино фактически доминирует над всеми другими формами искусства и культурного потребления. Например, для кино специально создается самая качественная музыка. Снимают экранизации произведений литературы, начиная с классики и заканчивая современными вещами. Массово экранизируются комиксы.

Вспомним перенесение на большой экран реальных событий — политических (сотни картин на политическую тематику), социально-экономических («Пределы риска»), биографий («Железная леди») и т.д. Экранизируются пьесы («Мартовские иды», «Кориолан»). Успешные несколько десятилетий назад картины переснимаются и воссоздаются, отсюда и многочисленные римейки даже неуспешных картин. Также внезапно решают снимать сиквелы или приквелы к давнишним хитам (примером служит недавний «Трон: наследие»). Любое мало-мальски значимое произведение культуры попадает на экран. И шанс высокой культуры выжить — не отгородиться от масс в театре или в книге, но попытаться проникнуть в кинематограф. Чем она, кстати, пользуется. Поэтому состояние современной культуры позволяет ценить любые фильмы. И если даже в художественном отношении какая-либо картина не удалась и мало привлекает внимание эстетствующих критиков, она может быть по достоинству оценена с точки зрения успеха у самых разных слоев населения (например, «Сумерки. Сага»), а также политического анализа или идеологического посыла.

Главными героями этой книги стали Фредрик Джеймисон и Славой Жижек. По крайней мере, чаще всего ссылки можно встретить именно на них, потому что они являются наиболее яркими философами-интерпретаторами современной культуры и, в частности, кинематографа. Но если Джеймисон знает кино и использует свою эрудицию, часто рассуждая в традиционных категориях (монтаж, Тарковский и проч.), то Жижек работает именно с прочтениями. Сегодня левые стали гораздо лучше разбираться в массовой культуре, чем правые, так как в определенный момент прекратили ее чураться. Это не означает, что последние ничего не понимают в масскульте. Но такой звезды, как Славой Жижек, в консервативном лагере нет. Правые обычно применяют конкретно-политический анализ кино, в то

время как Жижек хотя и может варьировать свои рассуждения от конкретных прочтений (оправдание пыток в «Цель номер один», марксизм в «Титанике» и «Аватаре»), но часто анализирует работу идеологии как таковую, используя примеры из кино («Они живут», «Таксист»), причем кино американского, демонстрируя таким образом связь между обращением к современному американскому массовому кинематографу и интенциями прочитать его политически (как правило, с позиции левых). В данной книге мы также будем часто обращаться к экспликациям американского кинематографа, но иногда и к импликациям, в зависимости от контекста, в котором рассматривается то или иное явление.

При этом оговоримся, что в данном случае может пониматься под идеологией. Если это система определенных взглядов (например, консерватизм или либерализм), то в каждом явлении массовой культуры может быть обнаружена своя система подобных взглядов. Авторы могут проповедовать в своих шоу либертарианство или марксизм. Вместе с тем мы также можем прочитывать те или иные продукты масскульта на предмет идеологического содержания, т.е. искать в них что-то, что туда могло проникнуть случайно, а не намеренно, или же воспринимать тот или иной феномен масскульта как явление идеологии в целом (речь идет о частностях, а не о массовой культуре как таковой). Еще один способ говорить об идеологии массовой культуры предложил Славой Жижек. Упомянутый выше подход Жижека — это попытка находить в массовой культуре то общее, что свойственно любым политическим режимам. Речь идет не о том, что в массовой культуре есть идеология, а о том, как в массовой культуре она себя обнаруживает, т.е. как обнажает нечто скрытое, что не видно в идеологии с первого взгляда. Таким образом, идеология в данном понимании — это некие подспудные тенденции, которые можно проследить на примерах массовой культуры.

Если с «политическим сознательным» относительно просто, то с «бессознательным» все намного сложнее. Главной исходной посылкой этой книги является следующее: в массовом кинематографе есть «политическое бессознательное». Но проявляется оно не в кинематографе как таковом, а в разных его явлениях и течениях. В данном случае интерпретативная работа с кинематографом строится не на обращении его к ярким образам, кото-

рыми можно было бы описать то или иное сложное явление. Например, так делает современный левый философ Марк Фишер, описывая поздний мутирующий «капитализм» как чудовище из фильма Джона Карпентера «Нечто». Но использовать метафоры из фильмов (что делают, кажется, очень многие авторы в своих текстах) — одно, а усматривать в фильмах определенные идейные месседжи — другое. Именно так «читает» кино российский философ Виталий Куренной, который видит за Голливудом некие послания, например, утверждение свободы, новую формулу консерватизма и т.д. Но он воспринимает посыл картины, а часто и всего Голливуда, как таковой⁸, мы же говорим, что при анализе следует обращать внимание на лакуны, белые пятна, слабые ходы в сюжете, неточности в образах персонажей, бреши и на те места, которые остались у сценаристов и создателей картины непроговоренными.

Чтобы пояснить, о чем идет речь, давайте рассмотрим картину «Снова в школу», фразу из которой Эндрю Росс использовал в заглавии своей книги. Сюжет ленты таков: Торнтон Мелон, преуспевающий капиталист без какого-либо образования, заработавший свое состояние на сети магазинов одежды больших размеров, отправляется в престижный колледж, чтобы проведать сына. Там выясняется, что сын не очень хорошо учится и даже находится на грани отчисления. Чтобы поддержать ребенка, капиталист, став спонсором университета и тем самым подкупив декана, поступает на первый курс. Во время учебы он, обладая большим жизненным опытом, вступает в определенные отношения с преподавателями, используя установку «Никакого уважения!», с кем-то конфликтует, с кем-то ведет себя на равных, с кем-то пытается заигрывать и т.д., но ни перед кем не испытывает должного пиетета. Скорее, ожидается, что с пиететом станут относиться именно к нему, что и делает декан.

⁸ Книга Виталия Куренного — исследование на русском языке, самое близкое по духу к теме настоящей книги. Но, конечно, мы не сравниваем тексты по качеству, а только по интенциям. В целом Виталий Куренной не все фильмы, упомянутые им, «прочитывает» идеологически. Часть его книги — это структурно-формальный анализ кинематографа, феноменологический анализ и т.д. См.: Куренной В. *Философия фильма: упражнения в анализе*. М.: НЛО, 2009. Идеологически и социально американское кино пытаются также читать Алексей Юсев и Иван Денисов, но их анализ американских фильмов читатель сможет обнаружить исключительно в Интернете.

На поверхностный взгляд конфликт фильма не столь очевиден и должен быть описан подробнее. В лице главного героя крупная буржуазия без вкуса и даже намеренно безвкусная противостоит академической элите с хорошим вкусом. Не дети «плебейской буржуазии», которые должны освоиться в высокой культуре вместо оставшихся без образования отцов, но сама «плебейская буржуазия» врывается в университет. Это не просто человек из народа; это человек из народа с ресурсами, его деньги — ключ к тому, чтобы открыть любую дверь. Торнтон Мелон не самый симпатичный персонаж. Он покупает ученых и знаменитых авторов для написания курсовых работ, стремится к удовольствиям и пренебрегает нормами морали. Но преподаватели, с которыми он начинает войну, также не слишком симпатичны, т.е., по сути, в картине некому сочувствовать. Носителем радикальных ценностей, который, впрочем намеренно, искажает цитаты из Карла Маркса (левый постмодернист), является сосед по комнате сына Торнтона Мелона. Этот студент-изгой в исполнении молодого Роберта Дауни-младшего, периодически вместе с сокурсниками устраивает радикальные акции, которые разве что немного злят богатых учеников колледжа. Главное: этот «марксист» пользуется благами буржуазии, Торнтон Мелон берет его на поруки и фактически содержит. Таким образом, на символическом уровне слабый протест радикалов направлен не только не по адресу, но еще и буквально приручен истинным адресатом, остающимся в тени. Это радикальная интерпретация фильма, но она не выходит за рамки дозволенного, а работает именно с тем материалом, который предоставляет само кино. Именно такие прочтения дают нам представления о «политическом бессознательном» американского массового кинематографа.

Раз уж этот фильм оказался настолько важен для Эндрю Росса, мы продолжим его интерпретировать и прибегнем к еще одному измерению анализа. Рассмотрим фигуру интеллектуала в фильме, к которому Торнтон Мелон настроен враждебно. Дело в том, что академическая профессура не более симпатична, чем ее главный герой. Даже, казалось бы, положительная героиня, преподаватель литературы, слишком экзальтирована, а кроме того, вероятно, не очень хорошо разбирается в предмете. Когда Мелон сдает ей эссе о творчестве Курта Воннегута, написанное самим Воннегутом, но выдает его за свое, она отвечает, что ав-

тор эссе ничего не понимает в творчестве этого писателя. Как следует воспринимать этот пассаж? Можно предложить несколько подходящих интерпретаций данного сюжета, исключая друг друга, но имеющих равное право на существование.

С одной стороны, создатели картины могли дать понять зрителям, что любые интерпретации всякого творчества ложны, и, может быть, автор в своих произведениях сказал больше, чем хотел сказать, и что с момента прочтения произведения широким кругом читателей публикация живет своей жизнью. Другими словами, преподаватель литературы имеет право считать, что разбирается в творчестве писателя. При этом писатель может не закладывать и не подразумевать такую интерпретацию своих мыслей, какую подразумевает профессиональный читатель. Этим объясняются неудача Курта Воннегута интерпретировать собственное творчество и резкая оценка этой попытки со стороны профессионала. Вместе с тем при таком прочтении этого эпизода сохраняют лицо и преподаватель, и писатель. С другой стороны, авторы фильма могли ставить перед собой цель осмеять именно университетских интеллектуалов, которые живут в мире классических культурных иерархий и опираются на «интеллектуальные бренды». Таким образом, при подобном прочтении высмеиваются преподаватели, которые на самом деле не понимают творчество тех, о ком они читают свои лекции. Наконец, эта сцена может быть прочтена как выпад против таких, как Курт Воннегут, т.е. всего класса интеллектуалов — писателей, мыслителей и т.д. Данный эпизод в каком-то смысле можно считать радикальным ответом «нью-йоркским интеллектуалам» типа Вуди Аллена. В фильме «Энни Холл» Вуди Аллен, уставший от разглагольствований «интеллектуала», стоящего перед ним в очереди на фильм Ингмара Бергмана, отмечает, что Маршалл Маклюэн, о котором рассказывал «интеллектуал», не согласился бы с подобным изложением своих идей. После того как «интеллектуал» ожидаемо не согласился с позицией Вуди Аллена, тот предлагает узнать точку зрения самого Маклюэна, неожиданно оказавшегося в том же кинотеатре, и подводит его к этому молодому человеку, чтобы Маклюэн уверенно заявил: «Я слышал все, о чем тут шла речь. И могу заметить, что вы ничего не смыслите в моем творчестве». В данном случае ложную интерпретацию идей Маршалла Маклюэна признает ошибочной сам Маклюэн. «Интеллектуал», мнящий себя экс-

пертом, посрамлен; Вуди Аллен, верно понявший идеи автора, в победителях; Маршалл Маклюэн остается непререкаемым авторитетом. Но в случае с Куртом Воннегутом все значительно сложнее. Преподаватель не настолько некомпетентна, как можно подумать поначалу, потому что она была достаточно проницательной, чтобы заметить, что эссе (по крайней мере, она его прочитала!) писал не Торнтон Мелон, и не достаточно проницательной, чтобы понять, что его написал сам Курт Воннегут. Именно воннегутовская интерпретация, а не творчество Курта Воннегута признается негодной *профессионалом*. Однако здесь преподавателя, как в случае с Маклюэном, не может осадить высшая инстанция. Таким образом, последнее слово остается за профессором, т.е. за интерпретатором, который осуждает интерпретацию высшей инстанции. Более того, Торнтон Мелон сообщает по телефону Курту Воннегуту, что прекращает выплаты по чеку. В итоге в проигрыше оказывается именно Воннегут, который, с точки зрения профессионалов, на условиях анонимности не сумел качественно сделать работу и лишился причитающегося ему гонорара. Хуже всего, конечно, то, что Курт Воннегут стал работать «литературным негром» у представителя буржуазии. Впрочем, на этом в фильме построена сама шутка с Воннегутом.

Это еще один пример «политического бессознательного». Мы не знаем доподлинно, имели ли авторы фильма в виду одно из этих прочтений, когда включали в сценарий столь сложную сцену, или подразумевали что-то другое, здесь не учтенное. Однако нечто все же было сказано, хотя, возможно, и бессознательно. По этой причине мы вправе рассуждать о том, что может стоять за сказанным в американском кинематографе. В этом собственно и заключается постыдная, но приятная работа интеллектуала с массовой культурой.

Проговорим еще раз: массовая культура, которую представлял Торнтон Мелон, более не настаивает на конфликтном отношении к классу «интеллектуалов». Трудность в том, что издавна так называемый американский антиинтеллектуализм⁹ предпо-

⁹ См., например, как обсуждается проблема в связи с мультсериалом «Симпсоны»: Скобл Э. Лиза и американский антиинтеллектуализм // «Симпсоны» как философия: Эссе / под ред. У. Ирвина, М. Конрада, Э. Скобла. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. Автор главным образом отмечает не столько антиинтеллектуализм американцев, сколько ставит

лагает любовь к массовой культуре, что имплицитно свидетельствует о том, будто интеллектуалы не могут ее ни любить, ни уважать. В мультсериале «Симпсоны» Гомер Симпсон, внезапно став очень умным, приходит в кинотеатр, но ощущает, что не может смеяться над глупой, но романтической комедией, не понимая, что публика нашла в фильме смешного. В итоге зрители замечают, что кто-то в зале не смеется, что мешает им наслаждаться картиной, и выгоняют Гомера с сеанса. Это еще один пример (в утрированной форме) установки Торнтона Мелона и массовой культуры по отношению к интеллектуалам.

Вот почему мы должны подойти к проблеме с другой стороны — со стороны интеллектуалов. На самом деле у самих интеллектуалов к популярной культуре может быть разное отношение. Например, одни говорят об исследовательском интересе. Другие пытаются замаскировать свое отношение к популярной культуре под «плохой вкус» и прикрываются «кэмпом». Наконец, третьи могут даже любить ее, но скрывать свою любовь. Те же, кто не скрывают своей грязной страсти, признаются, что наслаждаться потреблением массовой культуры — их постыдное удовольствие. Вот прекрасный пример не только стыда любви к низкому, но и попытки прослыть «интеллектуалом», позаимствованный нами из текста отечественного кинокритика: «К стамбульскому фотографу приезжает брат-деревенщина, которого бы век его глаза не видели. Вечером, мучаясь обществом мужлана и блюдя свой имидж, фотограф ставит кассету со “Сталкером” Андрея Тарковского <...>. Мужлан долго крепится, но в конце концов, не выдержав, удаляется на боковую. С облегчением вздохнув, фотограф останавливает невыносимую и для него тяготиину и радостно заменяет ее на честное порно»¹⁰.

Это пример ложного чувства стыда. Собственно, заглавие этой книги должно быть взято в кавычки. Даже уличая себя в

под сомнение статус Лизы как интеллектуала. В целом, это одна из самых важных статей в сборнике. Вообще согласимся, что «американский антиинтеллектуализм» не просто стереотип, а ложный стереотип. Если быть более точным, в США, как и везде, есть антиинтеллектуальные слои общества, но это не относится ко всему обществу, как то хотят подать некоторые критики.

¹⁰ Трофименков М. Невыносимые // Коммерсантъ Weekand. 2009. 29 июня. № 24.

получении наслаждения от низкого и признаваясь себе в этом, мы ведем себя неправильно. Потому что, даже наслаждаясь постыдным, мы можем использовать его с максимальной пользой для себя, анализируя его. Собственно, оно-то и должно быть проанализировано в первую очередь. Например, тому же Славою Жижекю не стыдно любить в том числе и низкое, а не наслаждаться одной лишь оперой. Иногда он, захлебываясь от восторга, рассказывает о каком-нибудь фильме, который не пристало любить интеллектуалу, как само собой разумеющееся. Но потреблять массовую культуру теперь не стыдно, тем более что именно она говорит об окружающем мире. Часто в ней закодированы те или иные послания, дешифровать которые под силу разве что интеллектуалу.

Сегодня в Соединенных Штатах, например, вряд ли кто-то стал бы ассоциировать массовую культуру с чем-то глупым, несерьезным, абсолютно пошлым. Чаще всего позитивное отношение к массовой культуре со стороны американцев свидетельствует не о низком культурном уровне, а о традиционном прагматизме в отношении к культуре. Они нередко отказываются от различных практик высокой культуры в пользу голого прагматизма. Сталкиваясь с проблемой различия высокой и низкой культур, исследователи объявили общим местом, что больше нет ни высокой, ни низкой культур, а есть то, что западный журналист Джон Сибрук назвал «nobrow», попытавшись упразднить термины «lowbrow» (грубый, низкий) и «highbrow» (утонченный, высокий)¹¹. Проблема в том, что даже lowbrow все равно относится скорее к сфере высокого искусства, пусть и альтернативного (андеграундные течения типа поп-сюрреализма), нежели массовой культуры. Вряд ли массы задумываются над тем, какую культуру они потребляют: массовую или не массовую, они потребляют лишь некоторые продукты. Так что различия высокого и низкого на самом деле сохраняются.

Если тот или иной продукт масскульта нашел свою многочисленную аудиторию, значит, это что-то говорит нам о современной аудитории и о нашей культуре в целом. Вместо того чтобы отвергать и продукт, и его потребителей, его надо изучить. Все

¹¹ Сибрук Д. Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры. М.: Ad Marginem, 2012.

знают, что в популярном мультипликационном сериале «Южный парк», во-первых, поднимаются сложные темы; во-вторых, они интересно раскрываются авторами; в-третьих, в сериале есть масса вещей, которые нужно обнаружить, чтобы лучше понять высказывания авторов. Речь идет об аллюзиях на другие феномены массовой культуры¹². Чтобы смотреть «Южный парк», нужно быть очень хорошо подготовленным зрителем и разбираться в поп-культуре как минимум последних 20 лет и во всем том, на чем основано мировоззрение создателей «Южного парка». Многие серии «Южного парка» уже предлагают интерпретацию массовой культуры как таковой, и мы можем согласиться или не согласиться с такой интерпретацией, но в силу намеренных или ненамеренных высказываний исследователю тяжело работать с таким ворохом смыслов, предлагая уже метаинтерпретацию.

* * *

Наконец, необходимо сказать о структуре книги, которая обусловлена не только тематикой текстов, но и используемой в них методологией анализа. В первой главе книги, посвященной теории низких жанров, обсуждается эволюция юмора как низкого жанра в американском кино. Принципиально важен в этой главе текст про вульгарных авторов, который отчасти станет теоретико-методологической рамкой для раздела о феминизме. Ключевым в оптике понимания всей книги является текст о модернизме и постмодернизме в кино. Он может служить методологическим ключом к прочтению главы о «модернистах» и других глав. Здесь речь идет о том, что модернистский кинематограф возможен и сегодня, но в качестве экспериментов на уровне формы кино. В данном случае задействован «формальный» анализ. Таковы разделы про Копполу и Кубрика. В части о Кроненберге говорится, что этот режиссер — модернист не только по форме, но и по содержанию (его интересует тело, соотношения психики и тела и проч.), которое заложено в его картинах, что накладывает отпечаток и на формальную сторону.

Следующая часть посвящена явлениям американского кино 1970-х. Это, с одной стороны, массовая, а с другой — низ-

¹² О глубине сериала говорит хотя бы то, что ему была посвящена половина второго номера философского журнала «Логос» за 2012 г.

кая культура. Здесь не только рассказывается о том, что такое грайндхаус, культовый кинематограф и порнография, но также, как они функционируют в массовой культуре и в каких отношениях находятся с постмодернизмом. В отличие от грайндхауса и культового кино, с порнографией даже проще — это кейс, посвященный тому, как низкий жанр постарался влиться в массовую культуру, но проиграл.

Раздел о том, что низкое может быть высоким у Жижека — в своем роде методологическое введение к тексту про отношение Жижека к идеологии и ее представленности в современном кинематографе. В разделе про антиутопию и капитализм в качестве методологического инструментария взяты соображения Фредрика Джеймисона об утопии. Самой сложной является глава, посвященная монстрам — зомби, вампирам, призракам и маньякам, а также тому, что они означают и как эволюционировал смысл этих образов на экранах. Отчасти это попытка описать репрезентацию монстров, отчасти — прочитав монстров не только в отношении того, что они могут символизировать (женщин, евреев, геев и проч.), но и того, что они могут означать, если вдруг представляют самих себя.

Одной из ключевых глав является та, где обсуждаются конкретные кейсы: консерватизм, либерализм, патриотизм, феминизм. Гораздо сложнее с идеологией в «Бойцовском клубе». Текст, посвященный этой теме, выделяется, потому что в данном кино идеология противоречива и не может быть эксплицирована. Здесь используется анализ другого рода. Это не прочтение идеологии фильма, а взгляд на формирование идеологии: с чего она начинается, с какими противоречиями сталкивается и к чему приходит в самом фильме. Наконец, еще одна глава посвящена идеологическому прочтению мультсериалов «Южный парк» и «Симпсоны». В «Южном парке» можно увидеть, как в массовой культуре используется идеология либертарианства. В отношении обоих сериалов звучит призыв относиться к идеологии, которую они собой символизируют или репрезентируют, критически.

Ключевые темы книги — оппозиция модернизм/постмодернизм в кино, работа идеологии в американском массовом кинематографе, репрезентация монстров и интерпретация их образов с точки зрения социальной теории, а также рассуждения о явлении низких жанров в социальном контексте, которые

тоже могут быть описаны как часть «массового» кинематографа. Таким образом, общая теоретико-методологическая рамка, охватывающая собой все тексты, — совмещение киноведения, социально-политической и культурной теорий.

Следует обратить внимание, что большая часть этой книги опубликована в качестве введений к книгам или статей в журналах «Логос», «Полис», «Искусство кино», «Отечественные записки», «Политическая концептология», а также на сайтах «Терра-Америка», «Рабкор», «Мнения.ру», «Русский журнал». Я благодарен редакторам, которые работали с этими текстами. Отдельные главы публикуются впервые и писались специально, для того чтобы книга обрела целостность.

Наконец, мне бы хотелось поблагодарить моих друзей Бориса Межуева, Константина Аршина и Якова Охонько, которые так или иначе обсуждали со мной темы этой книги или помогли ценными советами, а также родителей, мою жену и всех близких людей, без которых эта книга точно бы не получилась.

Завершить это введение мне хотелось бы фразой, которой закончил свою книгу «Будет ли когда-нибудь еще сиять радуга?» персонаж мультфильма «Симпсоны» Чарльз Монтгомери Бернс: «Надеюсь, дорогие читатели, вам понравится читать эту книгу так же, как мне ее писать». Другими словами, я рассчитываю на то, что вы получите удовольствие от чтения этой книги, пусть и постыдное.

1. Теория низких жанров

1. КОМЕДИЯ ЧЕРНОГО ЦВЕТА: ШУТКИ НАД СМЕРТЬЮ

Традиция шуток на тему смерти — черного юмора — существует давно. Острые шутки на эту тему, произносимые со сцены, обеспечивают внимание аудитории: с одной стороны, они провоцируют общественность на споры, с другой — привлекают поклонников эпатажа. Но в своем современном виде жанр черного юмора занял место в «комедии не для всех» лишь недавно.

Черный юмор даже в самом невинном виде по вкусу приходится не всем, что видно по статусу некоторых культурных продуктов, ставших классическими. Таков, например, фильм американского режиссера Фрэнка Капры «Мышь и старые кружева», поставленный по пьесе Джозефа Кессельринга и вышедший в прокат в 1944 г. Наверное, это был один из первых фильмов с юмором подобного рода, который к тому же вызвал немалый резонанс. С момента выхода он обрел неоднозначную репутацию и до сих пор считается спорным произведением. Черный юмор этого фильма и сегодня приходится по вкусу далеко не всем, даже в России. Например, вот один из отзывов, оставленных на популярном портале «Кинопоиск», где пользователи могут писать рецензии на фильмы: «Гм... Я задаюсь себе вопросом вот уже в который раз — что же было в этом фильме такого смешного, что на IMDB эта кинокартина занимает почетное 235 место? Может оно какое-то невероятно трудное для понимания и юмор в нем необыкновенного сорта, но я не в силах досмотреть этот фильм даже до конца, выключила. Очень черная комедия»¹. При этом картина представляет собой всего лишь комедию положений, сюжет которой завязан на многочисленных смертях, а не нападение на табуированные в обществе темы. Но даже такие, сравнительно целомудренные, шутки на тему смерти и сегодня вызывают острую реакцию блюстителей нравственности и тех, кто не понимает прелестей черного

¹ См.: <<http://www.kinopoisk.ru/user/395792/comment/355056>>. Пунктуация и особенности стиля сохранены.

юмора. Впрочем, это не единственный пример, хотя и весьма показательный.

В последние десятилетия в жанре черного юмора происходят многочисленные трансформации и гибридизации. По отношению к некоторым темам этот юмор совершает трансгрессию, т.е. старается расширять границы допустимого в массовой культуре². Наиболее ярко эти современные социокультурные тенденции относительно восприятия смерти отражаются в кинематографе и мультипликационных сериалах.

Для того чтобы проанализировать стратегии репрезентации смерти и юмора в кино, мы должны сначала описать место комедийного жанра в кинематографической культуре. Следующие вопросы, ответы на которые нам предстоит дать: как кинематографисты смеются над смертью? Какой тип юмора все же допускает табуированные в других контекстах шутки над темой смерти? Наконец, какую функцию выполняют (стремятся выполнить) авторы, которые позволяют себе смеяться над смертью, — инструментальную, психологическую/терапевтическую, культурную или все вместе взятые?

Комедия до сих пор остается самым низким и, возможно, самым недооцененным жанром из всех существующих. При этом она является также и одним из самых древних жанров в искусстве. Однако исследователи обращают на нее пристальное внимание только в том случае, если она вступает в союз с другими жанрами. Например, «романтическая комедия» или жанровая смесь (так называемые мешап) комедии и фильма ужасов³. «Обращают внимание», т.е. относятся к комедии всерьез, пытаются понять ее конвенциональные формулы, статус в истории кино и т.д. Но все же всерьез к ней относятся отнюдь не часто.

«Родовое проклятие» комедийного жанра восходит к античности. Аристотель в «Поэтике» главным образом рассматривает трагедию, упоминая комедию лишь вскользь. Впрочем, он намеревался написать еще одну часть «Поэтики», посвятив ее исключительно смеху. Но намерения этого не исполнил, либо текст работы затерялся. (Вспомним, именно на предположении

² О том, что трансгрессия на самом деле никогда не нарушает границ, а лишь расширяет их, см. в разделе, посвященном порношику.

³ См., например: *Hallenbeck B.G. Comedy-Horror Films: A Chronological History, 1914–2008.* Jefferson; North Carolina; L.: McFarland & Company, 2009.

о существовании этого трактата и причинах его исчезновения строится сюжет интеллектуального бестселлера 1980-х «Имя розы» Умберто Эко. Персонажи книги умирают лишь из-за желания узнать, как и что о смехе думал Аристотель.)

Уже Аристотель обращает внимание на тот факт, что история возникновения и эволюции комедии никому не известны⁴. До Аристотеля никто не занимался изучением темы и даже не вел ее летопись. От самого Аристотеля нам также не осталось в наследство ни языка описания комедийного жанра, ни напутствия заниматься этой темой. В дальнейшем комедию также никто не подвергал тщательному философскому анализу. Она была вытеснена из внимания великих умов прошлого, которые могли бы сказать нечто важное о природе этого жанра.

В «Поэтике» Аристотель лишь сообщает нам: «Комедия, как мы сказали, есть воспроизведение худших людей, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдание и ни для кого не пагубное»⁵. Возможно, именно с легкой руки классика комедия и обрела статус самого низкого жанра, который сохранила на протяжении веков истории культуры. Конечно, такой прием, как гротеск, характерный для комедии, использовался и именитыми авторами в «высокой» литературе и профессиональной живописи. Но гротеск не всегда имеет комический характер. Например, когда он выражает нечто безобразное или ужасное, получается совсем не смешно. Гротеск комичен лишь тогда, когда его используют, для того чтобы подчеркнуть нечто нелепое, и уж тут он находится в сфере телесного, а потому — низкого. Возможно, и по этой причине смешное долгое время не могло подступить к теме смерти. Характер юмора и представления о смешном эволюционировали на протяжении многих веков, но смерть оставалась темой, над которой не было принято смеяться. Если она и присутствовала в комедии, то в силу особенностей жанра оставалась в гетто народной, низовой культуры.

Часто корни черного юмора стремятся найти на исходе Средних веков и почти всегда приводят в пример «Пляски смерти» — сюжеты живописи и словесности, в которых персонифициро-

⁴ Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2011. С. 170.

⁵ Там же. С. 169–170.

ванная смерть уводит с собой пляшущих людей, представляющих разные слои общества. Но тот вид черного юмора, который стал известен в XX в., если даже и имел истоки в высокой культуре, сам по себе никак не представлялся современникам и ценителям столь же традиционным. Конечно, такой признанный автор, как Даниил Хармс, мог придать абсурдному юмору налет «благородства», но все же юмор так и не выбрался из гетто культуры народной, низовой. Кроме того, не было таких «проклятых ученых»⁶, которые могли бы сделать черный юмор предметом своего тщательного анализа. Другим жанрам повезло больше: так, например, Жорж Батай исследовал порнографию и эротизм и тем самым легитимизировал их в интеллектуальном поле.

И даже если сегодня исследователи кинематографа вдруг решаются писать о комедии, то чаще всего в их списки «канона серьезных смешных фильмов» практически не попадают картины, юмор которых является сортирным или черным. Например, в «Кратком путеводителе по комедиям» Боба МакКейба в список 50 важнейших комедий вошли лишь пять лент, которые имеют хотя бы какое-то отношение к смерти. Это «Быть или не быть» (1942) Эрнста Любича, «Убийцы леди» (1955) Александра Маккендрика, «Военно-полевой госпиталь» (1969) Роберта Олтмена, «Четыре свадьбы и одни похороны» (1993) Майка Ньюэлла и «Шон против живых мертвецов» (2004) Эдгара Райта⁷. В общем если комедия была низким жанром, то черный юмор занимал в ней самое незавидное место. Вместе с тем существовал предел, за который нельзя выходить. На протяжении истории кино этот предел диктовали общественные представления-табу о том дне, ниже которого опускаться запрещено.

Черный юмор не сразу смог застолбить себе место даже в комедийном жанре. Сперва комедии были тем, что сегодня называется «слэпстик» (от *англ.* slapstick comedy — буквально «веселье с колотушками»; комедия положений). В этом субжанре работали многие комики, начиная с Чарли Чаплина, Бастера Китона или братьев Маркс. Однако в середине XX в. на смену наивным сценическим гэгам пришли более серьезные темы. Как

⁶ Подобно тому как в конце XIX в. французский поэт-символист Поль Верлен прославил поколение «проклятых поэтов», стиль которых воспринимался современниками как вызов.

⁷ McCabe B. The Rough Guide to Comedy Movies. L.; N.Y.: Rough Guide, 2005.

подмечает Ханна Арендт, маленький человек, репрезентируемый Чаплином, стал не нужен, и на арену вышел сверхчеловек⁸. Эту трансформацию можно наблюдать в шедевре Чаплина «Великий диктатор». Впрочем, споры о том, допустимо ли — и если да, то при каких обстоятельствах — смеяться над Гитлером, ведутся по сей день.

Но даже в середине XX столетия комедии в целом оставались целомудренными, не затрагивая самые болезненные темы. Например, таковы картины американского автора Престона Стёрджеса. Достаточно циничными, чтобы смеяться над смертью, комедии стали лишь в начале 1970-х, когда самые страшные потрясения XX в. уже были историей. Именно циничными комедии 1970-х называет упоминаемый выше Боб МакКейб⁹. В целом 1970-е — эпоха эксцентричных комедий. В это время активно начинают снимать свои картины Мел Брукс, Карл Райнер, немного позднее братья Цукеры и их постоянный соавтор Джим Абрахамс и т.д. Но из всех «эксцентричных комедиантов» только Вуди Аллен смог стать уважаемым и серьезным автором во многом благодаря его ставке на интеллектуализм.

Впрочем, и до Вуди Аллена существовали прекрасные образцы черного юмора. Например, черная комедия «Убийцы медового месяца» Леонарда Касла (1969), в которой пара любовников, представляясь братом и сестрой, убивают одиноких женщин, пытающихся устроить личную жизнь. Хотя в фильме почти нет сцен насилия, для 1969 г. картина была вызовом моральным устоям и общественному вкусу. Сегодня фильм вошел в пантеон культового кино и был выпущен на DVD самой престижной компанией, специализирующейся на ремастеринге значимых картин мирового кинематографа, — The Criterion Collection. Но это — хороший пример независимого кино. То же самое касается и таких голливудских шедевров, непосредственно связанных с темой смерти, как «Военно-полевой госпиталь» (1969) и «Гарольд и Мод» (1971) Хэла Эшби. Последняя лента наиболее любопытна, так как стала первым студийным фильмом, который получил репутацию культового кино. Главный герой Гарольд молод, богат, но не удовлетворен жизнью. Он постоянно инсценирует самоубийства, чтобы привлечь внимание матери. Но

⁸ Арендт Х. Скрытая традиция. М.: Текст, 2008. С. 78.

⁹ McCabe B. The Rough Guide... P. 38.

после того как Гарольд встречает 79-летнюю Мод на похоронах (куда они оба ходят просто развлечься, как в кино или театр), его отношение к жизни и смерти меняется. В день своего 80-летия Мод кончает жизнь самоубийством и завещает Гарольду жить. Для популярного американского кинематографа это был очень противоречивый фильм, слишком смешной, чтобы быть мелодрамой, и слишком странный, чтобы быть комедией. Тем не менее фильм нашел отклик у определенной аудитории. Так, в одном из кинотеатров в Соединенных Штатах он регулярно шел в течение двух лет. Это был отважный эксперимент, показавший, что по крайней мере часть американского общества готова к восприятию смерти в виде очень странного юмора. Дорога была открыта новым творческим поискам.

Экспериментировать продолжил Вуди Аллен. Вплотную и непосредственно он обращается к теме смерти в картине «Любовь и смерть», посвященной русской классической литературе XIX в. Эта эксцентрическая и уже довольно умная лента снята в 1975 г. еще до того, как Аллен создал свои главные хиты «Манхэттен» (1979), «Энни Холл» (1977) и выработал индивидуальный творческий почерк. Однако здесь он уже пытается включить в сценарий интеллектуальные шутки, над которыми посмеялись бы и умные люди. Например, «Врач запретил мне чем-либо заниматься до смерти»; «У меня язва. Смерть ей вредна» и т.д. Кстати, тому же Вуди Аллену принадлежит известный афоризм: «Никто из нас не боится смерти. Мы просто не хотим быть рядом с ней, когда она придет».

На всем протяжении фильма главный герой оказывается рядом со смертью — на войне, на дуэли. Мы наблюдаем, как вокруг него умирают близкие люди, пока, наконец, смерть не находит и его самого. В нескольких сценах мы видим смерть как субъект — она безмолвно уводит умерших людей, а герой Аллена за этим наблюдает. Смерть предстает в материальном образе: это некто в белом балахоне с капюшоном. Люди, которых уводит смерть, не грустны, не испуганы, они заговаривают с персонажем и просят передать какие-то несущественные вещи родным. Скорее всего, такая репрезентация смерти в материальном виде — дань уважения кумиру Вуди Аллена Ингмару Бергману. (В материальном виде у Бергмана смерть предстает в картине «Седьмая печать».) Кстати, сам Бергман хоть и поднимал тему смерти в своем творчестве, но никогда даже не пытался подать ее в комическом ключе.

В Великобритании в том же жанре абсурдистской, эксцентрической комедии, что и Вуди Аллен, работала комик-труппа «Монти Пайтон». Работы этой команды стали, наверное, самыми интересными в жанре «шутки над смертью». Свой главный шедевр на тему смерти команда сняла в 1980-х, хотя эта тема также присутствовала и в предшествующих полноценных фильмах: «Монти Пайтон и Священный Грааль» (1975) и «Житие Брайана по Монти Пайтону» (1979). Несмотря на то что картина называется «Смысл жизни» (1983), авторы в ней рассуждают все же больше о смерти. В этой ленте к абсурду уже примешивается черный юмор, не вполне характерный для Вуди Аллена.

Например, сцена, когда специальные агенты приходят за жизненно важными органами к еще живому человеку, тот отвечает: «Но я еще жив. Я согласился отдать их только, когда умру». «Да, — говорят они. — Но ведь вы умрете, когда мы их заберем». Затем охотники собираются забрать органы и у жены донора-добровольца. На эту сцену обращает особое внимание словенский философ Славој Жижек в своей работе «Чума фантазий». Он вкратце пересказывает дальнейший сюжет, в котором «охотники за органами» провозжат сопротивляющуюся, пока еще живую, героиню в звездное пространство вселенной, чтобы доказать, что одна маленькая жизнь отдельного человека — ничто по сравнению с возвышенным абсолютom макрокосма. Жижек доказывает этим, что нелепая черная шутка о смерти является предметом и той эстетики, что работает с прекрасным, а не только той, что с безобразным¹⁰. Предметами эстетики традиционно принято считать лишь возвышенное и прекрасное. Но существуют и те, кто стремится работать с ужасным либо исследовать эстетику безобразного и уродливого. Нелепость шутки — низменное (расчленение живого человека) оправдывается возвышенным.

В 1990-е настала эпоха мешап, когда авторы пытались объединить разные типы комедий, например, сортирный юмор и романтическую комедию, как в ленте «Кое-что о Мэри» (1998), или романтическую историю и черный юмор, как в фильме «Смерть ей к лицу» (1992) или «Четыре свадьбы и одни похороны» (1993). В последних картинах смерть стала не предметом всеобщего осмеяния, а сюжетным ходом, той областью, к которой применяется инструментарий комедии.

¹⁰ Жижек С. Чума фантазий. Харьков: Ин-т гуманитарных исследований, 2012. С. 283–286.

Над смертью смеялись осторожно. По большому счету, речь шла не столько о серьезных проблемах, существующих в обществе (СПИД, рак и т.д.), т.е. о ее социальных аспектах, сколько о феноменологии самой смерти или же в крайнем случае о смерти экзистенциальной — индивидуальной, касающейся конкретного человека. Фактически комедии 1990-х были безобидными: хотя они и могли сказать что-то о социальной стороне бытия, но острых вопросов, реальных проблем, касающихся смерти, все же не затрагивали.

К этому же типу относятся и более поздние картины типа «Смерть на похоронах» Фрэнка Оза (2007). Лента, в которой смешные ситуации, в том числе смерть, возникают на похоронах патриарха аристократического английского семейства, оказалась настолько успешна, что римейк (в котором почти все актеры стали чернокожими) с тем же названием, но уже для американской аудитории, буквально через несколько лет снял уважаемый драматург Нил Лабут (2010). Это черный, но в той или иной мере мягкий юмор, непристойный, но все же осторожный. Осторожный в том смысле, что «табу на смех над смертью» в последнее время касается не столько феномена как такового, сколько его конкретных исторических примеров, связанных с социальными проблемами. Хотя к смерти и стали относиться с большим безразличием, все равно смеяться над многими вещами все еще нельзя. Юмор этого фильма черный, но «беззубый», он лишен сатиры.

Лишь некоторые фильмы вплоть до конца XX в. не боялись затрагивать опасные, спорные темы. Например, драма с элементами комедии «Жизнь прекрасна» (1997) Роберто Бенини, сюжет которой развивается на фоне Холокоста, вызвала шквал критики, хотя не отступала от принятого описания этой трагедии. А картину «День, когда клоун плакал», снятую на ту же тему американским комиком Джерри Льюисом, никто не видел: смонтированная, она до сих пор лежит на полке¹¹. Юмор фильма настолько неуместен, что картина до сих пор не увидела света, хотя была закончена в 1972-м.

В итоге в кинематографе укрепились две сосуществующие стратегии репрезентации смерти в комедии. В первой — смерть используют инструментально как прием. Во второй — смерть

¹¹ Маккарти С. 60 культовых фильмов мирового кинематографа. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 68–71.

всегда конкретное проявление и ее социальное восприятие. Большой интерес представляет именно вторая стратегия, потому что первая ограничивается лишь жанровыми конвенциями черного юмора. Но и вторая стратегия претерпела существенные изменения с конца 1990-х и на протяжении 2000-х. Черный юмор, благодаря долгой кинематографической традиции, становится уже почти представительным, т.е. признается полноценным нормальным жанром.

В отличие от черного, так называемый сортирный юмор, набравший популярность в 2000-е, о чем говорит хотя бы успех множества «плоских и пошлых комедий» типа франшизы «Очень страшное кино», считается самым низким жанром и в некоторой степени в пространстве социальных осуждений занял место черного юмора. И нет ничего удивительного, что в эпоху мешап смешиваться стали даже такие жанры и стили, которые, казалось бы, смешиваться не могут. Так, вступили в альянс черный и сортирный юмор, а к ним присоединились сегодня уже признанные абсурдистские шутки в стиле «Монти Пайтон» и всегда остававшаяся респектабельной социальная сатира.

Действительно резко над смертью стали смеяться с манифестацией прихода сортирного юмора в 2000-х. Характерно, что ключевым жанром, в котором возник этот гибрид, стали телевизионные мультипликационные сериалы. Например, в мультсериале «Гриффины», который даже закрывали за непристойность, в качестве персонажа постоянно появляется Смерть, которая когда-то лишь мелькала в фильмах Ингмара Бергмана и Вуди Аллена. Многие сюжетные линии сериала прямо замешаны на участии Смерти. Еще более острыми оказались сортирные шутки шоу «Южный парк».

Удивительно и примечательно, что историки и социологи кино, которые не чужаются самых «низких» тем в своих исследованиях — это и порнография, и разные вариации жанра ужасов, где присутствует много крови, расчленения, насилия, а также то, что в последнее время стало известно как «новый экстремизм», или «трансгрессивный кинематограф», — обходят стороной различные формы комедии¹². Те же из специалистов, кто

¹² Это касается, например, книги «Введение в культовый кинематограф». См.: *Mathijs E., Sexton J. Cult Cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. Единственные комедии, о которых говорят авторы, это пристойные пародии

посвящает себя изучению комедии, выбирает в качестве предмета ее более или менее приемлемые в современной культуре субжанры, например, романтическую комедию¹³.

Разумеется, существуют исследователи, изучающие не столько тенденции или жанры, сколько отдельные продукты и феномены современной культуры, например, тот же «Южный парк». Однако эти авторы стремятся «облагородить» изучаемый феномен, вписывая шоу в интеллектуальные традиции. Далеко не все исследователи настолько отважны, чтобы исследовать природу или тип юмора «Южного парка». А те, кто берутся это делать, пытаются рассматривать его в устоявшейся аналитической традиции исследований народной культуры, предложенной еще Михаилом Бахтиным¹⁴. Тема «низкого юмора» остается в глазах исследователей не столько табуированной, сколько несолидной или, может быть, даже слишком простой. В попытках избежать изучения черного и сортирного юмора как отдельного типа авторы, не чужающиеся исследовать, скажем, «Южный парк», упускают возможность понять многие проблемы, которые создатели этого шоу обсуждают непосредственно в контексте данного юмора.

«Южный парк» смеется над табуированными темами в самой грубой и часто пошлой форме: он смеется на СПИДом, раком, политкорректностью и т.д. Эта встреча абсурда, черного юмора и юмора сортирного, пока что стала последним словом в теме «шутки над смертью». Однако даже для авторов мультфильма существует тема, смеяться над которой они не могут. Речь идет о Холокосте. Многие исследователи полагают, что Холокост в принципе не может и тем более не должен быть представлен в массовой культуре. И если про него нельзя снимать даже драматические фильмы (вспомним, что в 1993 г. критике подвергся и Стивен Спилберг с его «Списком Шиндлера»), то о каких комедиях может идти речь? Выходит, что смерть все-таки сильнее

Мела Брукса и Вуди Аллена. О «новом экстремизме в кинематографе» см.: *The New Extremism in Cinema: From France to Europe* / T. Horeck, T. Kendall (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

¹³ *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema* / S. Abbott, D. Jermyn (eds). L.; N.Y.: I.B. Tauris, 2009.

¹⁴ Halsall A. «Bigger Longer & Uncut»: South Park and the Carnavalesque // *Taking South Park Seriously* / J.A. Weinstock (ed.). N.Y.: State University of New York Press, 2008. P. 23–38.

смеха, и в ее самых страшных явлениях, которые часто называют радикальным злом, она совершенно не смешная.

Лишь некоторые из западных исследователей и тех, кто создает значимые продукты в сфере массовой культуры, пытаются дать понять, что к смерти не следует относиться слишком серьезно. Возможность безобидных шуток помогает смириться с неизбежным и осознать, что смерть в ее многообразии не так уж и страшна. При этом черный юмор ориентирован скорее на циников, а сортирный — на трансгрессию, расширение пределов дозволенных тем; в отношении смерти они оба выполняют примерно одну функцию. Предлагая смеяться над смертью или над ее самыми страшными проявлениями, юмор фиксирует точку в социальной истории, когда обществу становится ясно, что эта тема перестала быть слишком болезненной. Так, некоторые американцы уже позволяют себе смеяться над трагедией 9/11, но шуток над Холокостом пока не допускается. Возможно, в тот день, когда общество начнет смеяться и над Холокостом, эта катастрофа перестанет восприниматься как самое страшное событие в человеческой истории. В каком-то смысле поэтому и говорят, что черный и сортирный юмор выполняют терапевтическую функцию. Вместо постыдного замалчивания реальных проблем, которых со временем меньше не становится, они предлагают обсуждать их, пусть и под видом шуток.

Если подводить итог, то можно сказать, что терапевтическая функция юмора столь же важна, как и культурная. Менее всего интересна инструментальная функция смеха, потому что она является лишь приемом, трюком в нарративе и редко несет серьезную смысловую нагрузку. Смех в культуре — тема отдельного исследования, но и без того можно сказать, что вид юмора отражает степень развития общественного сознания. Например, в России не только не принято шутить над некоторыми феноменами смерти, но и вообще как-либо репрезентировать их даже серьезно (скорее, их будут замалчивать). Это касается СПИДа и даже рака. Любой фильм, снятый на подобную тему, попадает в разряд «чернухи», что в некотором смысле произошло с «Тельцом» (2000) Александра Сокурова. Например, получившую высокие оценки критиков и зрителей картину Джонатана Ливайна «Жизнь прекрасна» (2011) в России решили не выпускать в прокат, потому что тему рака, которому посвящен фильм, у нас не принято обсуждать в публичном пространстве. В Соединенных Штатах, как выясняется, над раком смеяться — причем смеять-

ся в разных степенях — допустимо, что свидетельствует о высоком уровне сознания острых социальных проблем, требующих репрезентации в массовой культуре.

2. В ЗАЩИТУ «ВУЛЬГАРНОГО АВТОРСКОГО КИНЕМАТОГРАФА»

В мае-июне 2013 г. американская кинокритика обсуждала концепцию «вульгарного авторского кино» (*vulgar auteurism*). Хотя термин впервые был употреблен в 2009 г. в уважаемом издании, посвященном мировому кинематографу, дискуссии о нем развернулись значительно позже. Это понятие использовал Эндрю Трэйси по отношению к Майклу Манну в тексте «Вульгарное авторское кино: случай Майкла Манна»¹⁵. И вот, спустя несколько лет, развернулись активные дискуссии вокруг «феномена». Характерно, что обсуждение было спровоцировано не именитыми кинокритиками, а блогерами с сайта MUBI.

Примерно в это же время «вульгарному авторскому кинематографу» стали уделять много внимания и другие популярные блогерские платформы, такие как Tumbler¹⁶. В итоге статьи на эту тему появились в ведущих интеллектуальных американских периодических изданиях «The New Yorker»¹⁷, «The Village Voice»¹⁸, выдержки из текста Эндрю Трэйси онлайн опубликовал и «Cinema Scope»¹⁹. Отчасти критики были вынуждены сдерживать напор блогеров, пытавшихся провести ревизию понятия «авторства». Что же такое «вульгарный авторский кинематограф», который вынудил критиков ведущих журналов вместо того, чтобы писать об артхаусных хитах, начать исследовать творчество режиссеров, преимущественно работающих в развлекательном жанре?

¹⁵ Tracy A. *Vulgar Auteurism: The Case of Michael Mann* // *Cinema Scope*. 2009. No. 40.

¹⁶ См.: <<http://vulgarauteurism.tumblr.com>>.

¹⁷ Brodi R. *A Few Thoughts on Vulgar Auteurism*. <<http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2013/06/vulgar-auteurism-history-of-new-wave-cinema.html>>

¹⁸ Marsh C. *Fast & Furious & Elegant: Justin Lin and the Vulgar Auteurs*. <<http://www.villagevoice.com/2013-05-22/film/fast-and-furious-vulgar-auteurs>>

¹⁹ Tracy A. *Trash Humping: On «Vulgar Auteurism»*. <<http://cinema-scope.com/cinema-scope-online/trash-humping>>

Концепция «вульгарного авторского кино» может быть изложена в двух-трех предложениях. Речь идет прежде всего о качественных жанровых работах последних пяти-десяти лет, в которых бы отчетливо угадывался яркий индивидуальный почерк режиссера — автора. Забегая вперед, обратим внимание, что уже здесь обнажается существенная проблема с концептом: как определить высокое качество картины, достоинства режиссера и кто именно это должен делать (критики, блогеры, синефилы, рядовые зрители)? Вместе с тем те, кто пишут на эту тему, находят «вульгаризм» и значительно раньше — в радиусе последних 20 лет — и стремятся включить в список обсуждаемого явления как можно больше имен. При этом необходимо, чтобы автор работал в «жанре», преимущественно в экшн, а также он непременно должен быть любим массами, т.е. являться «вульгарным». Впрочем, кроме экшн допустимы и иные жанры, например, комедия. Обычно критики отзываются о братьях Питере и Бобби Фаррелли, снявших «Тупой и еще тупее» (1995), «Кое-что о Мэри» (1998), «Я, снова я и Ирэн» (2000) и др., как о «вульгарных авторах». Кроме того, это понятие относится прежде всего к американскому кинематографу и тем иностранным режиссерам, которые после успехов на родине стали работать в Соединенных Штатах. Таким образом, «вульгарный автор» обязан быть сравнительно молодым, он может и должен работать с большими бюджетами, со звездами, иметь высокие кассовые сборы, но не должен быть признан критиками или искушенными в высоком искусстве зрителями.

Поскольку речь идет об «авторском кино», в дискуссиях с неизбежностью упоминают имя Эндрю Сэрриса, собственно, главного американского адепта теории автора в кинематографе. Таким образом, молодых блогеров и критиков часто вписывают в «традицию» классической кинокритики, к чему они, кажется, сами не стремятся. Как бы то ни было, молодые кинокритики скорее противопоставляют себя интеллектуальной традиции Эндрю Сэрриса, нежели признают его тексты своими идейными истоками. Поэтому сторонники концепции отмечают, что «вульгарное авторское кино» отличается от «авторского кино»: первое якобы «скорее связано с экспрессивной эзотерикой, нежели с пантеоном». Сам Сэррис настаивал на понятие «пантеона», в который и хотел включить режиссеров-индивидуалистов. Сегодня же, в отличие от времен Эндрю Сэрриса, с точки зрения

сторонников «вульгаризма», режиссерам не нужно оглядываться на тех, кто будет писать о них статьи и книги, и тем более не нужно стремиться занять место в пантеоне «авторов»: включают всех, кто работал в жанре и успел примелькаться во временном интервале как минимум последних двадцати лет.

Молодые критики и синефилы, ратующие за концепцию «вульгарного авторского кино», ставят перед собой две цели. Во-первых, рассматривать «известных, но недооцененных персонажей» типа Джона Мактирнана («Хищник», 1987; «Крепкий орешек», 1988), Уолтера Хилла («Воины», 1979; «Улицы в огне», 1984) и Абеля Феррары («Король Нью-Йорка», 1990; «Плохой лейтенант», 1992). Подчеркнем, что недооцененными этих авторов считают именно адепты нового подхода в кинокритике. Во-вторых, вовлечь общественность в дискуссию о творчестве режиссеров, картины которых не принято обсуждать всерьез, и попытаться подробно проанализировать творчество этих авторов, например, картины Рассела Малкэхи («Тень», 1994; «Обитель зла-3», 2007), Тони Скотта («Топ ган», 1986; «Настоящая любовь», 1993), Робба Зомби («Изгнанные дьяволом», 2005; «Хэллоуин», 2007). Список не исчерпывается этими именами. Это просто примеры, которые часто мелькают в текстах критиков.

Кроме упомянутых режиссеров, в список включены следующие герои: Джо Карнахан («Команда А», 2010), Нимрод Антал («Хищники», 2010), Джон М. Чу («Бросок кобры-2», 2013), Айзек Флорентайн («Ниндзя», 2009), Роэль Рейн («Смертельная гонка», 2-я и 3-я части, 2010 и 2012 гг. соответственно), Джастин Лин (4–6-я серии франшизы «Форсаж», 2009–2013), Марк Невелдайн и Брайан Тейлор («Геймер», 2009; «Адреналин», 1-я и 2-я серии, 2006 и 2009 гг. соответственно), Джон Хайамс («Универсальный солдат», 3-я и 4-я части, 2009 и 2012 гг. соответственно), Пьер Морель («Заложница», 2007; «Из Парижа с любовью», 2009), Пол Верховен («Звездный десант», 1997), Найт М. Шьямалан («Девушка из воды», 2006; «Явление», 2008), Майкл Бэй («Плохие парни», 1-я и 2-я серии, 1995 и 2003 гг. соответственно; 1–3-я серии франшизы «Трансформеры», 2007–2011; «Кровью и потом: анаболики», 2013), Пол Андерсон (франшиза «Обитель зла», 2002–2012)²⁰. С точки зрения сторонников «вульгарного

²⁰ См. «программный» пост Джека Литонена на блогговой платформе MUBI, где он составил список «вульгарных авторов», а также список

авторского кинематографа», все эти режиссеры обычно игнорируются критиками из-за якобы откровенно низкого интеллектуального уровня картин. Считается также, что неприятие этих «авторов» со стороны критики может заключаться в личной антипатии к насилию, которое проповедуют «вульгарные режиссеры». Что очень важно, почти всегда это насилие не смягчается иронией, а если подается как «веселое», то все равно, как правило, отталкивает тех, кто привык смотреть более «взвешенные ленты». Сторонники «вульгаризма» стремятся найти высокое искусство там, где его до сих пор якобы не было принято искать.

Защитники «вульгаризма» могут быть умеренными и радикальными. Отличаются они резкими высказываниями по отношению к «старым авторам», а также по степени их оценок авторов «новых». Например, некоторые настаивают, что Пол Андерсон гораздо изобретательнее, нежели Микаэль Ханеке. Другие отмечают, что автору третьей и четвертой серий «Универсального солдата» удалось бы снять «Координаты Скайфолл» лучше, чем Сэму Мендесу. Забегая вперед, отметим уязвимость позиции адептов «вульгаризма». Если уважаемый киноакадемиками и критиками Сэм Мендес признается «обычным автором», снявшим серьезную жанровую ленту, которую другие могли сделать лучше, не означает ли это, что точно такими же «невульгарными авторами» должны быть признаны, по крайней мере, те режиссеры, кто снимал предыдущие серии бондианы после перезапуска франшизы, т.е. Мартин Кэмпбелл и Марк Форстер? Но последние подпадают, скорее, под понятие «вульгарных авторов», так как всегда работали в жанре. Наконец, есть и такие, кто призывает отказаться от исследования творчества уже давно признанных авторов и полностью посвятить себя освоению новых горизонтов, которые открывает перед критикой «вульгарное авторское кино».

Теорию «вульгарного авторского кино» можно понять лучше, если обратиться к истокам споров об авторском кинематографе, т.е. к самой теории «авторского кино». Она восходит к текстам французских критиков начала 1950-х годов: некоторые из них стали великими режиссерами и, конечно, «авторами», например, Франсуа Трюффо и Жан-Люк Годар. Начинающие тогда еще кри-

фильмов этих режиссеров, особенно важных для понимания феномена:
Lehtonen J. Vulgar Auteurism. <<http://mubi.com/lists/vulgar-auteurism>>

тики публиковались в молодежном журнале «Cahiers du Cinéma», редактором которого был известный киновед Андре Базен. Собственно, сам термин «de la politique des auteurs» принадлежит Андре Базену, поддерживавшему молодых коллег, но все же критически воспринимавшему их подход к кино²¹. Подход французозв заключался в том, что они объявили американских студийных режиссеров, работавших в сфере развлекательного кинематографа, настоящими «авторами» с собственным индивидуальным почерком и системой эстетических ценностей: их героями были Николас Рэй, Отто Премингер, Говард Хоукс и Альфред Хичкок.

В 1962 г. термин попал на американскую почву, родину «авторов», которыми восхищались молодые французские интеллектуалы. В оборот его ввел уже упоминавшийся критик Эндрю Сэррис. Сэррис писал для уважаемого и в 1960-е пока еще контркультурного издания «The Village Voice». Однако его «Заметки о теории автора» появились в другом, значительно более контркультурном журнале, где он и начинал свою карьеру, «Film Culture» Йонаса Мекаса. Сэррис отмечал, что, имея в виду «de la politique des auteurs», для удобства чтения он будет использовать новый термин «теория автора» (auteur theory)²². Примечательно, что примерно в то же время и безотносительно Сэрриса «войну» против великих европейских режиссеров в Соединенных Штатах вели американские критики Паркер Тейлор и Мэнни Фарбер. В частности, Мэнни Фарбер предлагал взглянуть на американских «термитов» типа Сэма Фуллера, которые по всем параметрам превосходили «европейских белых слонов» и были не меньшими «авторами». Еще более примечательно, что его заметка о «термитах», как он называл своих героев, появилась в том же 1962 г.²³

Но даже энтузиазм Сэрриса — не то, что Фарбера — не вызывал воодушевления у его коллег по перу. Так, вероятно, самая влиятельная критикесса Полин Кейл пыталась сдерживать попытки режиссеров, слишком активно пытавшихся заявить о своих «авторских амбициях». Например, Кейл не очень жаловала Стэнли Кубрика и не раз критиковала его картины. Вот почему

²¹ Bazin A. De la Politique des Auteurs // Auteurs and Auteurship: A Film Reader / B.K. Grant (ed.). Oxford: Blackwell Publishing, 2008. P. 19–28.

²² Sarris A. Notes on Auteur Theory in 1962 // Auteurs and Auteurship... P. 35–45.

²³ Farber M. White Elephant Art vs. Termite Art // Farber M. Movies. N.Y.: Hillstone, 1971.

в пантеон, о котором говорили приверженцы «теории автора», было очень сложно попасть, и в те времена далеко не все сегодня уже именитые режиссеры считались «авторами». Необходимо обратить внимание, что влияние критиков в 1960–1970-х годах было колоссальным: часто именно от их рецензий и эссе напрямую зависела прокатная судьба голливудской картины.

Как и их французские коллеги, американцы хотели создать контрканон «авторов», т.е. провести ревизию уже устоявшейся традиции почитать отдельных европейских режиссеров. Сама идея «необходимости канонов» если и не создана, то активно развивается американским влиятельным критиком Джонатаном Розенбаумом²⁴. Розенбаум много лет настаивает, что в истории кинематографа существуют каноны, традиция, которая не подлежит какой-либо ревизии, и поэтому исследователи кинематографа и академики должны не просто соблюдать устоявшиеся нормы, но и с необходимостью воспроизводить, поддерживать к ним интерес у молодого поколения. Проблема заключается в том, что канон не один, их много, и все они разные — это касается не только жанров, но и стилей, а главное — «канона лучших фильмов». И конечно, особую роль в дискуссиях занимает «канон режиссеров».

В свой личный пантеон Сэррис, например, включил 20 режиссеров, среди которых Хичкок, Хоукс и Уэллс²⁵. Как сильно критика уважает последнего, хорошо известно. Шедевр Уэллса «Гражданин Кейн» в течение долгого времени признавался лучшей картиной всех времен, а сам Уэллс — выдающимся «автором». Но редко вспоминают, что не кто иной, как Уэллс, нанес серьезный удар по «теории автора». Известно, что Уэллс завещал завершить начатый им проект «Дон Кихот» (1957/1992) испанскому режиссеру Джессу Франко, который имеет особенный статус в кинокультуре. По его собственному признанию, Франко являлся «культовым режиссером», т.е. по его же словам, никакой пользы для кинематографа он не принес, но тем не менее оказался любим узким кругом поклонников. Все были удивлены, что Уэллс выбрал именно Франко, чтобы тот закончил один из его самых амбициозных проектов. Это доверие означало, что и Франко является «автором». Каким образом сегодня можно

²⁴ См.: *Rosenbaum J. Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.

²⁵ *Sarris A. Notes on Auteur Theory...* P. 44.

воспринимать этот фильм, ставший одним из самых больших разочарований? Как произведение двух «авторов» — признанное в высокой культуре и признанное в низкой? Не хотел ли тем самым Уэллс пошатнуть еще не сформировавшийся пантеон, канон великих «авторов», который все еще будет доминировать в критике и в XXI в.?

Это возвращает нас к концепту «плохого» фильма/режиссера. Сам Эндрю Сэррис к понятию «плохого фильма» и «плохого режиссера» относился традиционно, он не считал, что «плохое» может быть «хорошим», как считают многие сегодня. Тем не менее критерии «плохого» для Сэрриса были неочевидны. Означает ли, задавался вопросом критик, что если режиссер плохой, то он не может снять хороший фильм? И что вообще означает понятие «плохой режиссер»? С точки зрения критика, никаких объективных критериев для определения художника как плохого не было и нет. Ситуация усугубилась к концу 1970-х, когда два кинокритика Майкл и Гарри Медведы стали писать о «плохом кино», т.е. составлять списки худших фильмов, описывать режиссеров, на которых до тех пор никто не обращал внимания, рассказывать о громких голливудских провалах и т.д. Они создавали еще один канон. Конечно, Медведы не настаивали на том, что фильмы и режиссеры, о которых они пишут, «хорошие», но они отмечали, что те же картины могут быть интересны, увлекательны и оценены по достоинству. Кстати, именно к этим критикам восходит *канонизация* Эдварда Вуда-младшего как «худшего режиссера всех времен и народов». До конца 1970-х Эдвард Вуд не был известен как автор. Позднее уже Тим Бёртон снимет апологию «Эд Вуд» (1994), в которой будет превозносить энтузиазм и энергию мастера плохих фильмов. Не та же ли самая энергия позволила Орсону Уэллсу пригласить в свой проект Джесса Франко? Никто не отрицал, что Вуд — плохой режиссер, но картины, снятые им, в итоге приобрели статус «авторских», пусть этот автор и был «плохим». Как когда-то Тим Бёртон в своей картине «Эд Вуд» сопоставил Уэллса и Вуда²⁶, сам Уэллс сопоставил себя с «плохим режиссером» Франко.

С 1952 г. раз в 10 лет Британский киноинститут проводит опросы критиков, на основе которых составляет списки лучших филь-

²⁶ Краткое сравнение двух режиссеров см.: Павлов А. Мистерии Орсона Уэллса // Другое кино. <http://drugoeokino.ru/read/howtowatch/critic/reviews_1410.html>

мов, публикуя их в журнале «Sight & Sound». В 2012 г. рейтинг кинокритиков возглавил фильм Альфреда Хичкока «Головокружение», вытеснив на второе место фаворита предыдущих десятилетий «Гражданина Кейна» Орсона Уэллса, неизменно возглавлявшего список с 1962 г. Вероятно, этот проигрыш лучшего фильма, который признавали таковым 50 лет кряду, и стал аргументом в пользу того, что необходимо если и не пересматривать каноны, то по крайней мере обратить внимание на что-то новое. Сегодня же радикальные сторонники «вульгарного авторского кино» считают, что в картинах Орсона Уэллса нет ничего такого, что еще не было открыто другими критиками. В этом есть доля истины, однако это не означает, что адепты «вульгаризма» правы во всем.

Вероятно, подход молодых критиков можно было бы принять, но с существенными оговорками. Прежде всего проблема заключается в том, что сегодня понятие «автор» является максимально размытым и требует уточнений. Более того, те «авторы», о которых пытаются говорить сторонники «вульгарного подхода», имеют неодинаковую репутацию и, следовательно, статус в культурном пространстве.

Например, приверженцы «вульгарного авторского кино» особое внимание уделяют работам Пола Андерсона. Андерсон — распространенное имя среди современных американских режиссеров. Так, уважаемыми «авторами» среди Андерсонов уже давно считаются два — Пол Томас Андерсон («Нефть», 2007) и Уэс Андерсон («Королевство полной луны», 2012) — блестящие американские режиссеры, давно признанные критикой. Молодые критики же хотят возвеличивать еще одного Андерсона, автора франшизы «Обитель зла». Они считают, что этот режиссер не менее достоин быть большим художником. Но при этом вниманием обделен еще один «вульгарный автор» — Брэд Андерсон, начинавший карьеру с независимых фильмов ужасов («Девятая сессия», 2001) и снявший один из самых стильных триллеров 2000-х «Машинист» (2004). Хотя последние его фильмы имеют низкие оценки зрителей и пользователей интернет-ресурсов, где при желании можно поставить оценку картине, и действительно уступают другим лентам, все же режиссер снял несколько принципиально важных работ, которых иначе как «авторскими» не назовешь²⁷.

²⁷ О чем говорит уже то, что «Машинист» был включен в 100 американских независимых фильмов по версии British Film Institute. См.: Wood J. 100 American Independent Films. L.: BFI, Palgrave Macmillan, 2009.

Однако эта трудность решается за счет инклюзивности теории «вульгарного авторского кинематографа»: включить в эту группу можно кого угодно. Проблема только в том, что критики все еще не заметили Брэда Андерсона и при этом обратили внимание на куда менее значимых режиссеров. И если речь идет о фильмах с высокими бюджетами, то где та грань, которая разделяет творчество, скажем, Зака Снайдера и Пола Андерсона, Кристофера Нолана и Брэда Андерсона? Снайдер и Нолан — уважаемые критиками «авторы». Пол Андерсон — уже почти уважаемый. И тем не менее их статус разный. Эту грань должны провести молодые кинокритики, ратующие за включение новых фигур в общественные дискуссии, и объяснить, что именно находится по обе стороны от этой грани.

Существенных же проблем с «вульгарным авторским кинематографом» несколько. Во-первых, все упомянутые «вульгарные режиссеры» работают не только в жанре экшн, но также и в жанре ужасов, например, Джон Карпентер. А такие «мастера ужасов», как Карпентер, уже давно были признаны широкой общественностью. Разве кто-нибудь усомнится в том, что Дэвид Кроненберг, Уэс Крэйвен, Джордж Ромеро или даже Тоуб Хупер являются «авторами»? Все они постоянные участники разных фестивалей, некоторые из них даже имеют престижные награды. Например, Кроненберг еще в 1990-х шокировал общество в Канне своей «Автокатастрофой». Ким Ньюмен, критик, который пишет преимущественно об ужасах, в своей старой книге «Кошмарное кино» уделяет «авторам хоррора» целую главу, которая так и называется «Авторы». В их число он включает Дарио Ардженто, Ларри Коэна, Дэвида Кроненберга и Брайана Де Пальму²⁸. В переиздание этой книги он включает новую главу «Еще авторы», в список которых теперь попали Тим Бёртон, Гильермо дель Торо, Дэвид Линч и Ларри Фесенден. Последний, например, сегодня снимает дешевые «ужасы», а самое главное его достижение — независимый фильм про вампиров «Привычка»²⁹. Может ли он быть поставлен в один ряд с Тимом Бёртоном? Ким Ньюман считает, что такое возможно. Но тогда интуитивный подход Ньюмана к «авторам» ничем не отличается от «вульгариз-

²⁸ Newman K. *Nightmare Movies*. N.Y.: Harmony Books, 1989.

²⁹ Newman K. *Nightmare Movies: Horror on Screen since the 1960s*. L.; Berlin; N.Y.; Sydney: Bloomsbury, 2011.

ма», а ведь он писал про это еще в конце 1980-х. Следовательно, «вульгарный авторский кинематограф» по умолчанию существует уже давно. Отсюда возникает и уже упоминаемая проблема, которая заключается в том, что «авторы» разных жанров имеют неодинаковый статус. Во-первых, каким образом братья Фаррелли могут быть сопоставлены с Полом Андерсоном, а Тим Бёртон — с Ларри Фесенденом?

Во-вторых, возраст и карьера «вульгарных авторов». Большинство из них относительно молоды, но одни начинали снимать дешевые боевики еще в 1990-х. Другие практически сразу начали работать с большими бюджетами. Иначе говоря, вульгарность «авторов» не равноценна. Сторонники теории «вульгарного авторского кино», кажется, не стремятся различать режиссеров, которые уже давно работают в жанре и добились какого-то признания, и тех, кто стал снимать крупнобюджетные картины сравнительно недавно. Ведь некоторые из упомянутых «вульгарных авторов» были настоящими «авторами» у себя на родине (например, Пол Верхувен) и стали работать в жанре и с крупными бюджетами лишь в США. Делает ли это их столь же вульгарными, как и тех, кто никогда не снимал артхаусного кино? В этом отношении некоторые защитники «вульгаризма» настаивают на том, что, скажем, «Пол Верхувен — автор» и «Айзек Флорентайн — автор» — не одно и то же. Подразумевается, что их авторство и статус разные. Но тогда почему необходимо навязывать Полу Верхувену ярлык «вульгарный»?

В-третьих, некоторые из «вульгарных авторов» уже давно были признаны знаковыми режиссерами. Например, The Criterion Collection, одна из крупнейших и лидирующих сегодня компаний по выпуску DVD и Blu-ray в высоком качестве, специализирующаяся во многом на европейской и американской классике, артхаусе, начинала свою деятельность с релизов картин Майкла Бэя («Скала» 1996; «Армагеддон», 1998) и Пола Верхувена («Робокоп», 1987), теперь почему-то признанных «вульгарными». То, что эти картины ремастировали в числе первых, много значит, потому что компания не выпустила, например, ни одного фильма Кена Рассела, который, кажется, все же может претендовать на то, чтобы считаться не «вульгарным автором». Многие «вульгарные авторы» уже давно были признаны «авторами» и являются таковыми для многих зрителей. Часто если зрителю нравится, скажем, фильм «Адреналин», он не будет

трудиться проверять фильмографию режиссера и впоследствии станет смотреть прочие фильмы уже как авторские.

Как когда-то французские критики, ставшие великими режиссерами, современные кинокритики открывают нам имена новых «авторов», пусть их и называют вульгарными. Проблема лишь в том, что такие режиссеры, как Джон Карпентер, Уолтер Хилл и Джон Ву, не просто снимают уже несколько десятилетий, но и всегда были людьми с именами. Не только исследователи и киноведы, но и многие зрители считали их «авторами», причем отнюдь не вульгарными. И потому самая большая проблема концепции «вульгарного авторского кино» и вообще кинокритики в том, что для зрителей многие из упомянутых режиссеров уже давно являются уважаемыми. Времена кинокритиков, когда они влияли не только на судьбу картины, но и на судьбу студийной системы в целом, прошли. Сегодня зритель сам может формировать свое представление о кинематографе. Развитие блогов и социальных сетей (во всяком случае в США), а также комментарии на некоторых ресурсах позволили аудитории быть «самим себе кинокритиками». Вероятно, это сильно бьет по достоинству штатных авторов ведущих журналов. Собственно, именно они были вынуждены отбиваться от шквала статей о «вульгаризме» в блогосфере. Например, критик Ричард Броди, знаток творчества Годара, в «The New Yorker» выступил против «вульгаризма» и вступился за «великих авторов» типа Орсона Уэллса. При этом он сильно польстил своим оппонентам, сравнив тех с критиками из «Cahiers du Cinéma». Таким образом, именно блогосфера побудила к широким спорам критиков, обычно не интересующихся картинами типа «Универсальный солдат-4», и фактически вынудила познакомиться с этими лентами.

Принципиально важно, что «вульгарный авторский кинематограф» позволяет заявить и о новом явлении в кинокритике — фактически о «вульгарной кинокритике», которая не только признает многих режиссеров «авторами», но и пишет о них серьезные работы. Таким образом, некоторые режиссеры могут выйти за пределы развлекательного кинематографа именно благодаря этому сегменту критики. Серьезная полемика вокруг понятия «вульгарного авторского кинематографа» показала острую необходимость в такого рода дискуссиях внутри самой критики. И хотя само это понятие довольно спорно, оно дает импульс для

дискуссий о чем-то новом и не позволяет застревать на темах, обсуждать которые уже мало кому интересно.

Так же молодые критики не просто обращают внимание на что-то новое, но и реанимируют старые традиции киноведения. Как и все уважающие себя «авторы», блогеры обращаются к прежним концепциям, пусть даже и попытаюсь объяснить свой подход через противопоставление. Фактически они напоминают всем о том, что понятие «авторское кино» было разработано именно американскими критиками. Например, упомянутый в начале текста сайт MUBI, пользователи которого приняли активное участие в дискуссии о «вульгарном авторском кино», отстаивая важность понятия, ранее назывался именно «Авторы». На сайте можно смотреть фильмы (обычно бесплатно), а также находить близких по вкусам людей, которые, вероятно, принимают «вульгарное кино» всерьез.

Если проследить за дискуссиями об авторском кино по антологии «Авторы и авторство», то станет ясно, что все главные слова были сказаны на протяжении 1960–1970-х³⁰. В 1980-х к понятию «авторства» стали обращаться все реже. С одной стороны, оно стало само собой разумеющимся. С другой — его начали использовать в относительно маргинальных областях киноведения: развернулись дискуссии вокруг «авторов»-женщин, «сознательных» чернокожих режиссеров и «авторов», работающих в квир-эстетике. При этом часто смещали понятие в маргинальные сферы одни и те же исследователи. Например, один из наиболее авторитетных американских киноведов Робин Вуд начинал карьеру с того, что написал несколько книг о творчестве классических авторов Говарда Хоукса и Альфреда Хичкока. Однако позднее, под влиянием идей феминизма и фрейдомарксизма — прежде всего в вариации Герберта Маркузе, — он изменил область своих интересов и стал писать о хорроре и других вещах. Джордж Ромеро, Брайан Де Пальма и Ларри Коэн стали для него авторами не меньшими, а, возможно, даже и большими, нежели Хоукс и Хичкок. Конечно, во многом интерес к квир-эстетике и понятию «вытеснения» в хорроре были обусловлены гомосексуальной ориентацией самого Вуда, тем не менее эта маргинализация «авторского кино» заметна не только в его текстах.

³⁰ Auteurs and Auteurship...

В итоге сторонники «вульгарного авторского кино» возвращают концепт «авторства» в более широкие сферы культуры, пытаясь не ограничивать обсуждение дискуссиями о феминизме, расе и квир-культуре. Более того, молодые критики в некотором роде возвращают в авторский кинематограф спор о маскулинности, в большей мере свойственной творчеству Говарда Хоукса и Альфреда Хичкока, что роднит, казалось бы, противостоящие друг другу концепции «авторского кино» и «вульгарного авторского кино». Таким образом, в новом феномене скрыто гораздо больше, чем кажется на первый взгляд. И каким бы уязвимым это понятие ни было, к нему необходимо относиться всерьез и, возможно, с симпатией.

3. МОДЕРНИСТСКОЕ КИНО РАСТВОРЯЕТСЯ В ВОЗДУХЕ

Эта глава посвящена постмодернистскому кинематографу и призвана ответить на вопрос, возможно ли существование модернистского кинематографа в эпоху постмодерна. Ответ крайне важен в оптике всей книги. Разговор об этом нельзя вести без краткого введения в тему модерна и постмодерна. Поэтому для начала опишем, что понимается под модернизмом, постмодернизмом, обратим внимание, что о модерне и постмодерне думают главным образом левые философы. Вкратце затронем вопрос отношения правых мыслителей к модерну, а затем на нескольких примерах разберем, что представляют собой постмодернистский и модернистский кинематографы, а также тот тип кинематографа, который родился в эпоху модерна, но уже устарел, превратившись в классику.

Под модернизмом в данном случае, с одной стороны, понимается целое течение в искусстве и культуре в конкретный исторический период, а с другой — в самом широком смысле — эпоха, отражающая общий дух современности, которая заканчивается в тот момент, когда родилось то, что последовало за ней. Чаще всего западные исследователи в целях пояснения понятия «модерн» обращаются к ставшему классическим тексту американского марксиста Маршала Бермана: модернизм — это «парадоксальный союз, союз разьединенных, который погружает нас всех в водоворот нескончаемого разьединения и обновления, борьбы и противостояния, неопределенности и муки. Принадлежать модернизму — значит быть частью Вселенной, в

которой, по словам Маркса, “все, на что можно опереться, растворяется в воздухе”³¹. Цитата из Маркса³², которую Маршал Берман выбрал в качестве заглавия для своей книги³³, должна восприниматься в положительном смысле.

Один из авторов сборника философских эссе «“Безумцы” и философия» в качестве яркой иллюстрации высказывания Маркса о растворяемости всего прочного предлагает рассматривать заставку сериала: «...мужчина в черном костюме (почти наверняка Дон Дрейпер) заходит в свой кабинет (угловой, как положено топ-менеджеру), ставит кейс на пол, и в этот момент фотографии на стенах, жалюзи, стол и кресла начинают проваливаться сквозь пол. Спустя мгновение и сам кабинет тает в воздухе, а мужчина в черном начинает томительный полет к земле. Нам словно внезапно открывается нереальность мира Дона. Этот мир всегда был не более чем манящим мороком, хрупкой конструкцией, которая тает, стоит только понять, что за ней — пустота»³⁴. На самом деле этот образ говорит гораздо больше, чем даже полагал автор, подметивший связь заставки «Безумцев» и фразы Карла Маркса из «Манифеста Коммунистической партии». Исторический период, в который помещены события сериала, едва ли не последняя декада американского модерна, за которой последует эра постмодерна. За видимой семейной идиллией — постоянные измены, за личиной благонаправленного джентльмена прячется кто-то другой и т.д. Собственно, сериал про то, как все, что было когда-то прочным, растворяется в табачном дыму (первый эпизод сериала называется «Дым режет

³¹ Цит. по: Крауз Д. Толкин, модернизм и значение традиции // «Властелин колец» как философия: Эссе / под ред. Э. Каца. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 190.

³² В русском переводе фраза звучит так: «Все прочное растворяется в воздухе». См.: Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: в 50 т. Т. 4. М.: Госполитиздат, 1955. Немецкий оригинал «Alles Ständige und Stehende verdampft» дословно переводится: «Все сословное и застойное исчезает». См. примеч. пер.: Данн Д. «Люди так отчаянно хотят, чтобы им говорили, что делать, что послушают кого угодно»: мимесическое безумие в Sterling Cooper // «Безумцы» и философия / под ред. Р. Карвета, Дж. Саута. М.: United Press, 2011. С. 39.

³³ Berman M. All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. L.; N.Y.: Verso, 1983.

³⁴ Данн Д. «Люди так отчаянно хотят...» С. 39–40.

глаза»). «Безумцы» — это ультрамодернистский сериал не только по форме, но и по времени презентации. Модернизм сериала по своей форме — это «пастиш», который отнюдь не призывает вернуться к сомнительным идеалам прошлого. В то же время «Безумцев» можно назвать модернистским сериалом в том смысле, какой вкладывает в понятие модерна Маршал Берман. Радость модерна, по Берману, в том, что люди, живущие в определенный момент истории, должны быть готовы к тому, чтобы уничтожить «все, что у нас есть, все, что мы знаем, все, что мы собой представляем»³⁵. Поэтому суть модерна заключается в отказе от укорененных традиций, когда нечто старое всегда заменяется новым, а новое — еще более новым. Модернизм — это стремление быть современным. Современность же заключается в цикличности, в которой все должно быть заменено чем-то другим, раствориться в воздухе. Устаревшие моральные нормы — новыми, отжившие себя философские взгляды — новыми, упраздненные и обесмысленные ценности — новыми, а те, в свою очередь, — еще более новыми.

Повторим во избежание недопонимания: этот подход к модерну не имеет почти ничего общего с концепцией Зигмунта Баумана о «текучей современности», сменившей современность твердую³⁶. «Почти ничего», потому что даже размышления Баумана подтверждают тезис Бермана: современность отнюдь не монолит, она содержит постоянно актуализирующуюся потенцию к обновлению. Однако это не значит, что старое сосуществует с новым, как провозглашает постмодерн. В своем стремлении к новому модерн полностью отказывается от любых старых форм, которые исчезают подобно «табачному дыму». На место устаревшего обязательно приходит то новое, что имеет идеал и смысл существования. Уникальность Маршала Бермана в том, что он, будучи марксистом, до конца оставался верен модерну, считая постмодерн бездушным, с чем, впрочем, спорят немногие. Он остается верен критике массовой культуры, к которой левые интеллектуалы стали обращаться еще в середине XX в. В 1947 г. Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно так писали о массовой культуре: «Кино и радио уже более не требуется выдавать себя за искусство. Та истина, что они являются не чем

³⁵ *Berman M. All That is Solid...* P. 15.

³⁶ *Бауман З. Текучая современность.* СПб.: Питер, 2008.

иным, как бизнесом, используется ими в качестве идеологии, долженствующей легитимировать тот хлам, который они умышленно производят»³⁷. В то же время большинство современных левых интеллектуалов размышляют о постмодерне, а не о модерне. Алекс Каллиникос в книге «Против постмодерна» (1989) предпринял попытку рассмотреть политические следствия феномена, Дэвид Харви в «Состоянии постмодерна» (1990) по преимуществу осуществляет экономический анализ, а Терри Иглтон исследует его идеологические коннотации в книге «Иллюзия постмодерна» (1996). Добавим сюда же книгу Перри Андерсона, о которой пойдет речь далее, «Истоки постмодерна» (1998), посвященную обзору феномена в его философской интерпретации.

Иной позиции придерживались правые интеллектуалы. Например, Филип Рифф, один из наиболее интересных критиков современной культуры³⁸, буквально восставал именно против модерна в понимании Бермана. Рифф считал, что в XX в. общество вступило в эпоху антикультуры, утратив власть и отказавшись от «второго мира», мира авторитета, в котором существовали нормы и запреты. Он обрушил на культуру весь свой гнев, расценивая свою критику как ответное «творение смерти», направленное против антикультуры. Его домодернистское мировоззрение было настолько твердым, что он, анализируя феномены современного искусства, практически не уделял должного внимания кинематографу, рассматривая его как нечто незначительное. Когда Рифф обращался к кинематографу, он использовал его лишь в качестве источника примеров для своих тезисов. В конце концов, он дошел до отрицания и модернистского искусства: «Творческая сила, которая подпитывает теоретиков искусства и действия третьего мира [мира антикультуры. — А. П.] — это, конечно, ненависть. Многие из образов Пикассо наполнены ненавистью, в частности, по отношению к женщинам. В фильме Скорсезе “Последнее искушение Христа” апостол

³⁷ Хоркхаймер М., Адорно Т. Дialeктика Просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб.: Медиум, Ювента, 1997. С. 150.

³⁸ Павлов А.В. Филип Рифф. Как мы были его лишены // Русский журнал. <<http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Filip-Riff.-Kak-my-byli-ego-lisheeny>>; Узланер Д. От Фрейда к «Сакральной социологии»: учение Филипа Риффа // Логос. 2007. № 5. На русском языке имеется один текст Филипа Риффа. См.: Рифф Ф. Триумф терапевтического: Как используют веру после Фрейда. набросок теории культуры // Логос. 2007. № 5.

Павел превращается в человека третьего мира; он безразличен к Христу. Выражение Павлом своей субъективности неотделимо от выражения ненависти по отношению к Христу. (Вспомните, что и Гитлер был художником-неудачником.) В художественной сфере эта экспрессивная ненависть неизбежно выплескивается вовне, на зрителя»³⁹. В книге «Сакральный порядок/Социальный порядок. Моя жизнь среди творений смерти. Иллюстрации эстетики власти» Филип Рифф пишет про антикультуру, используя в качестве иллюстрации творчество американского режиссера Мартина Скорсезе: «Лишение самого себя мира заповедей — это проект современной культуры. <...> Фильм Мартина Скорсезе “Славные парни” является патологической картиной тотального лишения. Эти гангстеры могут сделать все что угодно и с кем угодно, даже сами с самой. Трансгрессия и “беспроблемное насилие” выливаются в бури лишения элементарных заповедей»⁴⁰. Если консерваторы не готовы мириться даже с модернизмом, что говорить о постмодернизме? Что в таком случае представляет собой эпоха постмодерна как таковая, и как к ней объективно следует относиться?

В 2011 г. русскоязычному читателю стала доступна книга британского марксиста Перри Андерсона «Истоки постмодерна»⁴¹ — краткий, но содержательный экскурс в историю феномена и понятия, о котором большинство думающих людей имеют смутные представления, зачастую вкладывая в это слово собственный смысл. Андерсон с поразительной легкостью и не меньшей глубиной объясняет читателю, что такое постмодерн, когда он появился, откуда взялся и что собой представляет этот феномен сегодня. У книги есть и главный герой. Это американский философ и литературовед марксистского толка — Фредрик Джеймисон. Собственно говоря, книга Андерсона изначально являлась предисловием к одной из книг философа. Джеймисон является едва ли не самым важным из ныне живущих философов вообще, а не только ныне живущих философов-марксистов. Поэтому текст Перри Андерсона обладает для отечественного

³⁹ Rieff Ph. Sacred Order/Social Order. My Life among the Deathworks. Illustrations of the Aesthetics of Authority. Charlottesville; L.: University of Virginia Press, 2006. P. 198.

⁴⁰ Ibid. P. 84.

⁴¹ Андерсон П. Истоки постмодерна. М.: Территория будущего, 2011.

читателя двоякой значимостью: мы не только наконец начинаем понимать, что собой представляет постмодерн, но и также довольно подробно знакомимся с творчеством одного из ключевых мыслителей современности.

Про постмодернизм главным образом пишут британские философы-марксисты Дэвид Харви, Алекс Каллиникос, Терри Иглтон и Перри Андерсон, но ключевую роль в описании и осмыслении феномена все же играет Америка. Фредрик Джеймисон для осмысления постмодернизма сделал больше, нежели ведущие марксисты Англии. Джеймисон настаивает на специфически американских корнях постмодерна, отмечая, что его культурная доминанта изначально возникает в беспрецедентно богатом обществе, т.е. в США. Вместе с тем сам Джеймисон не постмодернист. Перри Андерсон настойчиво повторяет: Джеймисон считает постмодернизм «культурной логикой позднего капитализма», т.е. своим главным соперником. Лучший путь одержать победу в битве с поздним капитализмом — это описать его культурную логику и объяснить ключевые механизмы его работы, почему Джеймисон подробнейшим образом и описывает постмодерн, хотя должен его изобличать.

Сам Андерсон обращается к истокам термина «постмодернизм» и обнаруживает, что термин был использован в разных контекстах, разными авторами и по-разному понимался. Андерсон ухватил саму суть явления: «Постмодерн не приходит после модерна, но является моментом внутреннего обновления, присущим ему изначально, — тем течением, чей ответ на дробление реальности противоположен ностальгии по ее единству: скорее, он является радостным принятием свободы изобретать новое»⁴². Этот тезис несколько не противоречит тезису о модерне Маршала Бермана. Главный вывод, к которому приходит автор, — порядок теоретизации «постмодерна» не соответствует порядку становления этого феномена. Будучи обнаруженным в литературе, истории, постмодерн явил себя миру в архитектуре, а до этого в живописи. Теоретики литературы и архитектуры много сделали, для того чтобы развить теоретические основы постмодерна, например, архитектор Чарльз Дженкс⁴³. Первыми же философами, которые стали концепту-

⁴² Андерсон П. Истоки постмодерна. С. 45.

⁴³ Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодерна. М.: Стройиздат, 1985.

ально говорить о постмодерне, был, с одной стороны, Лиотар, с другой — Хабермас.

Однако ни тот, ни другой не рассматриваются Андерсоном в качестве серьезных мыслителей, которые могли бы претендовать на роль главных «концептуализаторов» понятия. Хотя Хабермас и является «левым», тем не менее Андерсон беспощадно критикует методологические изъяны его теории⁴⁴. К Лиотару претензий у Андерсона меньше только потому, что тот не касался политики и не объяснил толком, как же все-таки нужно думать о постмодерне. Иными словами, он практически ничего не сказал о постмодерне. Потому единственным философом, серьезно рассуждавшим о постмодерне, оказывается Джеймисон, который интуитивно обратился к проблеме постмодерна еще в 1970-е. В 1982 г. философ прочитал знаменитую лекцию о предмете, которая «перечеркнула всю карту постмодерна и с тех пор определяет положение дел в данной области»⁴⁵.

Андерсон называет пять «шагов», осуществленных Джеймисоном для завершения концепции. Во-первых, постмодерн у Джеймисона увязывается с объективными изменениями в порядке самого капитала, что и позволило философу определить его как «культурную логику» нашего времени. Во-вторых, Джеймисон предпринял исследование развития «психического» в новых исторических условиях. В-третьих, Джеймисон обнаружил, что постмодерн распространил свое величие на весь спектр искусства. И здесь, разумеется, существует некоторая иерархия искусств, наиболее важных для анализа и интерпретации. Их порядок следующий: архитектура, кинематограф, дизайн и реклама, живопись и литература. В-четвертых, Джеймисон разработал целую геополитическую модель постмодерна. В-пятых, что сделал философ, так это победил всех недругов в «борьбе за понятие». Как правило, размышления о постмодерне до Джеймисона предполагали оценку — негативную или позитивную. Философ, с точки зрения Андерсона, с «поражительной энергией» смог продемонстрировать свой «революционный гений», чтобы доказать, что «морализм — жалкая роскошь, которой

⁴⁴ Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект // Хабермас Ю. Политические работы. М.: Прагмис, 2005. Анализ и оценку этой работы у Андерсона см.: Андерсон П. Истоки постмодерна. С. 51–62.

⁴⁵ Андерсон П. Истоки постмодерна. С. 73.

должен избегать историк». Соппротивление разъедающему влиянию постмодерна может начаться лишь после того, как мы рассмотрим весь его порядок, как он есть.

Темы философии Джеймсона неразрывно связаны с его пятым «шагом» концептуализации постмодерна. Политика у самого Джеймсона отступает на второй план, и он, по меткому замечанию Андерсона, заключает «брак с эстетикой и экономикой». Сам Перри Андерсон в нынешнем западном марксизме «отвечает» при общем разделении труда как раз за политику и историю государства, о чем говорят хотя бы переведенные у нас работы. А потому ему все же необходимо найти политическую составляющую в философии Джеймсона. Он ее находит в идеологическом и методологическом измерении постмодернизма в трактовке Джеймсона. Именно здесь он и возвращается к положению критика (пятому «шагу»). Каково же положение критика внутри этой современной культуры постмодерна? У критика есть три «метода», которые он может применять, для того чтобы попытаться понять социальную и культурную реальность. Во-первых, это *вкус*, т.е. набор субъективных предпочтений, что само по себе не интересует ни Джеймсона, ни Андерсона. Во-вторых, это *анализ*, или исследование объективных условий исторических форм. И наконец, в-третьих, это *оценка*, которая исключает эстетические суждения, но стремится исследовать качество условий общественной жизни.

В данном случае Андерсон усматривает тонкую связь между политикой и методологией Джеймсона, ключевым аспектом которой становится «эстетика». Андерсон считает, что хотя эстетика и политика не должны смешиваться, у них есть нечто общее. И то и другое внутренне приспособлены к тому, чтобы выносить критические суждения. Мы одинаково можем судить о произведениях искусства и формах правления. При этом философ оговаривается, что сам Джеймсон не признает автономии политического, однако и не отрицает ее. Поэтому Джеймсона нужно правильно читать. Вместо того чтобы клеймить окружающий нас мир как «творения смерти» или стремиться искать себя в мире, где идеалы или новые стили уже невозможны, нужно попытаться понять его, причем через эстетические формы. Вот почему Джеймсон не боится рассматривать массовую культуру как предмет философской рефлексии.

Изначально постмодернизм рассматривался сквозь призму соотнесенности с модернизмом. Типично модернистский

взгляд на кино сохраняли левые критики от культуры, такие как цитировавшийся выше Адорно. Свой ранние работы Джеймисон начинал с отсылок к теории Адорно. Но он же первым обратил внимание, что высокий модерн встраивается — а, точнее, его встраивают — в сферу массовой культуры, о чем, кстати, более чем красноречиво говорит весь кинематограф Стэнли Кубрика, начиная с фильма «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу». Вскоре оказалось, что модернизм так плотно встроился в массовую культуру, что его самоценность была поставлена под вопрос. Вместо былого элитизма был предложен демократизм разнообразия. Как отмечает последователь Джеймисона Марк Фишер: «...Реализм уже не требует подобного столкновения с модернизмом. Напротив, он принимает преодоление модернизма за нечто само собой разумеющееся: теперь модернизм является тем, что может периодически возвращаться, но только в качестве замороженного эстетического стиля и никогда — как жизненный идеал»⁴⁶. К таким феноменам относится картина База Лурмана эпохи модерна «Великий Гэтсби», о которой речь пойдет ниже. Но в постмодерне нет возможности осуществлять стилистические новации, поэтому единственное, что остается, — это копировать старое, подражать мертвым стилям, создавая тем самым некий «воображаемый музей». Во многом поэтому режиссеров, которые активно используют в своем творчестве стили прошедших кино-эпох, называют «постмодернистами»⁴⁷.

Итак, в кинематографе вернуться к классике как живому идеалу уже нельзя. В качестве примера вкратце рассмотрим случай Эрика фон Штрогейма. Автор книги «Штрогейм» Артур Ленниг, когда-то преподававший историю и теорию киноискус-

⁴⁶ Фишер М. Капиталистический реализм. М.: Ультракультура 2.0, 2010. С. 22.

⁴⁷ Обычно постмодернистским кино считают работы ярких режиссеров 1980–1990-х годов — Дэвида Линча, Квентина Тарантино, Жан-Жака Бенекса, братьев Коэнов и т.д., творчество которых определяют следующим образом: «Постмодернистское кино по стилю, структуре и используемым технологиям в основном оглядывается на кинематографические жанры прошлого, при этом стирая границы между элитарной и массовой культурой. Наряду со множеством цитат в нем присутствует самосознание, основанное на культурной общности кинопроизводителей и зрителей» (Берген Р. Кино. Путеводитель по жанрам. М.: Кладезь-Букс, 2011. С. 124).

ства в США, потратил много времени, чтобы написать лучший текст об Эрике фон Штрогейме⁴⁸. Однако будет ли кто-то читать книгу о Штрогейме, если не смотрел его картины? Едва ли представляется возможным ответить на этот вопрос. Итак, Эрик фон Штрогейм — один из выдающихся режиссеров американского кинематографа. Его фильмы «Глупые жены» и «Алчность» остаются лучшими образцами «Великого немого». В своем стремлении к реализму в кино он заходил слишком далеко, что с неизбежностью выливалось в конфликт с продюсерами. В конце концов студии, которые могли бы пригласить режиссера к сотрудничеству, закончились, и Штрогейм остался не у дел⁴⁹. За несколько лет до смерти в 1954 г. Штрогейма пригласили на встречу в Британский институт кино. Там вокруг него собрались поклонники и произнесли тост в его честь. Штрогейм поднял бокал и ответил: «А теперь за вас. Могильщики, падальщики, мусорщики! Вот вы кто! Копаетесь в старье и отбросах. За вас! За всех вас!»⁵⁰. Так уже в 1954 г. Штрогейм чувствовал свою архаичность и даже, если угодно, доисторичность. Несколько исследователей его творчества — вот и все, кто признавал его гений и считал сколько-нибудь актуальным. Сегодня тем более никто не хочет быть «падальщиком». Штрогейм не может пользоваться *массовым* интересом. Тем не менее историки и философы должны думать о том, что их окружает сегодня, как то делают Славой Жижек и Фредрик Джеймисон. Но что же сегодня означает постмодернизм в кино?

Лучшей иллюстрацией, но не лучшего постмодернистского кинематографа может служить фильм ужасов «Хижина в лесу» (2012). Сценарий этого фильма вполне оригинален, и вроде бы картина должна стать новым словом в жанре. Однако так ли это на самом деле? Лента, как и практически любой молодежный фильм ужасов, начинается следующим образом. Пятеро молодых ребят — две девушки и три парня — собираются на уикенд

⁴⁸ Ленниг А. Штрогейм. М.: Rosebud Publishing, 2012.

⁴⁹ Фильмом, после которого он уже не найдет себе достойной своего гения работы, стала «Королева Келли». После этого Штрогейм попытался снять звуковой фильм, много снимался сам, но его лучшее время было позади. Его знают по фильму «Бульвар Сансет» (1950). В нем Штрогейм сыграл роль дворецкого, безнадежно влюбленного в свою бывшую жену, звезду немого кино.

⁵⁰ Ленниг А. Штрогейм. С. 17.

в загородную хижину, принадлежащую кузену одного из героев. Они приезжают в дом, где начинают вести себя иррационально, хотя до того все друзья были трезво рассуждающими и неглупыми ребятами. Причина их бессмысленных поступков, характерных для молодежного хоррора, в том, что параллельно мы наблюдаем за тем, как какие-то загадочные клерки в белых рубашках и галстуках модерируют поездку ребят и все то, что те совершают. Оказывается, клерки контролируют каждое движение героев, и если молодые люди делают что-то не так, их действия корректируют с помощью подачи газа, регуляции температуры или иных приспособлений. Чуть позже мы выясняем, что ребят должно что-то убить, но вот что именно? Молодым людям предстоит выбрать самим, спустившись в подвал и обнаружив там определенное количество загадочных предметов, которые призвут в этот мир того или иного монстра. Монстром могут оказаться зомби, «семья зомби-реднеков с опасными инструментами», водяной, даже «восставшие из ада». Герои выбирают семью зомби-реднеков, прочитав на латыни древнее проклятие из дневника невинно убиенной своими родителями девочки. Зомби начинают уничтожать героев, а офисные клерки им в этом помогают, пуская газ, блокируя двери и т.д. Фильм только дошел до середины, когда монстры уничтожили почти всех молодых людей. Это значит, что впереди самое интересное. Как и полагается по законам жанра, жизнь сохраняют последней девушке, девственнице. Хотя она и выживает, необходимо, чтобы она пострадала.

Первая половина сюжета представляет собой типичный фильм ужасов, но зритель, вероятно, ожидает новаторских идей во второй части. Однако их нет. Даже из описания сюжета видно, что «Хижина в лесу» — это попури старой доброй традиции фильмов ужасов 1980-х и отчасти 1990-х. В ленте можно наблюдать сцены, идеи и образы из таких картин, как «Зловещие мертвецы», «Пятница, 13», «Восставший из ада», «Куб». Это не аллюзии, характерные для других фильмов. Аллюзии были, например, у Сэма Рейми, снявшего в начале 1980-х «Зловещих мертвецов», или у Питера Джексона, стартовавшего с «Дурным вкусом» в конце тех же 1980-х. Они брали старые темы и идеи, пытаясь упаковать их в новую обертку. В итоге сама обертка, т.е. черный юмор, густо замешенный на крови, стала их главным кинематографическим приемом.

Дрю Годдард, режиссер «Хижины в лесу», младше этих кинематографистов. Он родился в 1975 г. и фактически вырос на других фильмах ужасов, а не только на тех, которые эксплуатировали Джексон и Рейми. Но использует он те же приемы, что и упомянутые мастера жанра. Он не делает акцента на китчевой стилистике, ему не чужды ни черный юмор, ни постоянные цитаты, из которых, по сути, и скроен фильм. Главное, чего пытается добиться Годдард, — сыграть на сознательной ностальгии зрителей, выросших на тех же самых фильмах, что и он. К сожалению, из одной лишь ностальгии, даже иронической, нельзя сделать хорошее кино. «Хижина в лесу» — не продолжение, не экранизация и не римейк. Но идея этого кино не нова. Западные кинематографисты в 2000-е совершили преступление, когда стали делать фильмы типа «Чужой vs Хищник» или «Фредди vs Джейсон». В результате они пришли к тому, чтобы объединить фактически всех персонажей фильмов ужасов и посмеяться над этим. Это убивает жанр фильмов ужасов.

Блокбастер «Мстители» снят примерно в том же ключе. Основная идея «Хижины в лесу» — показать сразу всех монстров и чудовищ, представленных в кинематографе последних 20–30 лет. Главная идея «Мстителей» — смешать супергероев из комиксов компании Marvel, многие из которых уже примелькались на экранах. Это Железный человек, Капитан Америка, Халк и Тор, а также Черная вдова. В итоге мы видим череду фильмов, в которых представлены все герои того или иного жанра. Сюда же следует добавить мультфильм «Шрек», в котором мы можем увидеть сразу всех сказочных героев, а также франшизу Сильвестра Сталлоне «Неудержимые», где «засветились» почти все звезды боевиков 1980-х и 1990-х годов. Но если Сталлоне в своем проекте делал ставку на звезд, т.е. непосредственно на актеров, то в упомянутых картинах речь идет именно о персонажах. Поэтому мы наблюдаем не случайную тенденцию культурного эклектизма, но намеренную, грамотно проводимую в жизнь кинематографическую политику Джосса Уидона. Уидон написал сценарий «Хижины в лесу» совместно с режиссером Дрю Годдардом, в 2011 г. торопился снять «Тор», чтобы вокруг него сделать сюжет «Мстителей», он же снял «Мстителей». Политика Уидона в корне неверна. В картине «Мстители» сюжет не имеет никакого значения, равно как и диалоги. Имеет значение лишь действие, которое периодически фокусируется на одном из пер-

сонажей. Однако эти персонажи, несмотря на свою безумную популярность в мире нердов, фанатеющих от комиксов Marvel, во вселенной современного кинематографа не одинаково популярны у целевой аудитории.

Главное, о чем нам говорят «Мстители», — в войне двух традиций комиксов выигрывает не та сторона. В 2000-х идея перенесения комиксов в кино реализовалась в полной мере, что выявило готовность публики принять новую идею кинематографа. Были попытки снимать на темы комиксов и в 1990-е, но, кажется, они себя не оправдали. Кто сегодня помнит «Спауна» 1997 г.? В 2000-е же, с одной стороны, зритель смотрел на забавных Халка и Железного человека, а с другой — знакомился с экранизациями жестких работ Фрэнка Миллера: «Город грехов» (режиссеры Роберт Родригес и Фрэнк Миллер) и «300» (режиссер Зак Снайдер). Хотя Миллер работал на Marvel, его стиль и эстетика явно не так близки этой компании — именно поэтому такие мастера, как Снайдер и Родригес, обратились к его творчеству. Противоядием комиксам Marvel являются также экранизированные, но не понятые «Хранители» Зака Снайдера. Хотя они имеют высокие оценки, отзывы зрителей о фильме отрицательные. Фильм собрал в прокате кассу, однако ему далеко до «Тора» и «Капитана Америки». Тот факт, что лента была плохо принята, говорит о том, что инфантильный мир, воспитанный на Капитане Америке и Железном человеке, не готов к эпохальному кино, в котором роль и значение супергероев в современной культуре и политике переосмысляется. «300» Зака Снайдера смотрятся на одном дыхании и не оставляют равнодушным самого взыскательного зрителя, в то время как «Мстители» выглядят очень скучными. Начало новой декады показало, что экранизации действительно интересных комиксов не нужны зрителю. Что в таком случае говорить о фон Штрогейме? Таким образом, мы имеем противостояние двух массовых культур — инфантильной против взрослой, розовой против мрачной. В них разный уровень секса и разная природа насилия, что, правда, обусловлено рейтингами и возможностью попасть на сеанс определенным категориям зрителей. Важно другое: все эти примеры показывают, что происходит с массовым кинематографом эпохи постмодерна — тотальный мешап, в котором даже нет игры с разными стилями.

Про мешап нужно сказать немного подробнее. Сегодня смешиваются между собой не высокое и низкое, но феномены массовой

культуры как таковые. Собственно, один из самых популярных и ярких феноменов массового кинематографа постмодерна — мешап. Наверное, этим можно оправдать то, что в этой книге *намешиано* столько всего. К этому явлению у нас должно быть привлечено особенное внимание после выхода фильма, а вместе с ним и одноименного литературного первоисточника, созданного американским писателем Сетом Грэмом-Смитом в стиле мешап, — «Президент Линкольн: Охотник на вампиров» (2012). В данном случае мешап — это осторожная попытка примешать что-то радикально иное к произведению относительно популярной литературы, ставшему уже классикой. В случае с «Президентом Линкольном» за основу повествования взята жизнь Линкольна, а к ней примешана история про вампиров, которых герой книги безжалостно истребляет, ведь они пьют кровь нации.

Книга Сета Грэма-Смита, получившая название «Гордость и предубеждение и зомби»⁵¹, после которой появился «Линкольн», увидела свет в 2009 г. «Гордость», обработанная новым, самовольно вызвавшимся к Джейн Остин соавтором, стала бестселлером. В США о ней писали все. Впрочем, и говорили тоже все. На ее экранизацию тут же купили права. Однако процесс с перенесением источника на экран сильно затянулся из-за больших разногласий на студии. Сейчас продюсерам тяжело найти режиссера, адекватно способного перенести на экран произведение Джейн Остин, серьезно разбавив его боевыми драками с зомби и ниндзя. Вот почему мы еще не имели удовольствия видеть эту ленту на больших экранах. При этом авторы сохранили и основную канву романа, и оригинальный текст, лишь «микрохирургически» добавляя туда то, что могло бы его украсить. При всем уважении к Джейн Остин ее книга — это отнюдь не глубокомысленные романы Достоевского и Толстого, но бульварное чтиво XIX столетия, хоть и качественное: что страшного, если в старую бульварную литературу немного подмешали популярной культуры.

«Гордость и предубеждение и зомби» взорвала представления о литературе рядовых американских читателей. После нее один за другим появились тексты «Разум и чувства и морские монстры» (снова обновленная Джейн Остин), а также «Ма-

⁵¹ Остин Дж., Грэм-Смит С. Гордость и предубеждение и зомби. М.: Астрель: Corpus, 2010.

ленькие женщины и оборотни» (на этот раз, слегка приправленный оборотнями текст еще одной леди, писавшей романы в XIX столетии, Луизы Мэй Олкотт). Если хорошо поискать в отечественных книжных магазинах, то на самой дальней полке можно найти переведенную на русский язык книгу «Андроид Каренина». В роман Толстого новых сюжетных ходов добавил Бен Х. Уинтерс, работавший над улучшением «Разума и чувства». Чтобы иметь представление об этом, воспроизведем аннотацию к роману: «XIX в., эра всеобщего благоденствия: благодаря грозниуму, металлу, найденному при Иване Грозном, люди смогли создать машины, взявшие на себя физический труд. Больше нет ни рабов, ни крепостных, ни слуг, ни наемных рабочих — всех заменили роботы. Люди смогли облегчить свою повседневную жизнь и усовершенствовать политическую систему — они приобрели преданных друзей и отважных защитников. Но так не могло продолжаться вечно — золотой век закончился, когда на землю прибыли инопланетные существа. Исход борьбы мог быть благополучным для людей, если бы среди них не оказалось предателя»⁵². С тем, что к подобным текстам надо относиться всерьез, согласны далеко не все. Консервативные и особенно религиозные издания на Западе пишут, что это не смешно и если кому-то хочется почитать классические тексты, пусть читают их, а не эти «ужасные» адаптации.

Но наряду с постмодернистским существует и модернистское кино, которое не пользуется спросом отчасти именно потому, что оно модернистское. Картину База Лурмана «Великий Гэтсби» не понял никто. Даже тонкие, философски ориентированные аналитики — и те промахнулись в критике, чрезмерно усложнив с анализом. На протяжении всего проката большинство зрителей высказывались против фильма. Главным образом ругали картину молодые люди, что объяснимо. «Железный человек-3» и «Форсаж-6», которые шли в прокате в одно время с «Великим Гэтсби», притягивают мужскую часть аудитории сильнее, нежели романтический Гэтсби. Отчасти фильм действительно скучный. Но скучным он становится во время ненужных диалогов, потому что вся суть картины — это вечеринки и веселье. Главное, на что мы должны обратить внимание, — это

⁵² Толстой Л.Н., Уинтерс Б.Х. Андроид Каренина. М.: Астрель: Corpus, 2011.

форма и стиль фильма. Но критики не формалисты и потому, используя марксистский или психоаналитический анализ, не смогли понять, что же они увидели. Картину пытались прочесть, применив лаканианские интерпретации, рассуждая про недостижимость фантазматических желаний. Рассуждали и про классово-сословную сторону конфликта в картине. Таким образом, содержание фильма намеренно «вчитывалось» в фильм, но оно, если даже там и присутствует, имеет настолько периферийное значение, что вводит зрителей в заблуждение. Некоторые критики от высокой культуры, читавшие источник, оплакивали Фицджеральда и ругали Лурмана за то, что тот так обошелся с книгой. Были и такие, кто ругал обоих. Но даже сравнение некоторых экранизаций и первоисточника — еще один ложный ход. Необходимо воспринимать это кино на веру. Это кино — культурный маркер, который одинаково унижает и тех, кому понравился фильм, и тех, кого он разозлил. Ведь что может быть более потворствующим вкусу среднего зрителя, чем Лана Дель Рей в саундтреке и Леонардо Ди Каприо в главной роли?

Очень часто сами зрители оценивали фильм как очень длинный клип Ланы Дель Рей. Во многом так и есть. Но отсюда возникает вопрос — нравится этот клип зрителю или нет? Самым верным шагом в понимании сущности кино должно стать осознание, что оно нарочито сделано как очень длинный клип Ланы Дель Рей, чтобы публика ценила кино именно как длинный клип со всеми его особенностями. Все те, кому понравился фильм, — зрители, не способные понять «высокое искусство». Все те, кому не понравился фильм, — зрители, не способные понять людей, лишенных хорошего вкуса, но стремящихся его приобрести, из чего и рождается модернистский китч. Это фильм для масс, знающих толк в китче.

Что именно делает Баз Лурман? Он всего лишь старается предельно соответствовать духу романа, учитывая при этом все особенности современного кино. По крайней мере, кино вполне стилистически соответствует духу книги. И Лурман, понимает, ровно настолько, насколько заинтересован формой, касается и содержательной части. Иначе говоря, центральным персонажем в фильме является форма, а не содержание. Дело в том, что в эпоху модернизма «общим местом стала неотесанность нувориша, который, желая выставить напоказ свое богатство, переходит все границы того, что господствующее эстетическое

восприятие определяет как “хороший вкус”⁵³. Этот переход границ хорошего вкуса, так ярко показанный в фильме, и есть китч. Лурман прекрасно воспроизводит систему всеобщего уга-ра и стилизованного веселья: завсегдатаи вечеринок воспринимают как очередное подпольное буйство то, что на самом деле является лишь хорошо поставленными пышными танцами. Режиссерские приемы, которые подавались как «пошлые», — это попытка воспроизвести китчевый дух фицджеральдовской эпохи, но теперь уже в форме пастиша, пустой стилизации, будто перед нами полотно с намеренно утрированными образами начала XX в. Лурман старается вернуться к истокам, к самому духу фицджеральдовского модернизма, понимания, что это невозможно. Поэтому картина так прекрасно вписывается и одновременно не вписывается в 3D-формат, в котором была снята. Если делать столь пафосную картину, то непременно в 3D. Усиление формальной стороны картины является намеком на чрезмерность «Великого Гэтсби».

Таким образом, Гэтсби, который устраивает роскошные, избыточно карнавальные вечеринки, от которых дрожит земля, — на самом деле и есть Баз Лурман, снимающий канкан и осыпаящий актеров тоннами конфетти. Но самое пошлое и обманчиво главное в кино — это момент, когда главный герой признает Гэтсби «великим». Неважно, что он видит в нем какие-то вещи, которые больше не видит никто. Сам главный герой — такой же пустой человек без прошлого, как и Гэтсби, просто он еще не обогатившийся бизнесмен. Лурман делает акцент на том, что величие Гэтсби на самом деле в его пафосной мнимой грандиозности, а не в том, что в нем попытался разглядеть такой же пустой человек. Следовательно, величие самого Лурмана такое же. Лурман увидел себя в Гэтсби — человеке-пустышке, способном заполнять собственную пустоту внешними эффектами. «Да, — мог бы подумать Лурман. — В этом-то подлинное величие и состоит!» Чтобы понять фильм, самым верным решением зрителя будет полюбить его. Причем осознанно полюбить форму и именно ту пошлость, которая отвергается критиками.

⁵³ История уродства / под ред. У. Эко. М.: Слово, 2007. С. 394.

II. *Cult, grindhouse и porn* *идут в мейнстрим*

1. ЧТО ТАКОЕ КУЛЬТОВОЕ КИНО

Одним из удачных на Западе книжных проектов, посвященных кинематографу, стала книга «1001 фильм, который вы должны посмотреть прежде, чем умереть»¹. В отличие от других проектов «1001 X» (где X — альбом, еда, напиток и т.д.) эта книга уже выдержала несколько изданий и продолжает переиздаваться. Даже в России (текст перевели и у нас, хотя с очень большими погрешностями) книга выдержала уже два издания. Проект оказался настолько успешным, что от него отпочковалось несколько других, менее грандиозных, но, возможно, более интересных. Речь идет о книгах той же стилистики и той же идеи, но меньшего объема и формата: «101 военный фильм», «101 фильм в жанре хоррор», «101 культовый фильм» и т.д. Одной из первых в серии вышла книга «101 культовый фильм». В нынешнем году Британский институт кинематографии тоже выпустил свой список «100 культовых картин»². Также за последние пару лет вышло несколько антологий, ридеров и монографий, написанных учеными и посвященных культовому кинематографу.

Вместе с тем любой список «100 культовых фильмов» обнажает серьезную проблему. Даже несколько проблем. Во-первых, можно ли говорить о культовом кино не в рамках предъявления лишь списка картин? И если да, то возникает трудность, заключающаяся в том, что далеко не все авторы и тем более зрители согласны в определении культового фильма, а следовательно, не согласны они и с критериями, в соответствии с которыми лента может обрести «культовый» статус. Во-вторых, на каком основании авторы, даже если, как в случае с книгой «101 культовый

¹ 1001 фильм, который вы должны посмотреть. М.: Мagma, 2009. Как видно, русские издатели решили избавиться от, вероятно, невыгодной для продажи фразы «прежде, чем умереть».

² 101 Cult Movies You Must See before You Die. L.: A Quintessence Book, 2010; Mathijs E., Mendik X. 100 Cult Films. L.: BFI, Palgrave Macmillan, 2011.

фильм», это целый коллектив, включают в свои списки те или иные ленты, часто не утруждая себя определением феномена, о котором ведут речь?

Автор едва ли не единственной изданной в России книги, посвященной «культовому кино», Сорен Маккарти³, пытаясь обосновать свой подход, приводит список рецензий, в котором некоторые читатели без труда обнаружат достаточно сомнительные, чтобы претендовать на культовость, ленты; вместе с тем некоторые фильмы, обладающие статусом «культовых», не освещаются. Лист Маккарти ограничивается 60 наименованиями. И это еще одна проблема — сколько вообще существует культовых картин? 20, 50, 60, 100? В одной из самых популярных интернет-статей⁴, посвященных культовому кинематографу, вывешен список из 50 лент, причем здесь тоже предлагаются довольно неубедительные, поверхностные рассуждения о природе культового кино, а в список снова пробрались «самозванцы». Например, лидирующую позицию здесь занимает фильм Фрэнка Дарабонта «Побег из Шоушенка», который, однако, нельзя встретить в других популярных и даже маргинальных каталогах культового кино.

Как можно выйти из всех этих затруднений? Наиболее простой и вместе с тем наиболее уязвимый способ — включать в список только те картины, которые встречаются в любом списке культового кино (например, «Шоу ужасов Роки Хоррора» Джима Шермана или «Крот» Алехандро Ходоровского), и исключать те фильмы, которые, если даже включены кем-то в «культ», все же являются сомнительными — в частности, замечательный нуар Жака Турнье «Из прошлого» или тот же «Побег из Шоушенка». Оставив в списке наиболее часто встречаемые фильмы и выявив то общее, что есть у них, мы сможем выяснить, что такое культовое кино. Хотя, осуществив эту несложную операцию, мы придем к выводу, что очень часто то единственное, что объединяет картины, — это как раз их культовый статус. Он нередко присваивается фильмам, которые нельзя назвать шедеврами или отнести к классике. В результате область «культового кино» становится безбрежной.

В Соединенных Штатах культовыми фильмы становятся потому, что, как правило, какая-то субкультурная группа особен-

³ Маккарти С. 60 культовых фильмов мирового кинематографа. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.

⁴ См.: <<http://www.filmsite.org/cultfilms.html>>.

но преданно и фанатично отправляет культ конкретной ленты, будь то «Заводной апельсин» Стэнли Кубрика, «Шоу ужасов Роки Хоррора» или «Рассвет мертвецов» Джорджа Ромеро. Фанаты одеваются в такую же одежду, какую носил главный герой «Заводного апельсина», устраивают карнавалы шествия в духе безумного веселья «Роки Хоррора», приходят в тот же самый торговый центр в Питтсбурге, где снимался «Рассвет мертвецов», и ходят, вытянув руки, как зомби.

В России также могут любить все эти фильмы, но не до такой степени, чтобы наряжаться в женскую эротическую одежду или изображать живого мертвеца в супермаркете. Чтобы лучше понять это особое культурное значение культового кино, достаточно вспомнить Хэллоуин — исконно американский праздник, который в последнее время стал широко отмечаться и в России. Однако то, что празднуется у нас, совершенно не похоже на оригинал. В России это тематические вечеринки в клубах и кинотеатрах, а также увешанные тыквами и летучими мышами торговые центры, в то время как в США это настоящая народная традиция. То же и с культовым кино: мы можем посмотреть его, но чувств, которые испытывают американские поклонники этих фильмов, явно не испытаем. Как однажды сказал кинокритик Станислав Ф. Ростокский про фильм «Шоу ужасов Роки Хоррора»: смотреть его в России — все равно, что подглядывать в окно за чужой вечеринкой.

Ничего удивительного в том, что к словосочетанию «культовое кино» в России относятся либо опасливо, либо небрежно, нет. Хотя даже в России пытались привлечь внимание к «культовому кино» и сообщить, что феномен нуждается в серьезном осмыслении и популяризации. В начале 2000-х в журнале «Логос», посвященном философии и культурологии, вышел текст культуролога Натальи Самутиной, которому, правда, можно было бы предъявить ряд вопросов. Автор демонстрирует познания и понимание того, что проблема существует. Она делит культовое кино на три области: культовую классику; *midnight movies* (с ее точки зрения, фильмы этой категории делятся еще на три раздела: фильмы маргинальных групп, трэш-кино, а также жанровые картины, связанные с демонстративной иронизацией, доведением до предела абсурда и т.д.); сериалы вместе с фильмами-продолжениями.

Однако такая классификация через перечисление не работает, потому что автор упускает из виду, что классика, пусть зачастую

«неклассическая», не может стать культовым фильмом только потому, что это классика⁵. Наталья Самутина, в частности, пишет про ленты первой категории: «Это старые, “проверенные историей” фильмы, на любовь к которым не оказывает влияния смена поколений, — все та же “Касабланка”, “Волшебник страны Оз” или “Некоторые любят погорячее”» (больше известный отечественному зрителю как «В джазе только девушки»)⁶. Однако почему это не «Мальтийский сокол» Джона Хьюстона или «Из прошлого» Жака Турнье? «Волшебник страны Оз» на самом деле является культовым, однако именно потому, что он в некотором смысле утратил свой мейнстримный характер, когда конкретная социальная группа сделала его своей иконой. В частности, речь идет о гомосексуалистах, для которых лента «Волшебник страны Оз» была образчиком определенного стиля, именуемого «кэмп». Точно так же, между прочим, решается вопрос и соотношения мейнстримного и культового кинематографа. Обычно считается, что мейнстримные картины не могут быть культовыми, например, «Матрица» или «Титаник». Это лишь отчасти соответствует действительности, так как в тот момент, когда массовый фильм лишается первоначальной популярности и не остается в анналах классики, его могут попробовать присвоить себе те или иные группы. Например, так случилось с «Сумерками», фактически ставшими основой псевдорелигии для многих фанатов. Хотя сегодня пыл девочек-подростков поумерился, ядро верных фанатов первой части все еще активно. То же с сериалами и сиквелами: изначально они не могут быть культовыми только потому, что являются таковыми. Так, даже оригинальные старые серии «Бэтмена» о похождениях супергероя в костюме летучей мыши, не говоря уже о фильмах Шумахера и

⁵ О проблеме «классики культового кино» см. того же автора: Самутина Н. «Cult Camp Classics»: специфика нормативности и стратегии зрительского восприятия в кинематографе // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании / под ред. И. Савельевой, А. Полетаева. М.: НЛО, 2009.

⁶ Самутина Н. Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу // Логос. 2002. № 5–6. С. 3–4. В статье Н. Самутина солидаризуется с одним из авторов сборника «Опыт культового кино» и, пересказав его текст (Timothy C. Film and the Culture of Cult // The Cult Film Experience. Beyond all Reason / J.P. Telotte (ed.). Austin: University of Texas Press, 1991), обращается к статье о «Касабланке» Умберто Эко, а затем размышляет о том, что делает фильм культовым.

Нолана, никогда не имели «культового статуса»⁷. А вот «Твин Пикс» считается культовым во многом благодаря его создателю, обладающему статусом культового режиссера. Таким образом, можно сделать вывод, что культовое кино всегда маргинально, и не только в случае трэша, второсортных или гипержанровых картин. Есть и более сложные примеры: например, «Звездные войны», фактически ставшие основой квазирелигии для многих фанатов ненаучной фантастики.

Давайте внимательно взглянем на «Звездные войны» и посмотрим, чем они являются для фанатов в качестве культовой картины. «Звездные войны» вышли на экраны 25 мая 1977 г. «давным-давно, в далекой-далекой галактике», известной как Соединенные Штаты Америки. Этот фильм навсегда изменил облик Голливуда, сущность современного кинематографа, траекторию развития массовой культуры и по большому счету мир в целом. Однако мы отмечаем праздник «Звездных войн» не 25 мая, а 4, потому что несколько лет назад фанаты саги окончательно утвердили эту дату в качестве праздника вселенной «Звездных войн», также именуемого «днем Люка Скайуокера». Всем, кто хоть что-то слышал о сериале, должна быть хорошо знакома фраза «Да пребудет с тобой сила!», на английском звучащая как «May the force be with you». В итоге поклонники стали обыгрывать фразу как «May the fourth (be with you)», т.е. «4 мая». Поэтому именно этот день стал праздником, который в мире отмечается довольно широко, по крайней мере, среди фанатов.

Настоящих и самых преданных фанатов у сериала очень много, особенно если учесть, что не так давно было зафиксировано новое религиозное движение, именуемое джедаизмом, представляющее собой коктейль из различных философских и религиозных учений с большим добавлением мифологии «Звездных войн». Сегодня о приверженности этой религии заявляют не только фанаты, но и некоторые «оппозиционно» настроенные по отношению к каким бы то ни было конфессиям люди. В популярной культуре мы сталкиваемся со «Звездными войнами» повсеместно. Постоянные ссылки и аллюзии на сагу можно неоднократно встретить в таких популярных сериалах (одна из главных форм сегодняшнего масскульта), как «Симпсоны»,

⁷ С картинами Бёртона сложнее, но даже их поклонники не часто упоминают в числе культовых.

«Южный парк», «Американский папаша», «Как я встретил вашу маму», «Теория большого взрыва» и т.д. К сериалам и многочисленным сайтам добавьте компьютерные игры, комиксы, книги и огромное количество сопутствующих товаров — кружки, одежду, сувениры, игрушки, постельное белье, конфеты, саундтреки, а также постоянные переиздания DVD и Blu-ray копий. Благодаря доходу от всех этих вещей создатель саги Джордж Лукас давно живет безбедно. Владельцы компании, спонсировавшей создание первой серии, настолько были уверены в провале предприятия, что бесплатно отдали ему все коммерческие права на дальнейшее использование франшизы и бренда.

Сам Лукас считает, что когда-то давно в юном возрасте был спасен Провидением от несчастного случая для какой-то высокой цели, которой, как он уверяет, могли быть именно «Звездные войны». Правда, в итоге Лукас оказался заложником своего «творчества», потому что так и не создал ничего другого в качестве режиссера⁸. Более того, его маниакальное стремление улучшить фильм, т.е. ремастировать оригинальное творение, обожаемое фанатами именно как оригинальное, стало объектом для шуток и издевательств. Будто следуя словам магистра Йоды: «Когда 900 лет тебе будет, не сможешь хорошо выглядеть, а?», Лукас стремится подвергнуть сериал пластической операции, чтобы его детище выглядело хорошо всегда.

Чрезвычайная популярность «Звездных войн» способствовала и тому, что узнаваемые образы проникли в большую политику. Так, многие до сих пор говорят о том, что Рональд Рейган некогда назвал СССР «империей зла», а его знаменитую «Стратегическую оборонную инициативу» (СОИ) американские СМИ моментально окрестили программой «Звездных войн». Юристы Лукаса даже подавали иск против главнокомандующего вооруженными силами США с требованием, чтобы тот прекратил в своей антиядерной риторике ссылаться на ставший уже культовым фильм.

Поэтому, хотя Лукаса сегодня скорее ненавидят, «Звездные войны» все еще любят. В XX в. «Звездные войны» подготовили то, что с особенной силой проявилось в начале XXI столетия, — сумасшествие вокруг блокбастеров типа «Властелин колец» и

⁸ О «Звездных войнах» и маркетинговой стратегии Джорджа Лукаса см.: Сибрук Д. Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры. М.: Ad Marginem, 2012. С. 144–176.

«Сумерки». Творение Лукаса не только изменило облик кинематографа, который мог бы развиваться и в другом направлении, но и инфантилизировало свою аудиторию. Дети, фанатевшие от «Звездных войн», выросли и остались такими же детьми, а некоторые даже трансформировались в «мужчин», напоминающих персонажей «Теории большого взрыва» или в «последователей религии джедаизма».

«Звездные войны» — не единственный пример культового кино. Другими группами, активно участвующими в создании культа вокруг определенных фильмов, могут быть панки или байкеры. Последние, например, всегда с большим почтением относились к фильмам «Беспечный ездо́к» Денниса Хоппера, «Дикие ангелы» Роджера Кормана или «Садисты Сатаны» Эла Адамсона. Что касается «панковского кинематографа», то и британские, и американские панки сразу возвели в культ картину Дерека Джармена «Юбилей», а чуть позже весьма успешный дебют Алекса Кокса «Экспроприатор». Примечательно, что одной из любимых панковских лент стал «Заводной апельсин» Стэнли Кубрика.

Итак, если нельзя включать в пантеон культового кино старые мейнстримные фильмы и классические ленты типа «Бульвар Сансет» или «Некоторые любят погорячее», вместо этого ограничивать его только слишком маргинальными лентами, ибо культовой может стать и картина, относящаяся к массовому кинематографу, вновь возникает вопрос: на каких основаниях мы вправе считать фильм, будь он классический, мейнстримный или маргинальный, культовым? Самый надежный и верный способ определить культовость — провести историко-культурологическое исследование, выяснить, когда и почему возникло культовое кино, как оно развивалось и кто является субъектом этой области кинематографа. Поэтому следует спрашивать не «Что такое культовое кино?» или «Культовый ли это фильм?», а «Для кого именно культовый фильм и почему?» или «Когда этот фильм стал культовым?».

Фактически во всех списках культовых картин наиболее ранние — ленты «самого плохого режиссера всех времен» Эдварда Вуда-младшего, некоторые работы Престона Стёрджеса, часто «безымянные» картины второсортной научной фантастики или хоррора, а также, хотя и более поздние, творения Роджера Кормана, короля B-movie. Нередко среди культовых встречаются и

«Андалузский пес» Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали, «Уродцы» Тода Браунинга или «Расскажите вашим детям» Луиса Гасньера (1936; другое название «Конопляное безумие»). Но предполагать, что феномен культового кино возник во времена выхода в свет фильмов «Уродцы» или «Расскажите вашим детям», по меньшей мере наивно. Ни та, ни другая лента, несмотря на то что их появление сопровождалось скандалами, долгое время не были популярны и пребывали в неизвестности десятилетиями. Культовыми они, как и «Волшебник страны Оз», стали позже.

У ленты Тода Браунинга о циркачах, превративших коварную красавицу, обманувшую одного из них, в женщину-курицу, сложная судьба. Студия MGM несколько лет держала картину на полке, прежде чем выпустить в прокат. Однако после этого картина исчезла: она была слишком натуралистичной и если не кошмарной, то сложной для восприятия массового зрителя. В итоге компания передала права на «Уродцев» Дуайну Эсперу, фактически первопроходцу exploitation, специализировавшемуся на низкобюджетных лентах с табуированной тематикой. Эспер перемонтировал картину и стал показывать ее под разными названиями в 1940-х в кинотеатрах под открытым небом. Но даже тогда картина вызывала резкие протесты⁹. И все же фильм пришелся по вкусу зрителю и, став культовым, в конце 1960-х положил начало явлению, получившему впоследствии название *midnight movie*. На протяжении 1970-х фанаты по ночам устраивали ритуальные шествия на просмотр этой странной, мрачной картины.

Что касается ленты «Расскажите вашим детям», то уже в начале 1970-х — времени расцвета культового кинематографа — она была найдена и подарена аудитории, жаждущей зрелищ. В 1971 г. Кейт Строуп, ратовавший за легализацию марихуаны, в Библиотеке Конгресса обнаружил картину и стал показывать ее в студенческих кампусах и маргинальных кинотеатрах. Пропандистская социальная драма о вреде легких наркотиков превратилась в объект насмешек и издевательств юной аудитории, иронически воспринявшей ленту. Картина стала хитом ночных показов и только тогда приобрела статус культовой¹⁰. Таким

⁹ Скал Д. Книга ужаса. СПб.: Амфора, 2009. С. 238.

¹⁰ Подробнее см.: Peary D. Cult Movies. N.Y.: Delacorte Press, 1981. P. 203–205.

образом, несмотря на то что некоторые из культовых фильмов могут быть датированы 1920-ми и 1930-ми годами, свой статус они получили значительно позже. Именно поэтому всегда необходимо исследовать историю и контекст возникновения фильма, прежде чем включать его в список «культа». Это наиболее верный способ проверки картины на культовость.

Очевидно, феномен культового кинематографа появился во второй половине 1950-х и стал возможен благодаря, во-первых, грайндхаусным кинотеатрам, специализировавшимся на второсортном коммерческом кино, и, во-вторых, кинотеатрам под открытым небом (драйв-инам), в которых демонстрировались ленты примерно того же содержания — дешевая научная фантастика, снятая для молодежи, типа «Капли» Ирвина Йиворта или «Врага без лица» Артура Крэбтри. Появление первых культовых лент приходится на 1950-е годы. Ключевой фигурой тут можно назвать Роджера Кормана, чьи фильмы «Ведро крови» (1959) и «Маленький магазинчик ужасов» (1960) стали обязательными для ритуального просмотра молодежи.

Но вернемся во вторую половину 1950-х. Фильмы Эдварда Вуда-младшего тогда смотрели точно так же, как и многие другие картины такого рода — дешевые ужасы, созданные для развлечения. Однако сегодня Вуд имеет совершенно другой статус — «худший режиссер всех времен». Его картины прошли переоценку, и аудитория стала любить их не потому, что они могли бы просто развлечь, но потому, что они могут развеселить. Возрождение интереса к почти забытому режиссеру началось в конце 1960-х благодаря показу некоторых его фильмов по телевидению. Однако истинный интерес к режиссеру возродился в 1970-х, когда братья Медведы организовали премию «Золотая индюшка» и фильм Вуда «План 9 из открытого космоса» выиграл в номинации «худшая картина всех времен». Именно тогда родился культ Эда Вуда-младшего.

В 1960-е, фактически сразу после появления, а не десятилетия спустя, культовыми могли стать ужасы («Карнавал душ»); exploitation (ленты типа «Мочи! Мочи их, киска!» Рассы Мейера); жанровые коммерческие работы (типа «Шоковый коридор» и «Обнаженный поцелуй» Сэма Фуллера); либо андеграундный кинематограф («Пламенеющие создания» Джека Смита, «Винил» и «Девушки из Челси» Энди Уорхола, «Скорпион восставший» Кеннета Энгера). Если исходить из жанрового своеобра-

зия, можно сделать вывод, что, хотя фактически любой фильм имеет шанс стать культовым, это реже мейнстримные ленты и чаще — картины категории В или различные маргинальные работы.

Расцвет культового кино пришелся именно на 1960–1970-е годы, когда были реабилитированы многие забытые картины, в некотором смысле опередившие свое время. Новый этап развития культового кинематографа условно начался в 1968 г., когда в прокат вышли независимые картины «Ночь живых мертвецов» Джорджа Ромеро и «Мишени» Питера Богдановича. Оба фильма порывали с традицией «наивного хоррора» и открывали путь чему-то новому. Именно они положили начало феномену *midnight movie* («полночного кино»). Таким образом, *midnight movies* — категория скорее историческая, точно так же, как, например, *грайндхаус*. Между прочим, сегодня многие кинотеатры в Соединенных Штатах устраивают ночные показы картин, давно ставших культовыми, — «Зловещие мертвецы», «Тролль-2», «Заводной апельсин». Несмотря на то что у всех поклонников эти ленты, конечно, есть в коллекции, все равно фанаты приходят на показы, чтобы насладиться особой атмосферой ночного просмотра. Зная фильм наизусть, они дружно цитируют фразы, ставшие крылатыми, или в унисон аплодируют персонажу, который делает что-то невероятное. Когда фильм «Мишени» вышел в прокат в 1968 г., то успехом не пользовался. Зато на протяжении 1970-х по ночам его стабильно ходили смотреть ценители. Несмотря на то что кинотеатр «Элджин», где крутили «Мишени», открылся в 1942-м, домом для полночного культового кино он стал лишь в 1970-е. В то же десятилетие «Элджин» крутил такие ленты, как «Крот», «Тернистый путь» Перри Хенцеля, «Ночь живых мертвецов», «Голова-ластик» Дэвида Линча, «Розовые фламинго» Джона Уотерса, «Шоу ужасов Роки Хоррора»¹¹. Именно в этом кинотеатре поклонники могли увидеть также «Уродцев» и «Кнопляное безумие». Все они были предназначены строго для ночного показа. Когда «Крота» попытались показывать в более престижном кинотеатре и по утрам, он потерял свою аудиторию ровно за три дня, и фильм вернули к ночному показу.

¹¹ *Hoberman J., Rosenbaum J. Midnight Movies*. N.Y.: Da Capo Press, 1983. Также см. интересную документальную ленту «Полночное кино: Из маргинального в мейнстримное» (2005), режиссер Стюарт Сэмюэльс.

Примерно в это же время культовыми стали считаться картины, про которые сегодня принято говорить «чем хуже, тем лучше» или «так плохо, что даже хорошо» и которые зачастую обозначают как «кэмп». Обычно считается, что кэмп — это ироничное использование клише, а образчиком его называют творения Джона Уотерса. Представляется, что это не совсем так. В действительности кэмп — это прежде всего присвоение и иногда феминизация образов, символов, артефактов, изначально принадлежавших гетеросексуальной культуре, что ведет к трансформации их значения и фактически начинает обозначать гомосексуальную идентичность¹². «Волшебник страны Оз» — самый яркий пример культового фильма в стиле кэмп. Другая лента из того же разряда «Долина кукол» — экранизация женского популярного романа Жаклин Сьюзан. Поклонники признают этот фильм настолько приторным, что любят его именно за то, что он не удался. Что характерно, оценить прелесть кэмпа могут не только гомосексуалисты. Сорен Маккарти, один из поклонников фильма, пишет: «Триумф “Долины кукол” в том, что хотя этот фильм олицетворяет впустую потраченные талант, время и деньги, 30 лет спустя после его создания мы все еще смотрим его, даже не будучи гомосексуалистами»¹³. Культовые картины, которые не являются кэмпом, но относятся к категории «чем хуже, тем лучше», — это, например, «Манос: руки судьбы» (1966), «Троль 2» (1990) и «Комната» (2003).

Культовыми могут стать и картины, созданные не в США. Достаточно вспомнить снятый в 1971 г. фильм Майка Ходжеса «Убрать Картера» с Майклом Кейном. Действительно международный успех снискал боевик «Выход дракона» (1973) Роберта Клоуза с Брюсом Ли. Одной из самых культовых картин, сделанных не в США, является «Бетти Блю, или 37.2 по утрам» (1986) Жан-Жака Бенекса. Почти сразу как о культовом режиссере заявил о себе и новозеландец Питер Джексон, сегодня снимающий «Властелина колец», но начинавший с таких хорроров, как «В дурном вкусе» (1987) и «Живая мертвечина» (1992). Таким образом, культовые фильмы снимаются не только в Соединенных Штатах, но очень часто становятся таковыми именно там.

¹² Макнейр Б. Стриптиз-культура. М.; Екатеринбург: АСТ, У-Фактория, 2007. С. 268–270.

¹³ Маккарти С. 60 культовых фильмов... С. 79.

Следующий этап развития культового кино фактически стал завершающим. В довольно консервативное рейгановское десятилетие, когда к тому же расцветали видео и телевидение, культовое кино продолжало жить, но принимало иные формы. Бывший до того довольно радикальным и даже контркультурным культовый кинематограф стал либо маргинальным, либо условно мейнстримным, хотя и оставался по-прежнему достоянием отдельных субкультур — панков («Экспроприатор» Алекса Кокса), протестующей молодежи («Клуб “Завтрак”» Джона Хьюза), рокеров («Spinal Tap. Последнее турне» Роба Райнера) и т.д.

К концу 1980-х фильмы не так часто, как в предшествующие десятилетия, становились культовыми, а в 1990-е культовое кино, каким его знали до тех пор, практически исчезло. Появились картины Квентина Тарантино, которые по существу знаменовали радикальную трансформацию или даже смерть культового кино, как считают некоторые. Тарантино верно понял формулу успеха и стал эксплуатировать дух культа. Дэнни Ли написал в «Guardian»: «Ныне слово “культовый” изгнано из словарного запаса мирового кинематографа. И что важнее, исчезла сама эта часть истории кино. <...> То, началом чему послужили “Бешеные псы” и что “Криминальное чтиво” превратило в феномен, было просто награблено у десятилетий истории культового кино: ради кадра, сюжетных линий и саундтрека было перепахано целое поколение фильмов. Проблемы же здесь вовсе не в плагиате, а в формировании отношения к культовому кино»¹⁴.

До 1990-х было ясно: фильмы не создаются культовыми, они таковыми становятся или случаются прежде всего благодаря аудитории. Но Тарантино стал именно делать культовые фильмы. Хотя, надо отметить, не он один. То же самое можно сказать о Тиме Бёртоне, который избрал для себя путь парафраза научной фантастики 1950–1960-х. Примечательно, что Бёртон воздал должное и Вуду-младшему в фильме «Эд Вуд» (1994), также, в свою очередь, пользующемуся статусом культового. К технологии создания кинокульта подключились прокатчики. Современная журналистка Наоми Кляйн описала процедуру превращения в культовый фильм Пола Верховуена «Шоугерлз» (1995). Через полгода после провала в кинотеатрах студия MGM «про-

¹⁴ Leigh D. Who Killed Cult Movies? // Guardian. 2009. October 13. <<http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2009/oct/13/who-killed-cult-movies>>

нюхала, что это “сексплуатационное” кино неплохо расходуется на видео, причем не просто как квазиреспектабельная порнография. Судя по всему, группы “двадцати-с-чем-то-летних” закатывали иронические тусовки на тему “Шоугерлз”, злобно насмехаясь над кошмарным сценарием и переполняясь ужасом при виде напоминающих аэробику сексуальных контактов. Не удовлетворяясь доходами от продажи фильмов на видеокассетах, MGM решила заново пустить фильм в прокат под видом новой версии английского фильма 1975 г. *Rocky Horror*. <...> Для предварительного показа в Нью-Йорке студия даже наняла армию трансвеститов, чтобы они орали на весь зал через мегафоны в самые гнусные экранные моменты»¹⁵.

Последними, безусловно культовыми картинками стали *midnight movie* «Донни Дарко» (2001) Ричарда Келли и «настолько плохое, что даже хорошее кино» «Комната» (2003) Томми Визо. Причем оба режиссера признались в том, что намеревались снять именно культовые фильмы. Однако, как утверждают некоторые исследователи, для кино, которое изначально делается с целью превратить его в культовое, нужны новые понятия, иначе мы окончательно запутаемся¹⁶. При этом возникают вопросы, как быть с «Гарри Поттером» или «Властелином колец»? «Властелин колец» точно может похвастаться всеми атрибутами культа, а вот франшиза «Гарри Поттер» является скорее мейнстримной и, кажется, не обзавелась такими фанатами, как поклонники «Властелина колец» и теперь «Хоббита». Чтобы войти в историю культового кинематографа, нужно пройти проверку временем и сохранить любовь самых преданных поклонников, что сделали, например, «Звездные войны».

2. ГРАЙНДХАУС ПРЕЖДЕ И ТЕПЕРЬ

Грайндхаус — одно из самых интересных явлений мирового кинематографа. В России критики почти не пишут о грайндхаусе или о фильмах категории В. Среди немногих исключений — обзорная статья Ивана Денисова «Термиты с 42-й улицы»¹⁷. Поче-

¹⁵ Кляйн Н. No Logo: люди против брэндов. М.: Добрая книга, 2008. С. 117.

¹⁶ Cult Film: A Critical Symposium // Cineaste. 2008. Vol. XXXIV. No. 1.

¹⁷ Денисов И. Термиты с 42-й улицы. <<http://www.cinematheque.ru/post/141901/print>>

му речь идет о 42-й улице, скажем позже, а термитов объяснить нужно сразу. Иван Денисов опирается на метафору американского кинокритика Мэнни Фарбера, поделившего режиссеров на обласканных прессой и наделенных различными призами «белых слонов», мерно ступающих по истории мирового кино, и «термитов», незамеченных мастеров, которые медленно прокладывают свой путь в жанровом кинематографе. Многие мастера грайндхауса, с точки зрения Ивана Денисова, с которой, впрочем, нельзя спорить, являются «термитами», оказавшими существенное влияние на развитие кино.

В широкий обиход слово «грайндхаус» во всем мире вошло в 2007 г. с появлением одноименного проекта Роберта Родригеса и Квентина Тарантино. После того как термин проник в словарь рядового кинозрителя, соответственно проснулся интерес к фильмам, на которые стали часто вешать ярлык «грайндхаус». В итоге понятие оказалось в некотором роде дискредитировано, потому что так стали обозначать все картины, которые не могли или не могут претендовать на статус классики, артхауса, авторского или мейнстримного кино и т.д., т.е. weird — «странные» с оттенком омерзительности (например, таковой стали считать картину «Человеческая многоножка-2», 2011); предельно дешевые жанровые ленты, часто сделанные для телевидения (продукция Джима Уайнорски или Фреда Олена Рэя); скандальные фильмы («Сербский фильм», 2010) и т.п.

Однако понятие «грайндхаус» требует прежде всего исторического объяснения. Когда-то, в 1960-е и 1970-е годы, так назывались кинотеатры, в которых показывали низкобюджетные ленты, как правило, не самого высокого качества с обильной демонстрацией насилия и сцен сексуального характера, иногда откровенно порнографические. Картины подобного содержания можно было увидеть главным образом в американских крупных городах, которые располагались в штатах с относительно свободным законодательством. Своими грайндхаусными кинотеатрами была известна 42-я улица в Манхэттене в Нью-Йорке — отсюда и берет свое начало важное понятие «кино 42-й улицы». Впрочем, сегодня этих кинотеатров там уже нет, и то, что называется грайндхаусом, часто на поверку не оказывается таким в аутентичном значении слова. Бывает, что как синоним этого понятия используют словосочетание «эксплуатационное кино». Многие фильмы из этой категории считаются культовы-

ми¹⁸, поэтому понятия «культовое кино» и «грайндхаус» тоже часто пересекаются. Фильмы этой категории посвящены неполиткорректным темам — насилию над женщинами (причем не только сексуальному), жестоким убийствам, кровавым ужасам, описанию «тайной жизни» женских монастырей, изображению нацистов в качестве сексуальных извращенцев, чернокожих американцев в качестве сутенеров, гангстеров, наркодилеров и т.п. Отсюда и различные виды эксплуатационного кино — *sexploitation* (эксплуатация табуированных сексуальных тем), *nazploitation* (эксплуатация нацистской тематики), *nunsplotation* (эксплуатация жизни женских монастырей), *blaxploitation* (эксплуатация чернокожих), особый подвид *women in prison* (WIP), т.е. «женщины за решеткой».

В 2011 г. в некоторых российских кинотеатрах шла документальная картина Элайджи Дреннера «Американский грайндхаус» (2010). В целом картина довольно точно, хотя иногда и бегло, уделяя слишком много внимания сторонним сюжетам, повествовала об истории американского грайндхауса. Большинство героев фильма, за исключением нескольких историков кино, — это бывшие режиссеры, многие из которых когда-то работали в области эксплуатационного кино, а некоторые даже смогли сделать карьеру в большом кинематографе. Среди прочих интервью дали режиссеры Джон Лэндис, Ларри Коэн, Джо Данте, Джек Хилл, Дон Эдмондс, Тед Ви Майклс, Хершел Гордон Льюис, Уильям Лустиг, а также актер Фред Уильямсон. Все эти мастера, даже если кто-то из них снимает и сегодня, уже давно сделали свои лучшие картины, что в очередной раз свидетельствует о том, что классический американский грайндхаус, каким мы его знали, принадлежит истории.

«Американский грайндхаус» — не единственное доказательство проснувшегося интереса к феномену. В течение последних лет этот вид кинематографа так или иначе привлекает к себе внимание зрителей. Это можно увидеть в разных сферах. Во-первых, вышел уже упомянутый фильм, некоторые другие документальные работы, например, лента «Baadasssss Cinema» (2002) об истории фильмов *blaxploitation*. Во-вторых, многочисленные римейки грайндхаусных фильмов: «Техасская резня бензопилой» (2003), «Поворот не туда» (2003), «У холмов есть

¹⁸ Подробнее о культовом кино см. предшествующий раздел.

глаза» (2006), «Последний дом слева» (2009), «Пиранья» (2010), если говорить о самых приметных. В-третьих, это стилизации типа «Грайндахаус» (2007) Тарантино и Родригеса, «Мачете» (2010), «Мачете убивает» (2013) Родригеса и «Бомж с дробовиком» (2011) Джейсона Айзнера. В-четвертых, последнее время подобное кино стали выпускать в лицензии в огромном количестве. Например, Британский киноинститут выпустил целую серию британского эксплуатационного кино. Уильям Лустиг, снявший один из самых видных грайндхаус-фильмов «Маньяк», уже давно открыл собственную компанию и выпускает на DVD и Blu-ray фильмы Ларри Коэна («Бог велел мне», 1976; «Кью», 1981; и многие другие), Дона Тейлора («Финальный отчет», 1980), Джозефа Зито («Незнакомец», 1981), Боба Кларка («Смертельный сон», 1972) и т.д. Наконец в-пятых, некоторые западные компании издали на DVD несколько сборников трейлеров грайндхаусного кино¹⁹.

Принципиально важными для грайндхауса всегда были трейлеры, которые обычно заполняли лакуны между двумя картинками. Дело в том, что сеанс в грайндхаусном кинотеатре, как правило, состоял из двух фильмов, так называемых *double feature*, а непосредственно до и между лентами демонстрировалось несколько трейлеров с характерной заставкой и с не менее характерной музыкой. Весь аудиовизуальный ряд и трейлеров, и заставок, и самих фильмов с важной стилизацией под ветхую, неремастированную пленку полностью воспроизведен в проекте «Грайндхаус» Роберта Родригеса и Квентина Тарантино.

Сборники трейлеров, изданных на DVD в 2000-х, имеют характерные названия. Это пять томов «42nd Street Forever», выпущенных в 2005, 2006, 2008 и 2009 гг. (две последние части). В 2007-м вышел особый том «42nd Street Forever», который не попал в собрание, потому что стал специальным выпуском (XXX-Treme Special Edition), т.е. был посвящен порнографии, представив палитру феномена полнее. Также в 2007 и 2008 гг. соответственно вышло два сборника трейлеров «Grindhouse Trailer Classics. Volume 1» и «Grindhouse Trailer Classics. Volume 2». Примеры можно умножать до бесконечности. Среди роликов огромное количество фильмов разных жанров и стран — ужасы, боевые

¹⁹ Не менее важное значение для грайндхауса имеют и постеры. Например, афиши фильмов «Триллер: жестокое кино» (1974) и «Я плюю на ваши могилы» (1978). Об этих фильмах подробнее см.: *Mathijs E., Mendik X.* 100 Cult Films.

искусства, спагетти-вестерны и т.д. Вот почему под определение «грайндхаус» подпадает и творчество многих европейских мастеров, например, Пита Уокера (Великобритания), Жана Роллена (Франция), Бруно Маттеи, Дарио Ардженто (Италия), Бо Арне Вибениуса (Швеция) и др. Ленты этих режиссеров также демонстрировали в грайндхаусных кинотеатрах США. Кроме того, в них крутили картины и канадского производства, в частности ранние фильмы Дэвида Кроненберга «Они пришли изнутри» (1975), «Бешеная» (1977) и «Выводок» (1979).

Итак, с одной стороны, грайндхаус — это *sexploitation*-фильмы самых разных жанров, от пошлых комедий, странных мелодрам, легкой эротики и до жесткой порнографии; с другой — ужасы различных оттенков и фильмы табуированной тематики. Когда же возник этот жанр, как развивался и в какое время исчез? Одним из первых, кто произвел революцию в эксплуатационном кино, стал Расс Майер, сняв сексуальную комедию «Аморальный мистер Тис» (1959)²⁰. В ней, в отличие от многих других фильмов, склеенных из роликов, где можно было наблюдать раздевающихся женщин, присутствовал сюжет. На протяжении 1960-х Расс Майер один за другим снимал жанровые фильмы на запретные темы. В это же десятилетие процветал и такой жанр, как *nudie* — фильмы, где можно было увидеть обнаженных людей, не только женщин, но и мужчин. Раздетые люди играли в спортивные игры, плавали в бассейне, обедали... Единственное, чем различались картины этой тематики, — фантазия авторов. Например, Дорис Уишман, которую часто называют «Эдом Вудом в юбке» (напомним, что Вуда-младшего до сих пор считают самым плохим режиссером за всю историю кинематографа), могла поместить нудистов в какое-нибудь экзотическое место, примером чему является ее картина «Нудисты на Луне» (1960). Фильмы Майера отличались наличием сюжета, динамикой, резким монтажом и явно были интереснее.

Однако в те же 1960-е происходило становление и другого субжанра эротического кинематографа — *roughies* — жестких порнографических фильмов. На формирование подобного кино повлияли ленты Расса Майера «Лорна» и «Мотопсихи» («Безумные мотоциклисты») и все той же Дорис Уишман. Прежде все-

²⁰ Schaefer E. Bold, Daring, Shocking, True! A History of Exploitation Films, 1919–1959. Durham, N.C.: Duke University Press, 1999. P. 336–337.

го речь идет о ее трилогии «Сексуальные риски Полетт» (1965), «Вкус плоти» (1967) и «Слишком много, слишком часто» (1968). В этих лентах уже присутствовал сюжет, а главное — насилие. Поскольку сам секс, но не обнаженных людей, изображать в 1960-е было запрещено, автор нашла выход в изображении убийств обнаженных женщин. В этом же ключе была сделана и трилогия известной пары Роберты и Майкла Файндлей, снимавшей грайндаусные фильмы: «Прикосновение ее плоти» (1967), «Проклятие ее плоти» (1968) и «Поцелуй ее плоти» (1968).

К 1970-м рамки дозволенного стали раздвигаться, и в 1970 г. произошел очередной переворот: появилась «Мона» — лента, которая стала первой картиной, перешедшей черту от симуляции к реальному сексу. Не все историки согласны с тем, что «Мона» была первым хардкор-фильмом, но все сходятся в том, что она точно стала первым наделавшим шума. Реклама «Моно» утверждала, что данная картина мгновенно сделала своих многочисленных предшественников устаревшими²¹. Однако переход от запрещенных мужских фильмов к легальным художественным нарративам стал возможен лишь после выхода ленты Джерарда Дамиано «Глубокая глотка» (1972). Он положил начало эры порношика, который вошел в широкий обиход после более чем успешного проката картины и использовался, чтобы описать невероятный успех таких откровенно порнографических фильмов, как «За зеленой дверью» (1972), «Дьявол вселился в мисс Джонс» (1973), «Алиса в стране чудес: порно-музыкальная фантазия» (1976), «Дебби покоряет Даллас» (1978) и многих других. Большинство актеров и режиссеров порнофильмов 1970-х годов искренне верили в то, что они делают настоящее искусство. Но это была одна сторона откровенного кино — представители порношика, пытавшиеся делать «искусство». Другую сторону выражали настоящие подпольщики порнографии, такие как Шон Костелло, Зебеде Колт, Фил Принс, Джо Дэвиан, собственно, и ставшие творцами жанра *roughies*²².

В 1960-е же годы появился и жанр *go go*, создателем которого стал Хершелл Гордон Льюис, снявший хиты «Кровавый пир»

²¹ Шефер Э. Калибр революции: 16-миллиметровая пленка и подъем порнофильмов // Логос. 2012. № 6. С. 261.

²² Подробнее о мастерах *roughies* см.: Денисов И. Термиты с 42-й улицы. Денисов рассказывает об этих режиссерах и о некоторых их картинах.

(1963), «Раскрась меня кроваво-красным» (1965), «Кудесник крови» (1970) и главный фильм «2000 маньяков!» (1964). Акцент в его картинах был сделан исключительно на «расчлененке» и обилии крови. Большей частью все его кино являлось значительно менее художественными вариациями знаменитой сцены в душе из «Психо» (1960) Альфреда Хичкока, растянутыми на полтора часа. Так или иначе, Хершелл Гордон Льюис вошел в историю грайндхауса как настоящий мастер, создатель субжанра ужасов *gore*, и ныне считается культовым режиссером. Собственно, он предвосхитил мастеров ужасов 1970-х.

Ужасы стали одним из самых популярных жанров в грайндхаусных кинотеатрах. Джордж Ромеро, Уэс Крейвен, Тобу Хупер, Джон Карпентер, Ларри Коэн, сегодняшние мэтры хоррора, когда-то начинали как представители грайндхауса. Собственно, многие из них в некотором смысле и облагородили это понятие. Самыми известными лентами 1970-х стали «Ночь живых мертвецов» (1968) и «Рассвет мертвецов» (1978) Джорджа Ромеро, «Последний дом слева» (1972) и «У холмов есть глаза» (1977) Уэса Крейвена, «Техасская резня бензопилой» (1974) Тобу Хупера, «Нападение на полицейский участок № 13» (1976) и «Хеллоуин» (1979) Джона Карпентера, «Оно живое» (1974) Ларри Коэна. Были и менее известные, однако не уступающие упоминаемым хитам грайндхаусного проката картины. Например, более популярные в 1970-е и 1980-е, чем сегодня, работы Джеффа Либермана «Синяя радость» (1976) и «До самого рассвета» (1981); картины Уильяма Гирдлера «Приют сатаны» (1972), «Трое на крюке для мяса» (1973); а также фильмы С.Ф. Браунригга «Держи мою могилу открытой» (1980), «Не заглядывай в подвал» (1973) и «Не открывай дверь» (1975).

Обратим внимание на названия двух последних фильмов. Они начинаются с предостережения: не делать чего-то. Это очень показательное явление для грайндхаусной продукции. Так, один из трейлеров, представленных в проекте Тарантино и Родригеса, имеет самое характерное для грайндхаусных лент название — «Не...» (Don't). Ролик обыгрывает многочисленные фильмы с этими самыми названиями: «Пожалуйста, не ешь мою маму» (1972), «Не заглядывай в подвал», «Не открывай дверь», «Не заходи в дом» (1979), «Не ходи на окраину парка» (1979), «Не ходи в лес» (1981), «Не открывать до Рождества» (1984). Сюда же следует добавить фильмы Хорхе Грау «Не открывай окно»

(1976) и Роберта Хаммера «Не отвечай на телефонный звонок» (1981). Все, к кому обращен запрет «не», конечно, его нарушают, за что их настигает насильственная смерть, как правило, от жестокого убийцы.

Другим типом грайндхаусного кино стали ленты, именуемые *blaxploitation*. Историки спорят, какой из фильмов стал первым в жанре, поэтому назовем главные. «Хлопок едет в Гарлем» Ози Дэвиса вышел в 1970 г. и стал лишь предвестником целой волны картин о нелегкой судьбе чернокожих в городских трущобах. Первыми же черными хитами стали студийный «Шафт» (1971) Гордона Паркса с Ричардом Раундтри и независимый «Сладкая песнь мерзавца Свитбека» (1971) Мелвина Ван Пиблза. Первый живописал чернокожего героя, который не шел на сотрудничество ни с властями, ни с черными гангстерами. Поскольку «Шафт» пользовался бешеным успехом, крупные студии решили снимать фильмы на ту же тему, в будущем привлекая белых, а не чернокожих режиссеров. «Свитбек» стал иконой агрессивных чернокожих американцев, большая часть которых входила в организацию «Черные пантеры». Картина повествовала о том, как герой, вступившись за брата по расе, вынужден убегать от коррумпированной полиции. Вся эта продукция была ориентирована на чернокожих американцев, живущих в городских трущобах. Чтобы расширить аудиторию, создатели фильмов шли на разные уловки. Отсюда и многочисленные вариации на тему.

Можно встретить точку зрения, что *blaxploitation* — это сюжеты старых хитов с черными актерами типа «Блэкула» (1972) и «Доктор Блэк и мистер Уайт» (1975) Уильяма Крейна или «Блэкенштейн» (1973) Уильяма Леви, а также «Кричи, Блэкула, кричи» (1973) Боба Кельяна. Однако это лишь часть явления. *Blaxploitation* значительно разнообразнее. Главная особенность подобного кино — преобладание чернокожих персонажей. Кроме того, чернокожие должны не только побеждать белых, но и отражать «реалии жизни», чтобы привлечь соответствующую аудиторию. При этом акцент делался на насилии и экшне. С 1971 по 1975 г. появилось более 60 *blaxploitation*-фильмов разных жанров: ужасы, боевики, вестерны, даже мультфильмы — сатирическая «Шкура енота» (1975) Ральфа Бакши²³.

²³ См. подробнее: *Lawrence N. Blaxploitation Films of the 1970s: Blackness and Genre*. N.Y.: Routledge, 2008; *Walker D., Rausch A.J., Watson C. Reflec-*

Если Шафт был настоящим героем, которым можно было восхищаться, а Свитбек при всем прочем символизировал протест «угнетаемых черных против богатых белых», то другие персонажи грайндхаусного blaxploitation являлись скорее анти-героями — гангстерами, наркодилерами, сутенерами и т.д. Таковы, например, «Суперфляй» (1972) Ричарда Раундтри-младшего, «Черный Цезарь» (1973) Ларри Козна, «Сутенер» (1973) Майкла Кампуса. В этих фильмах чернокожий сутенер или наркодилер одерживал победу над своими, чаще всего белыми, противниками. Волна таких фильмов сошла на нет, когда выяснилось, что якобы реалистичное изображение чернокожих, т.е. гангстеров, сутенеров и наркоторговцев, в фильмах подобного рода нагнетает расовую неприязнь. Однако была и другая причина забвения blaxploitation. Уже в середине 1970-х аудитория устала от бесконечных вариаций формул «черное добро против белого зла» или «известный хит, только с чернокожими». Тогда стало ясно, что специальная продукция для черных больше не нужна.

Еще одной популярной темой эксплуатационного кино стали нацисты и все возможные злодеяния и извращения, которые им можно было приписать. Типичным, например, стал хит «Шоковые волны» (1977) Кена Уиндехорна, главную роль в котором играл Питер Кушинг, изображавший ученого, который создал суперсолдат-нацистов во время Второй мировой войны. На каком-то далеком острове эти суперсолдаты, обитающие под водой, дожили до 1970-х и там стали убивать молодых людей, нечаянно попавших в это место. Одним из самых популярных фильмов нацистской тематики стала картина Дона Эдмондса «Ильза: волчица СС» (1975), а также ее продолжение «Ильза, хранительница гарема нефтяного шейха» (1976). Вместе с тем первый nazploitation вышел задолго до фильмов Дона Эдмондса. Это был «Лагерь любви № 7» (1967) одного из самых недооцененных американских режиссеров Ли Фроста. Хотя тот факт, что Фроста сегодня историки кино обделили вниманием, объясняется тем, что он всегда работал с экстримным материалом, часто порнографическим. Тот же Ли Фрост снял один из самых поразительных грайндхаусных гибридов «Черное гестапо»

(1975), в котором вместо жестоких нацистов над заключенными издевались чернокожие бандиты в униформе.

Очень быстро эстафету *nazploitation* подхватили итальянцы, которые сняли огромное количество лент этой тематики. Многие из них добирались и до грайндхаусов США. Среди эксплуатационных европейских фильмов, которые попадали на большие экраны Америки, могли оказаться и картины уважаемых авторов, настоящих художников. Например, картина «Сало, или 120 дней Содом» (1975) Пьера Паоло Пазолини долгое время в США воспринималась в историческом и культурном контексте грайндхауса. Публика грайндхаусов вряд ли пошла бы на Висконти или Антониони, однако кино Пазолини попало в цунами фильмов *nazploitation*, и поскольку по качеству оно превосходило все прочие ленты подобной продукции, ее принимали очень хорошо. Она стала любимой среди публики, не очень уважительно относящейся к «белым слонам» из Европы.

Примерно на ту же тему, только без нацистов, были картины категории «женщины за решеткой». Сначала вышел «Дом большой куклы» (1970), а затем ее саркастический парафраз «Большая клетка для птишек» (1972). Обе ленты режиссировал Джек Хилл²⁴. Он же, кстати, снимал и *blaxploitation*. Именно ему принадлежат известные картины «Крепкий кофе» (1973) и «Фокси Браун» (1974) с Пэм Гриер, сыгравшей Джеки Браун в одноименном фильме Тарантино 1997 г., — лишь одним из многих сюжетов грайндхауса, обыгранных режиссером. Фильмов на эту тему существует очень много. Поэтому, не вдаваясь в подробности, заметим, что такие мэтры, как Алан Рудольф или Джонатан Демми, режиссер «Молчания ягнят» (1990), начинали с эксплуатационного кино, а именно с фильмов о «женщинах за решеткой». Алан Рудольф снял «Сарай голых мертвецов» (1974), а Джонатан Демми не только поставил фильм «Страсть за решеткой» (1974), но и написал к нему сценарий. Фактически эта картина стала одной из самых известных на тему «женщины за решеткой».

Расцвет всех этих субжанров пришелся на 1970-е и отчасти сохранился в 1980-е. Однако каково же наследие грайндхауса? Осталось ли сегодня от него хоть что-нибудь? Классический

²⁴ О нем см.: *Waddell C. Jack Hill: The Exploitation and Blaxploitation Master, Film by Film. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009.*

грайндхаус спровоцировал появление многих фильмов, объявленных его реинкарнацией. Заметим, что речь идет не о возрождении, а о перерождении, потому что некоторые мастера низкобюджетного кинематографа продолжают снимать свои фильмы по сию пору. Однако их творчество теперь уже привлекает незначительное число самых искренних и преданных поклонников. Вместе с тем классический грайндхаус дал жизнь интересному тренду — стилизации и переосмыслению низкобюджетного кино 1970-х годов.

Сегодня можно говорить о трех направлениях грайндхаусного кино. Во-первых, догматический грайндхаус. Продолжают снимать фильмы Джордж Ромеро (из всех современных его картин ближе всех к грайндхаусу «Выживание мертвецов», 2009) и Джон Карпентер («Палата», 2010). Туб Хупер не просто продолжает снимать подобное кино, но и делает римейки классических грайндхаусных лент, например «Кошмар дома на холме» (2003) — римейк ленты «Убийство инструментами» Дениса Доннели (1978). Не снимавший долгое время Джефф Либерман в 2004 г. сам написал сценарий и поставил типичный грайндфильм «Маленький помощник сатаны». Даже Хершелл Гордон Льюис попытался поставить продолжение своего хита «Кровавый пир-2» (2002) после 30-летнего перерыва. Одновременно появляются низкобюджетные римейки грайндхауса, например, фильмов того же Льюиса. Достаточно вспомнить «2001 маньяк» Тима Салливана и «Король иллюзий» Джереми Кастена (так на русском окрестили римейк 2007 г.: хотя оба фильма в оригинале называются «The Wizard of Gore», картина 1970 г. в России имеет названия «Кудесник крови» или «Кровавый фокусник»). Это не стилизация, как у Тарантино и Родригеса, а классические грайндхаус-ленты, снятые в 2000-е.

Во-вторых, можно говорить о грайндхаусе в модернистском понимании, который также можно назвать мейнстримным. Вероятно, не все зрители знают, но такие жесткие картины, как «Корабль-призрак» (2002), «Техасская резня бензопилой» (2003), «У холмов есть глаза» (2005), «Последний дом слева» (2009), «Я плюю на ваши могилы» (2010), «Пирания» (2010) и т.п., являются крупнобюджетными римейками дешевых фильмов 1970-х. Однако речь идет не только о римейках. Например, «Смертельная гонка» (2008) Пола Андерсона не полноценный римейк, но в нем многое позаимствовано из картины Пола Бартела «Смер-

тельные гонки 2000» (1975). «Перед самым рассветом» Джеффа Либбермана лег в основу картины «Поворот не туда» (2003). «Мой кровавый Валентин» (2009) Патрика Люсье является римейком одноименного канадского фильма Джорджа Михалки (1981). Две серии «Хэллоуина» (2007, 2009) Роба Зомби стали интерпретацией классической ленты Карпентера. О том, что модернистский, или мейнстримный, грайндхаус привлекательнее для аудитории, чем догматический, свидетельствует, например, следующее. Студийный фильм Джорджа Ромеро «Земля мертвых» (2005) собрал в прокате более 43 млн долл. с бюджетом 15 млн, римейк его картины «Рассвет мертвецов» (2004), снятый Заком Снайдером, собрал более 102 млн с бюджетом 26 млн (правда, также нужно учесть 20 млн, потраченных на маркетинг).

В-третьих, существует возрождение грайндхауса и в постмодернистском ключе. В отличие от фильмов-римейков здесь делается упор на сознательную стилизацию и иронию по отношению к наследию грайндхауса. Самым ярким стал проект «Грайндхаус» (2007) Родригеса и Тарантино. Сюда можно отнести и другие фильмы: «Черный динамит» (2009) Скотта Сандерса, «Мачете» (2010) и «Мачете убивает» (2013) Роберта Родригеса, а также «Бомж с дробовиком» (2011) Джейсона Айзнера. Современной реинкарнацией *blaxploitation* стала картина «Черный динамит», иронично обыгрывающая практически весь «черный кинематограф» 1970-х. Здесь же следует упомянуть «Стервозные штучки» (2009) Рика Джейкобсона. Титры этого фильма идут на кадрах таких картин, как «Мочи! Мочи их, киска!» (1965) Рассы Майера, «Крепкий кофе» Джека Хилла, «Триллер: жестокое кино» (1974) Бо Арне Вибениуса. Также, например, поклонники сериала «Звездные войны» выпустили стилизованную картину «Война звезд: новая надежда грайндхауса» (2009). Фильм является грайндхаусной стилизацией «Звездных войн» (1977). Из классического кино были вырезаны некоторые сцены, добавлены когда-то удаленные, а сама картинка ремастирована под ветхую пленку. Фанаты высоко оценили этот любительский «римейк».

Сегодня пока что не появилось фильмов, которые бы отдавали должное подвигу эксплуатационного кино «женщины за решеткой», за исключением небольшого эпизода в первой части шоу «Грайндхаус» — «Планета страха» Роберта Родригеса. Это можно объяснить тем, что во времена обязательной политкорректности картины об унижении женщин и издевательствах

над ними снимать строго запрещено, разве только с ироническим отстранением. Так или иначе, классический американский грайндхаус не умер; он и сегодня является источником богатого материала и свежих идей.

3. ЖИЗНЬ И ВРЕМЕНА ПОРНОШИКА²⁵

В сравнительно новом популярном на Западе американском сериале «Безумцы», действие которого происходит в конце 1950 — начале 1960-х годов, есть любопытный эпизод. Женщина возвращает своей коллеге «запретное чтение» — роман английского писателя Дэвида Герберта Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей» — и сопровождает этот жест несколькими комментариями. И хотя герои сериала в довольно пуританские времена напропалую занимаются любовью друг с другом или, по крайней мере, имеют многих любовниц или любовников, безобидный литературный сюжет о том, как женщина изменяет своему парализованному мужу с лесником, в обществе считается незаконным и предосудительным. Женщины очень живо отзываются о книге и дружно соглашаются в том, что мужчинам ее, конечно, не понять.

Фактически этот сюжет основан на реальных событиях. В 1960 г. в США проходил громкий судебный процесс, в котором решалось, стоит ли допускать книгу «Любовник леди Чаттерлей» к широкому чтению. Это особенно удивительно, учитывая, что спустя 10–15 лет люди, по крайней мере, в таких славящихся свободой нравов городах Соединенных Штатов, как Сан-Франциско или Нью-Йорк, могли спокойно сходить в кино, чтобы посмотреть порнографическую картину. Это не означает, что в США той поры не было поборников морали или не существовало людей, которым бы это действительно не нравилось. Однако сексуальная революция в самом широком смысле произошла. Духовная атмосфера в западном мире изменилась до неузнаваемости, а Соединенные Штаты Америки вошли в десятилетие, которое позже получит название «порношник».

Фактически 1970-е годы стали самой откровенной эпохой западной культуры, прежде всего американской. Произошло се-

²⁵ Я чрезвычайно благодарен Ивану Денисову, большому эксперту в истории американского порно, за ценные мысли и несколько важных ссылок, которые он предложил добавить в этот текст.

рьезное смещение ценностных акцентов, а нравы стали столь свободными, что все изменилось. Получили распространение иная музыка, другое кино, новое чтиво. Немалую роль во всем этом другом сыграла буквально ворвавшаяся в жизнь новая откровенность. Уже стало общим местом утверждать, что именно в кинематографе (поскольку это наиболее массовое из искусств) часто отображается дух эпохи, ключевые черты изменяющегося мира и т.д. Вот почему в этом тексте на нескольких примерах из американского кино 1970-х я бы хотел показать, как отобразилась эта всеобщая увлеченность сексом. В свою очередь, это привело и к популяризации порнографии, хотя и не повсеместно. Именно в это десятилетие деятели индустрии фильмов для взрослых предприняли попытки превратить ее в искусство и вписаться в мейнстрим западной культуры, что выглядит довольно неожиданно сегодня, когда порно не претендует на статус «произведений искусства. Или даже просто фильмов (уже пару десятилетий индустрия построена на видео). Порно — это предмет потребления, с претензиями на искусство не большими, чем бессмысленные подростковые шоу»²⁶.

Я хотел бы поговорить не о порнографии, а конкретно о порношке. Для начала замечу, что содержание этого понятия неоднозначно и со временем менялось. Сам термин обязан своим происхождением первой популярной порнографической ленте «Глубокая глотка»²⁷. Шик вошел в широкий обиход после более чем успешного проката картины. Чуть позже, в начале 1970-х, это понятие использовали, чтобы описать невероятный успех таких откровенно порнографических фильмов, как та же «Глубокая глотка», «За зеленой дверью»²⁸, «Дьявол вселился в мисс Джонс», «Алиса в стране чудес: порномузыкальная фантазия» и многих других. Именно тогда сходить в кино на порнофильм или постоять в очереди лишь за тем, чтобы в десятый раз увидеть «Глубокую глотку», стало считаться шикарным.

В настоящее время термин приобрел несколько иное значение. Сегодня «порношник — это не порнография как таковая, а

²⁶ Corliss R. That Old Feeling: When Porno Was Chic // TIME Magazine. 2005. March 29. <<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1043267-1,00.html>>

²⁷ Подробнее об порношке 1970-х и значении фильма «Глубокая глотка» для этого феномена см.: Corliss R. That Old Feeling...

²⁸ Краткий анализ фильма см.: Mathijs E., Mendik X. 100 Cult Films. P. 22.

ее *репрезентация* в непорнографическом искусстве и культуре; это стилизация и пародия, оммаж и исследование порно»²⁹. Современная реклама, телевизионные программы и всевозможные виды искусства явно построены на принципах этого «порношика». Они играют с эротическими образами, но не являются при этом порнографическими.

Большинство актеров и режиссеров порнофильмов 1970-х годов искренне верили в то, что занимаются настоящим искусством. Первым из таких первопроходцев, мечтавших придать порнографии респектабельность, был Жерар Дамиано — автор таких хитов, как «Глубокая глотка» и «Дьявол вселился в мисс Джонс». Несмотря на то что Дамиано принадлежит ряд по-настоящему выдающихся креативных находок типа глубокой фелляции, история показала, что это не сделало его мастером и творцом настоящего искусства и ни он, ни кто-либо из его группы не стал профессионалом в кинематографе. Весьма показательно то удивление, с которым один из участников документального фильма «В глубокой глотке», посвященного съемкам оригинального фильма, говорил о том, что у создателей картины вообще хоть что-то получилось, поскольку процесс съемок был предельно неорганизован и в целом создавалось ощущение, что они не смогут довести задуманное до логического завершения.

В конце концов, желание делать серьезное кино — «быть Ингмаром Бергманом, а не новым Рассом Мейером», как сформулировал сам Дамиано, — не пошло на пользу движению за порнографическое искусство, несмотря на то что претензии у режиссера на это были. Наиболее занимательной и вызвавшей повышенный интерес кинематографического сообщества стала следующая картина Жерара Дамиано «Дьявол вселился в мисс Джонс» (1973). Она была столь популярна, что среди ее поклонников числится знаменитый режиссер Уильям Фридкин, создавший в том же году и примерно на ту же тему один из главных своих фильмов «Изгоняющий дьявола». «Дьявол вселился в мисс Джонс» стал опытом экзистенциальной порнографии: сценарий фильма Дамиано основан на пьесе Жана-Поля Сарта «Без выхода»³⁰. Главную героиню играет Джорджина

²⁹ Макнейр Б. Стриптиз-культура. С. 132.

³⁰ McNeil L., Osborne J., Pavia P. The Other Hollywood: The Uncensored Oral History of the Porn Industry. N.Y.: Regan Books/HarperCollins, 2005. P. 121.

Спелвин, впоследствии ставшая сенсацией порнографического кинематографа. Не слишком модельная внешность 36-летней женщины, с точки зрения поклонников и зрителей, отнюдь не делали актрису менее сексуальной, что подтвердилось успехом ее последующих ролей. Персонаж Спелвин — старая дева мисс Джонс. Измученная одиночеством и безрадостным существованием, она решается на самоубийство и попадает в ад. Перед чиновниками из ада встает проблема: каким образом можно покарать самоубийцу, не грешившую при жизни? Тогда мисс Джонс проходит через серию сексуальных приключений и, оценив радости плотских удовольствий, получает наказание в виде вечности без секса. Дамиано в «Дьяволе» показал себя режиссером, способным снимать не только откровенные эротические сцены. В начале картины он уверенно воссоздает унылое одиночество героини, ад показан им без внешней эффектности, но пугающим местом, где правят бюрократы. Поскольку опыт съемки эротических сцен режиссер уже приобрел, они были поставлены профессионально. В некотором отношении «Дьявол вселился в мисс Джонс» опровергает устоявшееся мнение об аморальности порнографии. Напротив, Дамиано демонстрирует американскому зрителю 1970-х, что любое деяние влечет за собой необходимость отвечать за него, а удовольствия от секса иногда приводят к суровым последствиям. Сама Джорджина Спелвин высказалась об этом следующим образом: «Связан ли фильм с католическим чувством вины? Безусловно! Сами знаете, между страданием и наслаждением тонкая черта...»³¹.

Тем не менее фильмы, принадлежащие эпохе «порношика», воспринимались не как искусство, но как обыкновенная порнография: хорошая — если в ней не было ничего лишнего и экзотического; плохая — если режиссер все же пытался «творить» и применять какие-то оригинальные решения, явно препятствующие восприятию основного нарратива. Все подобные фильмы по-прежнему оставались не более чем доступной порнографией. Посещающие порнокинотеатры молодые люди и зрелые мужчины, выходя с «заумных порнофильмов», возмущались тем, что пришли в кино только с одной очень конкретной целью, достижению которой мешала лишняя сюжетная линия. Они действительно приходили не для того, чтобы «думать» над

³¹ McNeil L., Osborne J., Pavia P. The Other Hollywood... P. 130.

оригинальными ходами режиссера и сложными характерами главных героев. Однако в тех случаях, когда картины с откровенными сценами отбирали для кинофестивалей в Нью-Йорке, они по определенным причинам не считались порнографическими, но воспринимались как чистое искусство, часто высокое, еще чаще авангардное, недоступное массам. Так, в рамках Нью-Йоркского кинофестиваля в начале 1970-х были показаны такие ленты, как «В.Р.: Мистерии организма» Душана Макавеева, в котором, правда, содержались лишь намеки на софтверный секс, а также значительно более чувственное «Последнее танго в Париже» Бернардо Бертолуччи и картина с щедрой демонстрацией мужских гениталий «Империя страсти» Нагиса Осима.

Вместе с тем обратим внимание, что демонстрировалась на подобных кинофестивалях не откровенная порнография, а ленты, пусть и с довольно откровенным содержанием, но вошедшие сегодня в сокровищницу мирового кинематографа. В каком-то смысле режиссеры этих картин нуждались в «новой откровенности» лишь для того, чтобы ярче и доступнее передать свои идеи. Вряд ли сегодня кто-то назовет перечисленные фильмы порнографическими, тогда как «Глубокую глотку» не назовут никак иначе, несмотря на то что по нынешним меркам она может казаться довольно безобидной и невинной. Это и следовало бы признать «порношиком» — презентацию демонстративно откровенных сцен в рамках высокого искусства, более или менее серьезное заигрывание с темами порнографии на волне всеобщей увлеченности ею. Одни снимали, другие смотрели и ценили. Конечно, если судить строго, то в действительности искусством следовало бы признать именно это, а не претенциозные попытки Джерарда Дамиано превратить в искусство саму порнографию. Однако само время подталкивало режиссеров к выбору такой стратегии.

В 1960-е годы порнография была практически недоступна. Те, кто испытывал в ней потребность, признавались общественным мнением извращенцами даже большими, нежели сегодня, однако могли доставать порнографические материалы окольными, не совсем законными способами или посещать подпольные кинотеатры. «Интеллектуалы» же могли потреблять порно под видом андеграундного искусства. Например, в университетских кампусах исследователи и преподаватели имели свободный доступ к документальным фильмам одного из самых интересных ре-

жиссеров-экспериментаторов Стэна Брэкеджа. В частности, его фильм о рождении ребенка — документальная лента, в которой присутствуют исключительно гинекологические крупные планы его жены во время родов³². Студентам в 1960-е годы показывали и такие ленты, как «Минет» Энди Уорхола, который, впрочем, очень сложно назвать порнографическим в прямом смысле этого слова³³. Но и это не все. Демонстрироваться могли и более откровенные картины. Правда, главным образом документальные.

В конце концов и массовый кинематограф стал более откровенным, позволяя себе обращаться к таким темам, которые прежде в рамках мейнстрима были просто немыслимы. К концу 1960-х интерес к запретному был колоссальным и, вероятно, потому довольно устойчивым. Он сохранялся до середины 1970-х годов. Газеты, журналы и даже телевидение — все средства массовой информации писали или говорили о порнографии или сексе. Контркультура как таковая все более тесно вплеталась в мейнстрим и становилась предметом широкого потребления³⁴. Два контркультурных фильма озаглавили поворот в мейнстриме. Оба они с разных сторон определяли ключевые темы американской контркультуры, все сильнее проникавшей в мейнстрим. Одним из главных символов нового веяния в культурной жизни стал всем хорошо известный «Беспечный ездо́к» Дениса Хоппера. Картина повествовала о свободе и вольных нравах хиппи. Откровенных сексуальных сцен в ней, кажется, не было, если не считать изображения повседневной жизни общин хиппи, тем более лента не повествовала о каких-либо нарушениях сек-

³² Об этом, кстати, сохранились довольно любопытные заметки Джейн Брэкедж — жены режиссера. В сети их с легкостью можно найти и на русском языке.

³³ Об этом фильме и феномене «авангардной порнографии» см.: *Остервайль А.* «Минет» Энди Уорхола // Логос. 2012. № 6.

³⁴ Даже такой консервативный мыслитель, как Ирвинг Кристол, и тот, касаясь вопросов цензуры и порнографии, писал: «Я лично придерживаюсь либеральных взглядов на методы осуществления цензуры: я считаю, что порнография должна быть запрещена, но и доступна тем, кто настолько нуждается в ней, что готов затратить немалые усилия, чтобы получить ее в руки. Несколько столетий мы жили, имея порнографию “из-под прилавка”, и неплохо жили». (См.: *Кристол И.* Порнография, непристойность и аргументы в пользу цензуры // Кристол И. В конце II тысячелетия. Размышления о западной цивилизации. Статьи 1970–1990-х годов. М.: ИНИОН РАН, 1996. С. 74.)

суальных табу. В том же году на большие экраны вышел другой, ставший не менее популярным фильм Нового Голливуда — «Полуночный ковбой» Джона Шлезингера, на тот момент тайного гомосексуалиста. Картина посвящена откровенно трансгрессивным темам — мужской проституции и гомосексуализму.

Главный герой ленты Шлезингера, в роли которого выступил Джон Войт, — ковбой, лихой парень из провинции, приезжает в крупный город, чтобы продавать свое тело богатым женщинам. Вместо этого он вынужден фактически бесплатно обслуживать нищих гомосексуалистов и вести дружбу с «Крысенышем» — нищим калеккой-гомосексуалистом в исполнении Дастина Хоффмана. Беспрецедентный сюжет для Голливуда 1969 г., особенно для пуританских Соединенных Штатов Америки, в которых даже картина «Последний киносеанс» Питера Богдановича неоднократно запрещалась³⁵ лишь потому, что в нем на долю секунды мелькала обнаженной восходящая звезда американского кинематографа Сибил Шепард. Впрочем, несмотря на то что «Полуночный ковбой» получил «Оскар», он долгое время имел рейтинг «X», лишь ненадолго изменявшийся на «R»: до 18 лет просмотр запрещен.

Вместе с тем эта картина являлась всего лишь мейнстримным кино, т.е. фильмом на запретную тему с большим бюджетом и голливудскими звездами той поры. Поэтому представители андеграунда, «подпольщики», были чрезвычайно уязвлены тем, как их «трансгрессивное искусство» адаптировалось ко вкусам широкой публики. В частности, Энди Уорхол, до тех пор штамповавший одну за другой экспериментальные кинематографические работы, был всерьез возмущен тем, что столь дорогостоящую постановку, как «Полуночный ковбой», не доверили снимать ему: «К “Полуночному ковбою” я испытывал ту же зависть, что и к мюзиклу “Волосы”, когда понял, что люди с деньгами имеют возможность работать с андеграундными темами и контркультурой, придавая им коммерческий шик и лоск <...>. Я понял, что андеграунд лишился своего козыря, потому что публика предпочитает ту версию, которая выглядит лучше»³⁶.

³⁵ Соува Д. 125 запрещенных фильмов. Цензурная история мирового кинематографа. М.: Ультра. Культура, 2008.

³⁶ Уорхол Э., Хэкетт П. ПОПизм: Уорхоловские 60-е. СПб.: Амфора, 2009. С. 344.

Впрочем, и фильмы Уорхола находили своего зрителя, главное же заключалось в ином: в совокупных усилиях по трансформации секса из подпольной в повседневную культуру. Секс и порнография постепенно выходили на авансцену. На исходе 1970-х даже появился фильм, непосредственно посвященный порнографии, — «Порнуха» Пола Шредера, который снимал эту ленту уже не только в качестве сценариста, но и режиссера.

Ожидаемым стал также интерес мейнстрима и независимого кинематографа к актрисам, до тех пор работавшим в порнографии. Достаточно назвать звезд запретного кино того периода: Джорджина Спелвин, Энни Спринкл или Тина Рассел. Особенно следует выделить Мэрилин Чэмберс (настоящее имя Мэрилин Энн Бриггс). Эта девушка поражала поклонников естественностью своей игры и обаянием в таких хитах эпохи порношика, как «За зеленой дверью» (Арти и Джим Митчелл, 1972) и «Ненасытная» (Стью Сегалл, 1980). Обаяние Чэмберс оценили и в компании Procter & Gamble, привлечшей актрису к рекламе мыла еще до успеха в фильмах для взрослых, — этот эпизод Чэмберс впоследствии обыграла в одной из сцен «Ненасытной». Талант актрисы привлек к ней знаменитого американского режиссера Николаса Рэя, в 1970-е годы тоже ушедшего в андеграунд. Успевший поработать с такими звездами голливудского кино, как Джеймс Дин, Хамфри Богарт и Джейн Рассел, этот автор «Бунтаря без идеала» разбирался в актерах. Он так высоко ценил Чэмберс, что назвал ее «новой Кэтрин Хепберн»³⁷. Однако их совместный проект не состоялся. Удачным же можно признать сотрудничество Чэмберс с культовым режиссером Дэвидом Кроненбергом. После съемок «Бешеной» (1977) Кроненберг так отзывался об актрисе, сыгравшей у него: «Она просто великолепна. <...> У нее свой актерский метод. Чэмберс очень талантлива»³⁸. Однако мейнстрим не находил достойного применения талантам актрис порнографического кино, даже самым выдающимся из них.

Раскрепощение нравов и вульгаризация мейнстрима вовсе не означали, что все голливудские фильмы или большинство из них должны быть непременно посвящены порнографии. Но,

³⁷ *Eisenschitz B. Nicholas Ray: An American Journey. L.: Faber and Faber, 1993. P. 458.*

³⁸ *Vatnsdal C. They Came from Within. Winnipeg: Arbeiter Ring Publishing, 2004. P. 112.*

чтобы понять значение порнографии для Голливуда, достаточно обратить внимание на некоторые кадры из фильма Мартина Скорсезе «Таксист» (1976) или какой-нибудь другой киноленты о Нью-Йорке 1970-х. Публичный показ порнографических картин процветал на протяжении всего десятилетия — в виде побочного сюжета или всего-навсего фона, но заметить это можно практически в любом американском фильме того периода. Необходимо при этом оговориться, что Нью-Йорк, конечно, был гораздо более открытым и либеральным в 1970-е годы, чем какой-либо другой город Соединенных Штатов. Хотя уже спустя 10 лет, в рейгановские 1980-е, изображение города, разумеется, изменилось.

Если вспомнить, как главный герой картины Мартина Скорсезе «Таксист» поначалу проводил досуг, то прежде всего приходит на ум посещение им кинотеатров, где демонстрировались порнографические фильмы. Для того времени это была обычная практика, не считавшаяся чем-то зазорным. То, что это не было предосудительным, становится очевидным, если вспомнить, что взгляды таксиста Трэвиса Бикла были довольно строгими. Он плохо относился к проституткам (за исключением героини Джоди Фостер, которую, судя по всему, считал жертвой), еще хуже к сутенерам, ненавидел чернокожих и даже хотел застрелить одного из популярных политиков. Итак, Трэвис Бикл в исполнении Роберта Де Ниро сидит в порнокинотеатре и, наблюдая за происходящим на экране, откровенно скучает. Демонстрируемое на экране, кажется, совершенно его пресытило, периодически он от скуки смотрит на экран, прикрыв глаза ладонями, и почти засыпает. После этого он безуспешно пытается познакомиться с продавщицей в буфете кинотеатра. Герой страдает от одиночества, и его разъедают разные мысли. Вместе с тем ему удается обаять и пригласить на свидание молодую девушку из предвыборного штаба одного из кандидатов в президенты. Однако Трэвис не находит ничего лучшего, как повести ее на порнографический фильм. Персонаж Де Ниро повел героиню Сибил Шепард не на американский порнографический фильм, а на шведскую ленту «Язык любви» Торгни Викмана (1969). Здесь необходимо заметить, что наряду с американскими откровенными фильмами в прокат американских городских кинотеатров с конца 1960 — начала 1970-х годов проникали и шведские картины. В частности, скандальную известность приобрели две не вполне эротические, но скорее социально значи-

мые картины «Мне интересно: Желтый» (1967) и «Мне интересно: Синий» (1968) ученика Ингмара Бергмана Вильгота Шёмана.

Описанный эпизод из ленты «Таксист» — яркая иллюстрация мысли, высказанной в уже цитировавшемся выше рассказе Ричарда Корлисса о порношке. Вот что он пишет о картине «Глубокая глотка», ставшим фильмом для свиданий: «До “Deer Throat” атмосфера в кинотеатрах секс-фильмов была уединенная, почти монашеская, когда посетители садились как можно дальше друг от друга. Фильм Дамиано превратил порно-походы в социальный опыт. Если вы отправлялись посмотреть порнофильм, это было еще не все. Вы могли удовлетворить свое любопытство и узнать такое количество мнений, как если бы провели несколько часов на коктейль-вечеринке. Знаменитости стояли в очереди»³⁹.

К сожалению, для Трэвиса Бикла героиня Сибил Шепард не была настолько понимающей и особенной, чтобы оценить его поступок и составить ему компанию в обсуждении только что увиденного. Не досидев до конца, она выбежала из кинотеатра и прервала с героем всяческие контакты. Кажется странным, что порнографии в фильме Мартина Скорсезе уделяется такое большое внимание. Однако все встает на свои места, когда мы вспоминаем, что сценаристом картины выступил упомянутый ранее Пол Шредер — один из столпов Нового Голливуда. Воспитанный в строгой кальвинистской семье, Шредер впоследствии вспоминал, как против воли отца втайне прокрался на сеанс какого-то фильма. Ему было так стыдно за совершенный страшный грех, что, не выдержав, он выбежал прочь из зала. Точно так же выбегает из зала кинотеатра шокированная героиня Сибил Шепард. Не является ли этот эпизод «Таксиста» реминисценцией связанных с порнографией детских переживаний сценариста, основанных на представлении, будто весь кинематограф — это жуткая и грязная, табуированная порнография, которую невинным людям лучше бы не смотреть ни при каких обстоятельствах?

Получив славу и известность, а также забыв о своем строгом религиозном воспитании, Шредер, как к тому обязывала эпоха, начал грешить по-крупному, пытаясь забыть суровые наказания, которым его в детстве подвергал деспотичный отец. Американский режиссер ультраконсервативных взглядов и фанат

³⁹ Corliss R. That Old Feeling...

огнестрельного оружия Джон Милиус, автор эпохального «Кона-на-варвара», так вспоминает о своем коллеге по цеху Нового Голливуда: «Шредер оказался тем типом, что, шлепнувшись с высот своего кальвинистского рая и пребывая в аду, не только не жаловался, но и получал удовольствие, пробуя всего понемногу. Извращения он любил, но вот сексуальность во всем ее многообразии оказалась ему не по зубам».

Истинного «извращенца» из Пола Шредера не вышло, но в данном контексте это не так уж и важно. Важнее, что, экспериментируя, сценарист транслировал через свои истории собственный опыт, что делает его картины особенно интересными. Тему порнографии Шредер продолжил и развил в картине 1980 г. «Порнуха», в которой выступил режиссером. Примечательно, что в этой ленте мы не обнаружим прежнего шредеровского отношения к порнографии — позитивного или хотя отчасти безразличного, которое превалирует в «Таксисте». Новый фильм Шредера выглядел чрезвычайно моралистическим по идеологии и осуждающим феномен порнографии по содержанию. Сюжет картины следующий. Послушная дочь доброго и чрезвычайно набожного христианина в исполнении Джорджа Скотта, уехав на экскурсию в большой город, не возвращается в маленький и уютный отчий дом. Взволнованный отец, не утратив надежды найти ребенка, обращается за помощью к детективу. Последний справляется с заданием. Однако то, что герой Скотта узнает от сыщика, его не радует: дочь стала порноактрисой. Тогда уже он сам спускается на дно греховной жизни, чтобы вернуть ребенка. В некотором смысле судьба юной развратницы, которая не смогла стерпеть тиранию домашнего религиозного воспитания, напоминает жизнь самого Шредера, сильно разочаровавшего своего отца-кальвиниста.

Главная идея ленты в том, что режиссер, прежде ценивший порнографию или, во всяком случае, не считавший ее чем-то предосудительным, выбирает порно объектом резкой критики, в самых темных тонах изображая подпольную развратную жизнь города. Чем можно было бы объяснить эту разительную перемену? На деле разгадка проста и заключается она в смене культурной парадигмы, характерной для 1970-х годов. Американский кинокритик Питер Бискенд точно объясняет перемену в творчестве режиссера. Он пишет о Шредере: «Куда примечательнее сексуальных предпочтений Шредера были его культу-

рологические взгляды. Время от времени у него даже открывались нюх на новые веяния в культуре, иногда неожиданные для большинства, иногда вполне предсказуемые». Этот «нюх» не подвел режиссера⁴⁰. К тому времени как Шредер приступил к съемкам ленты, мейнстрим отверг порнографию, фактически почти от нее отказался, определив ей место в темном, трансгрессивном мире, куда добропорядочным христианам вход запрещен. Времена либерализации доступа к порнографии прошли очень быстро: «Меня стали клеймить как кинематографиста, заикнувшегося на фильмах, фабула которых завязана на насилии. Хорошенько подумав, я решил, что пора менять имидж». Шредер просчитал ситуацию, справедливо рассудив: что было хорошо для «Таксиста», больше не катит»⁴¹. Буквально через два года никто и не вспоминал о порношике. Порнография окончательно вышла из моды.

Если посмотреть на динамику зрительских симпатий 1970-х, становится ясным, что порнография не имела ни единого шанса на выживание. Невероятный кассовый успех сначала картины «Челюсти» Стивена Спилберга, а затем и «Звездных войн» Джорджа Лукаса с очевидностью свидетельствовал: кино — это предмет развлечения для очень юной и даже инфантильной аудитории, той аудитории, которая никак не могла бы полюбить «взрослое искусство». Однако порнография проиграла не только потому, что, как часто утверждается, появились новые технологии просмотра откровенных фильмов в более интимной обстановке, но еще и потому, что сама публика больше не хотела ее смотреть, по крайней мере, в том виде, в каком порно было известно в 1970-х. Откровенное кино должно было искать новую нишу.

Современный американский режиссер Кевин Смит, прославившийся в 1990-е лентой «Клерки», очень точно обозначил место порнографии в современной структуре кинематографических жанров. В одном из своих последних фильмов «Зак и Мири снимают порно» с участием, заметим, реальных порнозвезд — Трейси Лордс, карьера которой, впрочем, завершилась

⁴⁰ Стремление нарушить табу или обратиться к трансгрессивным темам характерно для Шредера. Чуть позже он снимет фильм «Американский жигало», о мужчине-проститутке, который оказался настолько глуп, что легко попался в ловушку, подстроенную аморальными капиталистами.

⁴¹ Бискенд П. Беспечные ездоки, бешеные быки. М.: АСТ, 2007. С. 557.

очень давно, и Кэти Морган, — Смит дает понять, что порнография — жанр не более важный, чем, скажем, комедийная пародия. Если учесть, что большинство известных на сегодняшний день пародий вообще не выдерживают критики, то становится ясным отношение Смита к самой порнографии. Чтобы понять, о чем именно идет речь, можно вспомнить хотя бы названия некоторых из наиболее известных пародий: «Молчание ветчины», «Парк куриного периода», «Тривиальное чтение», «Очень эпическое кино», «Очень взрослое кино», «Знакомство со спартанцами» и т.д. Более или менее сносными пародиями можно признать лишь некоторые фильмы братьев Цукер и комедии родоначальника жанра как такового Мела Брукса: «Молодой Франкенштейн», «Космические яйца», «Робин Гуд — мужчина в трико». Однако даже этим фильмам очень далеко до полноценного кино.

Вместе с тем Кевин Смит, возможно, и неосознанно, но выдает довольно точную формулу порнографии, обреченной на успех. Герои его фильма задумывают снять порнографическую версию «Звездных войн», т.е. использовать популярность любимого всеми детьми хита, в 1970-е годы фактически уничтожившего порношник. Однако в соответствии с сюжетом съемки порнографической версии «звездных войн» проваливаются из-за организационных сложностей. С точки зрения сюжета это было самым верным решением, поскольку, если бы проект удался, порнографы-любители, по логике вещей, должны были бы получить колоссальную прибыль. Однако после того как они потерпели фиаско, создатели, как ни удивительно, решили не возвращаться к прекрасной идее. Вместо «Звездных войн» они переключаются на иную концепцию. И кажется, у них все идет хорошо, пока жесткая порнография не превращается в обыкновенный скучный секс двух влюбленных молодых людей — Зака и Мири⁴².

⁴² Эта сцена картины Кевина Смита — прекрасная метафора того, как сегодняшняя эмоциональная мелодрама вытесняет порнографию и не дает ей развиваться. Современная исследовательница порнографии Линда Уильямс, авторитетнейший специалист в своей сфере, среди всех прочих киножанров выделяет особый вид — «телесное кино», к которому относит «ужасы», «порнографию» и «мелодраму». Уильямс полагает, что в каком-то смысле жанры «порнография» и «мелодрама» очень близки. См. подробнее: *Williams L. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess // Film Genre Reader / B.K. Grant (ed.). Austin: University of Texas Press, 1995. См.: Уильямс Л. Порнография, порно и порнуха: мысли о поле, заросшем сорняками // Логос. 2012. № 6.*

В 2011 г. вышла картина Аксея Брауна «Звездные войны: порнографическая пародия», где, судя по дискуссиям на форумах, сохранена сюжетная канва классической первой серии саги «Новая надежда». Примечательно, что подается картина именно как пародия, а ее постер даже содержит дисклеймер «“Звездные войны: порнографическая пародия” — это фильм-пародия». Кроме того, в описании двухдискового издания также говорится, что второй диск содержит версию фильма без эротических сцен. Именно это является самым любопытным в данном издании. Действительно, зачем сопровождать релиз порнографического фильма его непорнографической версией? Есть основания подозревать, однако, что именно эта последняя и является объектом повышенного интереса поклонников. Почему?

В 2008 г. сценарист и режиссер Джеймс Ганн снял мини-сериал «PG Porn», его перевели на русский язык как «Порно для всей семьи». В нескольких сериях, которые идут не более пяти минут, были воспроизведены все атрибуты порнографических фильмов — субжанры, стереотипные сюжеты, скупые диалоги, звезды индустрии, такие актрисы, как Саша Грей и Белладонна. Однако эротических сцен в сериале нет⁴³. Слоганом проекта стала фраза: «Для тех, кто любит в порнографии все, кроме секса». Сериал стал невероятно популярным. Выяснилось, что многие зрители хотят смотреть порнографию без секса. Поэтому в некотором отношении этот сериал оказался внутренней трансгрессией.

Дело в том, что порнография нередко стремится преступить допустимую черту, нарушить в изображении эротических сцен как можно больше сексуальных табу. Однако какими бы жестокими эти нарушения ни были, порнография никогда не перейдет границу, а трансгрессия лишь подчеркивает ее, с каждым новым шагом не приближая, но лишь отодвигая все дальше. Единственный выход совершить действительно трансгрессив-

⁴³ Фильм Майкла Трэгера «Любители» (2005), также посвященный созданию порнографии дилетантами, снят примерно в том же духе. Правда, к делу герои фильма приступают без оригинальных идей; их проект заранее обречен на провал — группа неудачников пытается сделать «нормальную» порнографию, отвечающую законам жанра и общей структуре фильма. Обыкновенное бессюжетное порно с несколькими постельными сценами — мастурбация, лесбийский, традиционный гетеросексуальный и групповой секс. Все говорит о том, что они снимают плохое кино. В конце концов они решают вырезать из снятого материала все порнографические сцены и добиваются невероятного успеха.

ный поступок — это осуществить внутреннюю трансгрессию, отступить от допустимого предела как можно дальше таким образом, чтобы, оставаясь как бы в запретной зоне, не нарушать никаких табу. Прием, который использует Джеймс Ганн, позволяет поразмышлять над шуткой, почему женщины досматривают порнографию до конца? Они ожидают, что все «дело» закончится свадьбой. Если представить, что это не шутка, а серьезное наблюдение, тогда оно стало бы прекрасной иллюстрацией необходимости трансгрессии по отношению к самой трансгрессии. Если отнестись к шутке всерьез, то можно сказать, что женщины досматривают порнографию до конца по той же причине, по которой поклонники смотрели сериал «Порно для всей семьи» или непорнографическую версию «Звездных войн: порнографической пародии». Не в этом ли проявляется наиболее сильное нарушение самого страшного запрета в порно — лишить порно самого ореола запретности? Примерно такую стратегию осуществлял порношик в эру своей популярности в 1970-е годы. Одним зрителям была важна порнография без примесей, другим — именно то, что было в фильмах кроме самой порнографии.

Таким образом, именно в вымышленном порноримейке Кевина Смита, а также в существующей в реальности порнографической пародии на «Звездные войны» сходятся две противоречивые тенденции кинематографа 1970-х. С одной стороны, инфантильные блокбастеры, первым из которых и стали «Звездные войны», для требующей зрелищ юной аудитории; с другой — трансгрессивное стремление нарушить устоявшиеся табу, покуситься на высокие нравственные идеалы общества. Конечно, порнографию вытеснила из кинотеатров домашняя революция, вызванная в начале 1980-х появлением видео. Но, оговоримся еще раз, не она одна. Ведь видео не убило культуру кинотеатров как таковых. Просто публика окончательно пресытилась, она сама не желала больше «шиковать». Попав в мейнстрим, порнография утратила свою притягательность. Куда двигаться, если все табу нарушены? Трансгрессия, характерная для порно, лишь указывает на предел, но никогда не переступает его. Для культуры обязательна черта, через которую в идеале можно было бы переступить, и уже наличие самой этой черты позволяет нормально функционировать общественной системе.

Посвятив свой фильм «Ночи в стиле буги» порношику, современный американский режиссер Пол Томас Андерсон воспел уникальную эпоху 1970-х. В главном герое «Ночей в стиле

буги» знатоки порношика с легкостью узнают запутавшегося в скандалах и связях с гангстерами актера и порнозвезду Джона Холмса. Вместе с тем это лишь реконструкция культурных трансформаций, и то довольно субъективная. Режиссер как бы реконструирует эру наивного гедонизма, хотя и весьма сомнительного, — время, когда вся съемочная группа была одной большой семьей. (Хотя и сегодня, по общему утверждению, порнографы продолжают чувствовать себя общиной, полагаясь только на себя и ни на кого больше за пределами своего сообщества.) Когда порнография была искусством и даже имела стройный, последовательный и логичный сюжет, например, боевик про двух героев, которые между перестрелками и драками занимаются сексом, как в «Ночи в стиле буги». Когда звезды порнографии еще были настоящими «актерами», как они хотели бы про себя думать. Когда режиссеры пытались мыслить себя истинными художниками и смели надеяться, что их работа будет принята за творческий акт. Как отмечает Ричард Корлисс, это было «веселье в площадном стиле». Его аура помогла «Глубокой глотке» стать идеальным проводником американской публики в мир жесткого порно. Однако на этом культурный сдвиг и закончился. Несмотря на то что в определенный момент сама порнография стала мейнстримом, это не могло длиться долго. Попытки придать порнографии респектабельный характер провалились, о чем и рассказывает нам Пол Томас Андерсон.

Порношик умер намного раньше, чем чуткий Пол Шредер начал клеймить «порнуху». Как считает Ричард Корлисс, если успех «Глубокой глотки» в 1972 г. породил надежду, что хардкор может плодотворно сосуществовать с мейнстримом, то в 1975 г. «Челюсти» покончили с мечтами. Успех фильма Спилберга, а двумя годами позже и «Звездных войн» Лукаса, показал, что массовая аудитория главным образом включает детей и подростков, а не взрослых. Порнофильмы были слишком маргинальными, поэтому хардкор направился в сторону видео, а Голливуд — к сезону «Оскаров»⁴⁴.

⁴⁴ См. о Голливуде и порнографии: American Films of the 70s: Conflict-ing Visions / P. Lev (ed.). Austin: University of Texas Press, 2000. Особенно Ch. 5. Last Tango in Paris or Art, Sex, and Hollywood. P. 77–90; Pennington J.W. The History of Sex in American Film. L.: Praeger, 2007. P. 109–129; Lewis J. Hollywood vs. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Saved the Modern Film Industry. N.Y.; L.: University Press, 2002.

III. Модернисты

1. ПСИХОФИЗИКАЛИЗМ ДЭВИДА КРОНЕНБЕРГА

Многие картины, относящиеся к совершенно различным жанрам кинематографа, ныне называют культовыми. Однако наиболее многочисленная когорта «культовых фильмов» принадлежит к жанру «ужасов». Именно ленты этой категории чаще других встречаются в списках культовых фильмов. Фанатские сайты, как правило, ориентированы именно на «ужасы», а не на боевики или комедии. Среди многих картин этой категории выделяются те, которые принадлежат одному и тому же автору, будь то Джордж Ромеро, Ларри Коэн, Брайан Де Пальма, Уэс Крейвен, Джон Карпентер, Тоуб Хупер или Дэвид Кроненберг. И хотя всех этих «мастеров ужаса» часто упоминают как «культовых режиссеров», снявших не один культовый фильм, сегодня статус каждого из них может быть подвергнут сомнению.

Еще до того как термин «культовый» приобрел широкое звучание, его употребил по отношению ко всем этим «мастерам ужасов» канадский кинокритик Лоуренс О'Тул¹. Однако все те режиссеры, которые были упомянуты О'Тулом и которые в 1970-е были действительно обожаемы фанатами, сегодня не являются столь же популярными. Например, многие поклонники отвернулись от Уэса Крейвена, когда он снял «Крик». Считается также, что Джордж Ромеро снял свои культовые картины в 1970-х и сегодня лишь эксплуатирует былую славу. Многие полагают, что Тоуб Хупер не произвел ничего стоящего, кроме «Техасской резни бензопилой». Создается впечатление, что из всех упомянутых режиссеров только Дэвид Кроненберг не утрачивает доверия, хотя и он как автор претерпел существенные трансформации с начала карьеры. Однако можно ли сегодня его называть культовым режиссером, имея в виду все его картины, если принимать во внимание и его последние работы, признанные широкой аудиторией, а не сравнительно узкой группой поклонников? Таким образом, справедливо встает вопрос о том, мо-

¹ O'Toole L. The Cult of Horror // The Cult Film Reader.

жет ли статус «культового режиссера» иметь не историческое, но актуальное, современное значение? Вот почему необходимо понять те достаточные основания, которые позволяют нам называть конкретных режиссеров однозначно культовыми, иначе фундамент исследования будет чрезвычайно шатким.

Необходимо отметить, что несмотря на обилие книг, посвященных «культовому кино», а также разницу методологических подходов, которые реализовывали авторы этих книг, обозревая феномен «культового кино», почти все они упоминают имя канадского режиссера Дэвида Кроненберга, что, безусловно, свидетельствует о культовом характере его творчества и статусе Кроненберга как «культового режиссера». И это не случайно. Кроненберг едва ли не самая интересная фигура в современном кинематографе. Если угодно, он является социальным антропологом от кинематографа: абсолютно все его фильмы (без исключения) посвящены проблемам исследования отношений и соотношений разума/тела/технологии; кроме того, каждая лента режиссера идет в ногу со временем и затрагивает именно те темы, которые актуальны для современного западного общества. Посредством художественного продукта Кроненберг, никогда не впадая в морализаторство, спокойно препарирует социальные проблемы. Часто обнажая больные места, он ставит конкретные вопросы, на которые сам же и ищет ответы. Одним словом, он скорее тонкий исследователь, нежели публицист, скорее теоретик, нежели пропагандист. Проблемы, поднимаемые им, являются не политическими, как, например, в некоторых картинах Оливера Стоуна, но социальными и часто «метафизическими». Кроненберг всегда умело схватывает опасные стороны современных тенденций развития общества и пытается обратиться к зрителю с тем, чтобы на эти опасности указать.

Однако начало карьеры Кроненберга едва ли можно назвать безоблачным. И зрители, и критики считали его исключительно «хоррор-мейкером», снимающим «в дурном вкусе». Следует признать, что это не совсем верно. Стилистика раннего Кроненберга отличалась от стилистики других режиссеров, снимавших в «дурном вкусе». Если в работах вторых наблюдалась ирония, трансгрессия, стремление нарушить запреты, почтительное отношение к предшественникам, а также многочисленные аллюзии на продукцию массовой культуры (олицетворение этого самого «плохого вкуса»), то первый практически полностью от-

казался от аллюзий и ссылок, стараясь избежать их даже там, где они, казалось бы, были необходимы. Например, в картине «Видеотром», в которой офис кабельного канала обклеен постерами фильмов, Кроненберг предпочел использовать постеры придуманных, а не реально существующих картин. Вместе с тем Кроненбергу не чужды ирония, стремление нарушить запреты и, конечно, трансгрессия. Но в отличие от многих других «трансгрессивных режиссеров» он скорее исследует ее, чем пропагандирует. Иными словами, его картины — это попытка осмыслить трансгрессию, а не навязать.

Впрочем, отрицать тот факт, что его ранние картины были выдержаны именно в стилистике «дурного вкуса», означало бы погрешить против истины. Условно в творчестве режиссера можно выделить четыре периода: канадский, голливудский, артхаусный и самый проблемный — «поисковый». Безусловно, подобная типология весьма условна, поскольку даже в своих ранних кинолентах за угаром дурновкусия Кроненберг скрывал мысли и идеи, чья критическая направленность против пороков современного общества не может укрыться от внимания заинтересованного зрителя, а в своих поздних картинах, которые многие считают мейнстримными, режиссер-автор Кроненберг старается донести до зрителя определенный месседж.

Его первая черно-белая картина «Стерео», не так давно ставшая доступной для большой аудитории, — паранаучное социологическое эссе, в котором визуальный ряд служит фоном для стереосопровождения, а именно воспроизведения диктором результатов научного эксперимента некоего прогрессивного канадского ученого. Тот же прием, опору на аудиоряд в ущерб визуальному ряду, Кроненберг использовал и во второй своей картине — «Преступления будущего». Эти две короткометражные работы, ознаменовавшие первый, канадский, период творчества Кроненберга, определили темы его будущих фильмов: в первой — возможности психики и деформацию тела под ее влиянием; во второй — «венерические и телесные ужасы» как следствия научных экспериментов. Обе ленты неразрывно связаны с ненормальными формами эротизма. Также следует обратить внимание, что оба фильма являются предельно сложными для восприятия зрителем, которого буквально заставляют отказаться от использования визуальных форм восприятия фильма и положиться исключительно на слух. Вскоре, однако, Кронен-

берг перешел от короткометражных работ к «полному метру». В лентах «Бешенство» и «Наседка» (также известном как «Выходок») он развивал тему деформации человеческого тела под влиянием научных экспериментов и, соответственно, изменений сексуальных предпочтений и самой сексуальности жертв этих экспериментов. В работе «Сканеры» поднимается тема сверхспособностей, которыми могут обладать обычные с виду люди. Эти сверхспособности могут стать основой господства над другими представителями человеческого сообщества. Успех «канадской дилогии» («Стерео» и «Преступления будущего»), а также фильмов «Наседки» и «Сканеры» открыли для Кроненберга дверь в Голливуд.

Однако не следует полагать, что первый период творчества Кроненберга состоял из одних успехов. Были и провалы. К такому относится фильм «Быстрая компания», самый нетипичный фильм в творчестве режиссера. Но в его авторстве сомневаться не приходится. Если, например, Стэнли Кубрик мог отречься от «Спартак»² и представить доказательства того, что в качестве режиссера сделал в этой картине немного, то Кроненберг не только снимал «Быструю компанию», но также участвовал в написании сценария, а следовательно, самостоятельно создавал проект, который совершенно не будет вписываться в его кинематографическую эволюцию. В «Быстрой компании» представлена история гонщика Лонни «Счастливого» Джонсона, чье место в команде желает занять конкурент при поддержке нечистого на руку менеджера. Джонсон и его верная команда решают в последний раз сразиться с противником, нынешний цвет формы которого принадлежал когда-то им. Следует сказать, что ни сюжет, ни диалоги, ни сцена не говорят о том, что эту картину снял Кроненберг. Нужно добавить также, что саундтрек ленты является еще более «мейнстримным», чем даже сюжет, — еще одно кардинальное отличие от прочих картин режиссера, к большинству из которых писал музыку Говард Шор.

² Очень показательно, что автор биографии о Кубрике, анализируя все фильмы режиссера, исключает из своего анализа ленту «Спартак» именно на том основании, что Кубрика как режиссера там видно в считанных эпизодах. См.: *Нэмор Д. Кубрик*. М.: Rosebud Publishing, 2012. С. 41–42. Вероятно, именно на тех же основаниях «Быстрая компания» Кроненберга, как выпадающая из его творчества, долгое время была недоступна зрителям.

Несмотря на все это, в некоторых сценах можно увидеть идеи, к которым режиссер вернется в будущих фильмах. В частности, Лони «Счастличик» Джонсон дважды попадает в *автокатастрофу*, фактически его машины взрываются, но он не получает даже малейшей травмы. И этот сюжет, правда, в кардинально ином виде, Кроненберг использует в фильме «Автокатастрофа», за которую получит «Золотую пальмовую ветвь». Провал «Быстрой компании» не обескуражил Кроненберга, но оказал ему хорошую услугу, заставив выработать свой авторский стиль, который сделал его фильмы узнаваемыми.

Наиболее полно и ярко этот авторский стиль Кроненберга проявился в фильме «Видеодром», который снимался уже в Голливуде и является вершиной второго периода его творчества. Впрочем, судьба этого фильма похожа на судьбу фильмов многих независимых режиссеров, которым голливудские боссы разрешили снять свой фильм. Во-первых, картина подверглась серьезному монтажу вследствие конфликта режиссера с продюсерами. А во-вторых, картину очень быстро изъяли из проката. Несмотря на это, «Видеодром» принес своему создателю популярность, поскольку фильм стали демонстрировать по кабельным каналам и распространять на видеокассетах. По признанию самого режиссера, это было его главным и первым личным проектом, оставшись на долгие годы последним оригинальным творением Кроненберга. Остальные его ленты до 1999 г. были основаны на адаптациях литературных или каких-либо других источников.

Фредрик Джеймисон в главе, посвященной теории заговора в кино из своей книги «Геополитическая эстетика», подробно пишет о «Видеодроме», признавая его важное теоретическое значение. Из приведенного ниже отрывка ясно, что Джеймисон считает Кроненберга наследником модернизма, что важно для наших дальнейших рассуждений: «Однако есть и еще одна причина, почему современные фильмы, посвященные теме теории заговора, не могут претендовать на высокий эстетический статус. Она таится в характерном для постмодерна исчезновении оппозиции между высоким искусством и массовой культурой, или, если быть более точным, в потере статуса картин, которые отражают реальность такой, какова она есть. Мы видели, как в романах Пинчона официально заявленная тема или глубоко-мысленные размышления были принесены в жертву репрезентации. Таким образом, слоган “паранойя” в дальнейшем может

рассматриваться как идея того же порядка, что и “идеи”, которые обсуждали герои Достоевского или Томаса Манна, или гиперинтеллектуалистские размышления Пруста и Музиля. Более того, подобные слова сами по себе становятся медиаобъектами и кусочками коммерческого культурного трэша, вставленными в фильм при монтаже и ставшими частью его содержания, но никак не являются важными для понимания содержания ленты авторитарными интенциями или его идеологическим посланием. Подобная дискредитация “литературности” и ассимиляция ее тем и идей замечательно представлены в современном западном кинематографе, который триумфально изничтожил собственный модернистский момент — т.е. великих “auteurs” и их стилистические “миры” — а вместе с ним и истинных “философов”, которыми создатели кино, подобные Бергману, Уэллсу, Хичкоку и Куросаве, могли очевидным образом вдохновляться.

Однако внешняя рамка старых форм кинематографа была сохранена; и “Видеодром” пусть осторожно, но касается его “тем” — разрушительного воздействия телевидения и массовой культуры как таковой на общество, а также размышлений Маклюэна о физических изменениях и мутациях органов восприятия, которые участвуют в длительном взаимодействии с новым “медиумом”, и даже старых философских вопросов о Благе и о том, действительно ли культурные аппетиты масс автоматически к нему ведут. Все это серьезные вопросы с богатой традицией философских размышлений над ними и споров из-за них же; но кто пожелает утверждать, что “Видеодром” вносит серьезный вклад в эти дискуссии?»³.

В 1983 г. на экраны вышла «Мертвая зона» — экранизация произведения тогда уже весьма успешного писателя Стивена Кинга о человеке, приобретшем сверхспособности после несчастного случая, и о том, как он ими распорядился. Затем появилась «Муха» — римейк картины 1950-х, в которой зритель имел возможность наблюдать телесную и интеллектуальную мутацию главного персонажа, подвергшего себя научному эксперименту по телепортации. После появились «Связанные насмерть» и «Обнаженный завтрак».

³ Подробно см. первую часть книги «Тотальность как заговор», где «Видеодрому» уделяется много внимания: *Jameson F. The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Indiana: Indiana University Press, 1995. P. 9–86.

Последняя картина является экранизацией романа Уильяма Берроуза, космонавта-первопроходца, освоившего внутренний космос и создавшего часть самых красочных и известных образов, воплотивших идею телесной паники⁴. Важно, что «Обнаженный завтрак» явился сознательной попыткой Кроненберга закрепить за собой репутацию «культового автора» и объединиться с популярными маргинальными фигурами. А это придавало творчеству режиссера абсолютно новое качество⁵.

В 1996 г. Кроненберг привез на Каннский фестиваль «Автокатастрофу», что ознаменовало новый, артхаусный, этап в творчестве режиссера. В этой ленте, снятой по книге Дж. Балларда, написанной в 1970-х, эротические сцены перемежаются со сценами автокатастроф. Считается, будто картина настолько пропитана эротизмом, что в ней сексуально окрашены даже диалоги. На протяжении всего фильма зритель видит секс в различных вариациях: мужчина — женщина, мужчина — мужчина, женщина — женщина и т.д. И почти везде дополнительным участником сексуального акта является машина. Картина, несмотря на ее намеренную провокационность, была эстетически настолько совершенна, что получила единственный в своем роде приз «За дерзость».

Успех «Автокатастрофы» позволил Кроненбергу не только освободиться от ярлыка «мастера гинекологического/венерического/телесного ужаса», но и внушил ему уверенность в собственных силах как самостоятельного автора. Итогом стало появление «Экзистенции», явившейся продолжением «Видеодрома». Как и «Видеодром», «Экзистенция» полна различных телесных образов, например, живых джойстиков и пистолетов из костей и плоти, стреляющих человеческими зубами, но от первого ее отличает художественная простота, граничащая с примитивностью. Актеры в ней играют очень плохо, но в конце фильма выясняется, что «плохая игра» актеров оказывается лишь их игрой, существованием в виртуальной реальности, в которой их действия должны иметь нарочито грубый, не совсем реальный характер. Тему опасности увлеченности компьютерными играми, когда игрок уже не понимает, где реальность, а

⁴ Найт П. Культура заговора. От убийства Кеннеди до «Секретных материалов». М.: Ультракультура 2.0, 2010. С. 314.

⁵ Snowden L. Which Is the Fly and Which Is the Human David? Cronenberg/Burroughs Interview // Esquire. 1992. February. P. 116.

где компьютерная программа, — вот, что хотел поведать миру Кроненберг. Не случайно в самом конце фильма один из персонажей, когда на него наставили пистолет, просит в него не стрелять, потому что окончательно не уверен, где именно он находится — в игре или вне ее.

«Экзистенция» явилась последним «культовым фильмом» Кроненберга. За ним последовала лишь самая артхаусная картина режиссера — «Паук». В целом же его творения 2000-х авторы и исследователи не называют таковыми⁶. Но несмотря на то что мастер действительно стал образцом респектабельности и якобы обратился к новым формам, он сохранил любовь и уважение поклонников.

В работах 2000-х «Оправданная жестокость» и «Порок на экспорт» которые, с точки зрения критиков, свидетельствовали о желании Кроненберга превратиться в мейнстримного режиссера, предпринимается попытка обратиться к теме диалектики добра и зла. Если в фильме «Оправданная жестокость» человек пытается спрятать свою кошмарную сущность за маской благопристойности, то в «Пороке на экспорт», наоборот, агент правоохранительных сил вынужден превратиться в преступника, чтобы втереться в доверие к русской мафии. «Оправданная жестокость» и «Порок на экспорт» являются перверсивной версией друг друга, как будто режиссер, получив результаты первого исследования, попытался поставить эксперимент по-другому. Один из западных исследователей, которые посвящают свои тексты творчеству режиссера, Крэйг Бернардини предполагает, будто Кроненберг — это и есть персонаж его фильма «Оправданная жестокость», т.е. человек, желающий снимать жуткие фильмы ужасов, но вынужденный скрываться под маской уважаемого мастера. В доказательство Бернардини приводит тот факт, что до 1983 г. Кроненберг сам писал сценарии для своих фильмов, и они-то как раз и являются и самыми страшными,

⁶ Западный исследователь Крэйг Бернардини вспоминает, как попытался найти в одном из магазинов фильмы Кроненберга. Что примечательно, ранние работы режиссера он обнаружил в рубрике «культовое кино», в то время как поздние ленты нашлись в категории «режиссеры». См.: *Bernardini C. Auteurdämmerung. David Cronenberg, George A. Romero, and the Twilight of the (North) American Horror Auteur // American Horror Film. The Genre at the Turn of the Millennium / S. Hantke (ed.). Jackson, MC: University Press of Mississippi, 2010. P. 163.*

и самыми любимыми среди поклонников «культового кино»⁷. И виной тому, что режиссер прекратил снимать в том ключе, в котором работал, рыночные условия. Любопытная теория. Тем не менее мы вправе предположить и обратное по отношению к режиссеру. Как в фильме «Порок на экспорт», он, чтобы получить первоначальную славу, был вынужден делать «биологические фильмы ужасов», в то время как истинное его лицо — это современный Кроненберг, экранизирующий пьесу о Фрейде и Юнге. Однако, как отмечалось выше, режиссер не скрывался и не скрывается за маской, на самом деле он лишь развивает темы, которые ему были интересны на протяжении всей карьеры.

В 2011 г. Кроненберг выпустил фильм «Опасный метод» (снова экранизация, на этот раз пьесы Кристофера Хэмптона «Лечение символом»⁸), посвященный отношениям отцов-основателей психоанализа Зигмунда Фрейда и Карла Густава Юнга. Кроненберга как режиссера интересует внутренний мир человека, причем в двух смыслах — в буквальном, телесном, и в переносном, психическом. «Опасный метод» — его типичный фильм, а не наоборот, как об этом неоднократно писала западная пресса. Кроненберг всегда снимал о теле и психике человека, а также об их отношениях. Иногда он делает акцент на теле, иногда — на психике. «Опасный метод» отличается от других его работ тем, что это исторический фильм. Перед своим 70-летием режиссер решил исследовать корни тем, которые его вечно заботили: каким образом проблемы тела могут быть решены за счет возможностей психики. Кроме того, художник наконец обратился к жизни Фрейда и Юнга, о которых всегда хотел снять кино.

Чтобы закончить тему с Хэмптоном, отметим, что его работы не просто интересны и основаны на фактах, но еще и не являются «постмодернистскими», как пьесы Тома Стоппарда. Писать что-то оригинальное, не делая при этом произведение ироничным ради самой иронии, — всегда тяжелее, чем перерабатывать уже существующие истории. Хэмптон — мастер скорее трагедии, чем комедии, что придает его пьесам еще большее обаяние. То, что «Лечение словом» решил экранизировать Кроненберг, заставит зрителей уважать автора пьесы больше, ведь они, воз-

⁷ Bernardini C. Auteurdämmerung. David Cronenberg...

⁸ Хэмптон К. Лечение словом // Хэмптон К. Опасный метод: пьесы. СПб.: Азбука, 2012.

можно, заинтересуются пьесой уже после того, как посмотрят экранизацию.

Ее сюжет такой. Начало XX в., к швейцарскому прогрессивному доктору Карлу Густаву Юнгу (Майкл Фассбендер) везут истеричку Сабину Шпильрейн (Кира Найтли). Тот излечивает ее с помощью психоанализа. Затем Юнг отправляется в Вену, чтобы сообщить своему кумиру Зигмунду Фрейду (Вигго Мортенсен) о том, что его метод работает очень хорошо. Между ними завязывается дружба, и Фрейд сразу сообщает Юнгу, что хотел бы, чтобы тот стал его учеником, так как он не еврей, а психоанализ распространен исключительно среди евреев, что, разумеется, создает учению определенный имидж. Юнг возвращается домой и ожидает на лечение почти сумасшедшего ученика Фрейда — Отто Гросса (Венсан Кассель), которого отправил на лечение к Юнгу сам Фрейд. Гросс пропагандирует свободную любовь и, более того, необходимость психиатра заниматься любовью со своими пациентками. Под влиянием Гросса Юнг вступает в отношения с Сабиной Шпильрейн. Терзаемый виной и движимый любовью к жене Эмме, показанной в фильме доброй супругой и хорошим управленцем, но никак не самостоятельным ученым, Юнг порывает со Шпильрейн. Та пишет Фрейду, что желает лечиться у него, намекая на то, что у нее был роман с его учеником. В письмах Юнг все отрицает; Фрейд отказывает Сабине в лечении, та, в свою очередь, давит на Юнга, и он признается во всем отцу психоанализа. Далее Фрейд и Юнг встречаются, ссорятся на почве верного понимания фрейдистского учения и расстаются, предварительно между делом посетив Америку. Подплывая к берегам Америки, Фрейд произносит свою известную пророческую фразу: «Мы привезли сюда чуму». В самом деле, сегодня никто не будет оспаривать увлеченность американцев психоанализом, начиная с практического применения учения и заканчивая теоретическими и научными разработками метода.

Далее Сабина Шпильрейн приезжает к Юнгу, чтобы тот помог ей с ее будущей книгой о психоанализе, и у них снова завязывается роман, протекающий в виде сексуальных встреч, во время которых Юнг жестоко обращается с любовницей, о чем она просит его сама. Они снова расстаются, на этот раз по инициативе Сабины. Шпильрейн приезжает к Фрейду и берет на вооружение его метод, отрицая мистические и парапсихологические идеи Юнга, которыми тот хотел оплодотворить пси-

хоанализ. Фильм заканчивается тем, что Сабина, будучи беременной от своего мужа, навещает Юнга в момент его тяжелого нервного срыва. Он сетует, что та приняла сторону Фрейда, а также рассказывает, что находится в отношениях с одной из своих пациенток, которая, как и Шпильрейн, еврейка и увлекается психоанализом, но как бы совсем на нее не похожа.

Редко, когда фильм удастся настолько хорошо. Особенно примечателен в нем Фрейд в исполнении Мортенсена. И хотя отец психоанализа вряд ли был таким, каким его изображает актер, Мортенсен создает очень обаятельный и убедительный образ сибаритствующего ученого, который давно бросил заниматься наукой и всеми силами пытается найти талантливых наследников, готовых принять на вооружение его метод. Между прочим, не так давно актера уже номинировали на «Оскар» за восхитительную работу в другой картине Кроненберга «Порок на экспорт».

Сама же лента «Опасный метод» — вторая по значимости в ряду фильмов о Фрейде. В 1962 г. в США вышел фильм «Фрейд», в котором повествуется о молодом ученом, находящемся на пороге своих великих открытий: бессознательного, детской сексуальности и, разумеется, техники психоанализа. Шаг за шагом, преодолевая многочисленные барьеры, молодой врач, сам немало страшась своих открытий, осознает истинную, как ему кажется, природу человеческих неврозов. А его коллеги не готовы принять новаторские идеи молодого выскочки. Фильм снял выдающийся американский режиссер Джон Хьюстон, а сценарий к нему написал французский философ Жан-Поль Сартр, впоследствии потребовавший убрать свое имя из титров, так как конечный результат картины его не удовлетворил. Но лучшей биографической киноработы о Фрейде, пожалуй, не найти.

Характерно, что в России «Опасный метод» появился в 2012 г., несмотря на то что его мировая премьера состоялась еще осенью 2011-го, т.е. спустя 50 лет после выхода картины Джона Хьюстона. Таким образом, мы имели возможность посмотреть на весьма своеобразное продолжение старого фильма. У Кроненберга Фрейд более не застенчивый молодой человек. Он уже не только состоявшийся ученый, но также и человек, понимающий ценность своего открытия, а потому стремящийся закрепить его. Другими словами, в новом фильме он уже догматик, отказывающий своим ученикам в ревизии учения, и конечно, в ревизии мистической и мифологической. Юнг в данном случае

выглядит благороднее, хотя не совсем в рамках науки, но он пытается быть скорее оригинальным мыслителем, нежели ученым.

Как написал обозреватель «New York Times» А.О. Скотт, «Опасный метод» «определяет эротическую силу идеи как таковой». Эта мысль нуждается не столько в пояснении, сколько в развитии. На самом деле, почти любая идея может иметь эротическую силу. Это сложно понять, но если вы когда-нибудь были увлечены кем-то, попробуйте экстраполировать это на идею, мысль, которая, если ее достаточно любить, может перевернуть многие представления человека о чем угодно. Ученый настолько страстно одержим своими мыслями, что фактически вступает с ними в интимную связь. Кинематограф почти никогда не мог показать это. Но Кроненберг это сделал, как в свое время сделал это Джон Хьюстон. Именно обаянным «эротической силой» идеи мы видим Фрейда у Хьюстона. Таким, хотя весьма сдержанным, почти скованным, мы видим Юнга (он, кстати, дает материальное воплощение своей эротической страсти к идее психоанализа, замешенной на мистике) в картине Кроненберга. Уже немолодой Фрейд показан человеком, который более не способен любить. В том числе даже собственную философскую мысль; он, если угодно, превращается в «политтехнолога идеи», уговаривая Юнга развивать теорию сексуальности, а не увлекаться мифологией и религиозным мистицизмом. Когда Сабина Шпильрейн порывает с Юнгом во время их второго романа, то она, уезжая заниматься наукой, отказывается именно от всепоглощающей эротической страсти идеи как таковой и прибегает к помощи Фрейда, который излечивает ее от этого наваждения, предлагая ей сухую научную рациональность психоанализа. Подозревая, до каких глубин мистики мог докопаться Юнг, и, по-видимому, осознавая, чем могли обернуться его идеи, она принимает сторону старика, который, вероятно, мог осознанно скрывать мистическую силу «эроса» и не подчеркивать эротическую привлекательность мистики.

«Опасный метод» отличается от других работ Кроненберга тем, что это исторический фильм (если не считать экранизацию пьесы «М. Батерфляй», действие в которой происходит в середине XX столетия, а не в начале). Ему никогда не были чужды проблемы парапсихологии; его первые ленты «Стерео» и «Преступления будущего» именно об этом — он замкнул свою творческую эволюцию.

Кроненберг делает свои фильмы неудобными для просмотра. Конечно, человека не выворачивает после них наизнанку (по край-

ней мере, после последних его картин), но после любого фильма режиссера остается чувство фрустрации. Это выгодно отличает режиссера от таких мастеров, как Стивен Спилберг, который умело манипулирует эмоциями зрителя, обязательно предлагая в конце катарсис, эмоциональную развязку. Кроненберг заставляет зрителя держать в себе те идеи, что он пытается донести, не оставляя эмоции в кинозале, но рационализировать их после просмотра. Это — опасный метод режиссера, потому что зрителю всегда легче эмоционально сопереживать фильму, чем думать над ним.

Но что же тогда делает Кроненберга именно культовым режиссером? Почему даже пережив творческую эволюцию, отказавшись от авторского кино ради мейнстрима, он не утратил статуса культового? Дело в том, что Кроненберг обладает не просто навыком, но и редким умением завоевывать нового зрителя, сохраняя при себе старого. Постепенно, никого не теряя, он вторгается на новую почву кинематографа и литературы, чтобы найти новых поклонников, способных оценить его творчество, а не отдельные ленты. Режиссер оставляет подсказки и намеки на то, что он остался прежним. Каждое десятилетие он начинает чем-то новым, хотя никогда не забывает и о прежних темах. В частности, уже одно название первой картины 2000-х «Паук» говорит о его непреходящем интересе к насекомым: мухам, сороконожкам и паукам. Идея, из которой вырос фильм «Они пришли изнутри», — это паук, вылезающий изо рта спящего человека, в то время как другой человек эту картину наблюдает. Как и в «Экзистенции», в «Пауке» Кроненберг предлагает увидеть два мира главного героя — прошлое и настоящее, чтобы тот, наконец, раскрыл корни травмы своего детства.

И этот факт заставляет обратиться к темам и приемам, которые использует в своих картинах Кроненберг. Каждый фильм для режиссера, как указывает на это сам Кроненберг в многочисленных интервью, обладает особой «биологической атмосферой», а следовательно, жителем этой атмосферы до известной степени оказывается и зритель, погружающийся на полтора-два часа во вселенную Кроненберга, в которой возможны самые невероятные ужасы. Таким образом, зритель не просто смотрит на экран, но и, как главный персонаж в фильме «Видеодром», становится активным участником происходящего, пусть и на уровне сопереживания. Однако его впечатления становятся едва ли не бóльшим эффектом от фильма, чем эффекты, представленные

в картинах. Вероятно, именно поэтому Кроненберг до сих считается «культовым режиссером»: он чаще и лучше других мастеров жанра контактирует со зрителем, затрагивая темы, которые этому зрителю интересны и волнуют его.

Все эти годы Кроненберг исследовал то, что либо замалчивалось, либо превозносилось, т.е. представало исключительно в декоративных формах. То, что режиссер за несколько лет предугадал появление СПИДа и других болезней, передающихся половым путем, давно стало общим местом. Однако его внимание к темам, о которых было принято скорее молчать, чем говорить, а если говорить, то определенным образом, позволило ему быть в центре зрительского внимания⁹. Поясним. 1980-е — культ культуризма, фактически воспевание мужского (и реже женского) гипертрофированно мускулистого тела, которое казалось всемогущим и абсолютно неуязвимым. Почти все герои голливудских боевиков были физически развитыми людьми. Если же посмотреть на героев Кроненберга, то они являются не просто обыкновенными, но даже и анорексичными. Таков герой Джеймса Вудса из «Видеодрома». Более того, они приобретают физическую силу только тогда, когда (на генетическом или другом уровне) претерпевают некие негативные трансформации. В частности, персонаж «Мухи» Брэндл совершает умопомрачительные гимнастические трюки и готов заниматься сексом несколько часов без перерыва только после того, как его геном соединился с геномом мухи. На самом деле культуризм 1980-х был мифом, пиар-проектом, ответом СПИДу, «сладкой пилюлей», которая должна была позволить забыться человеку, измученному страхом и паникой из-за тем тела и крови. А то, что это было политическим актом, говорит хотя бы случай Шварценеггера, занявшего важный политический пост в администрации Буша-старшего. Свидетельствует об этом и тот факт, что Рейган, к тому времени ушедший с поста президента США, в 1991 г. извинился за то, что он и его администрация недостаточно внимания уделяли проблеме СПИДа.

⁹ Кажется, среди всех исследователей царит редкое единодушие в том, что фильмы ужасов всегда отражают страхи зрителей, пусть часто и бессознательные. В этом отношении Кроненберг 1980-х прекрасно вписывался в социально-политическую картину мира США, в которой тогда бытовала «паника вокруг тела». Об этом подробнее см.: *Найт П.* Культура заговора... С. 297–362.

Итак, необходимо посмотреть творческую эволюцию режиссера, чтобы определить контрапункты перехода из относительно маргинального статуса в статус «мейнстрима», для чего нам потребуется обсудить форму и содержания картин, чтобы определить, все ли, созданное им, если и не является предметом культового почитания зрителей, то, по крайней мере, претендует на этот статус. Последние картины Кроненберга, сделанные в 2000-х, казалось бы, сильно отличаются от его ранних работ. Тем не менее его картины, снятые до середины 1990-х, которые принадлежат к жанрам ужасов или научной фантастики, часто считаются таковыми, поскольку не принимается в расчет, что представление об ужасном Кроненберга всегда было особенным, а его «научная фантастика» в значительно большей мере является «научной», чем «фантастической». Хотя почти все его фильмы имеют малое отношение к фантастике и скорее относятся к жанру ужасов, о них все же можно сказать следующее. Это картины в жанре *science fiction*, в буквальном смысле «выдуманной науки», которые превращают «вселенную Кроненберга» в ужасный мир, казалось бы, невозможных, кошмарных и неудачных экспериментов. Примечательно, что сам режиссер снимает ужасы, где нет никакой мистики и сверхъестественных сил, и их нельзя описать с помощью науки. Сам же Кроненберг называет себя не просто атеистом, но «совершенно неверующим»¹⁰.

Кроме того, сам режиссер делает особый акцент на том, что искусство должно быть разрушающим, хотя и не в буквальном смысле слова. Оно должно будоражить, тонко указывать на то, что мир не является таким уж безопасным и уютным, каковым кажется нам на первый взгляд. Таким образом, речь в настоящем случае идет не о симпатии, не об эмпатии режиссера к зрителю и зрителя по отношению к персонажам картин Кроненберга. Тем не менее «король венерического хоррора» уважает своего зрителя. Именно этим «эффектом неудобства» отличается настоящее искусство от мейнстрима. Картины, рассчитанные на широкую аудиторию, даже если в них происходит что-то плохое, все равно успокаивают зрителя, погружая его в мир уюта и безмятежности.

Фактически «ужасы» Кроненберга являются «телесными» в двух смыслах. В прямом: тело — главный объект интереса

¹⁰ Подробнее см.: *Snowden L. Which Is the Fly...*

практически во всех картинах мастера. В переносном: картины Кроненберга оказывают влияние на наши тела во время просмотра. Западная исследовательница кинематографа, и главным образом порнографии, Линда Уильямс утверждает, что среди прочих жанров кино существуют три, которые можно было бы обозначить термином «телесные». Это мелодрама (мы радуемся, плачем или грустим, наблюдая за неудачами или успехами в чужой любви), порнография (эротические образы и действия часто приводят наши тела в возбуждение) и, разумеется, ужасы (мы дрожим, жмуримся, отводим глаза, когда кто-то расчленяет чужое тело или когда чудовище или маньяк охотится за своими жертвами; нередко фильмы ужасов вызывают тошноту). Картины Кроненберга от этого становятся телесными во втором смысле, акцент на деформации тела вызывает в организме зрителя более сильную реакцию, нежели какой-либо другой субжанр ужасов.

При просмотре фильмов Кроненберга зритель на уровне своего тела испытывает те же самые эмоции и претерпевает те же самые трансформации, пусть и в усеченном виде, которые ему демонстрируются на экране. Та самая тревожность, которая является неотъемлемым атрибутом жанра, возбуждает, будоражит зрителя. Наиболее ярко этот эффект проявляется в первом коммерческом фильме Кроненберга «Они пришли изнутри».

Наконец нельзя не отметить и вкус Кроненберга к актерам, которые как будто специально созданы для ролей в его фильмах. Кроненберг всегда тщательно подбирает актеров. В частности, на главную женскую роль в «Бешенстве» он хотел взять Сисси Спейсек, к тому времени уже известную прежде всего работами в культовых картинах «Пустоши» Теренса Малика и «Кэрри» Брайана Де Пальмы. Однако бюджет картины не позволял привлечь ее, и Кроненберг выбрал следующую стратегию. Он все же нашел «культовую актрису», но не совсем из мейнстримного кино, предложив роль Мэрилин Чемберс — порнозвезде, известной по ролям в культовых картинах эпохи порношика (в частности, «За зеленой дверью»). Таким образом, он привлек не только всеобщее внимание, но и поклонников, причем фанатов и жанра ужасов, и эротического кинематографа. В «Видеодроме» Кроненберг дал небольшую роль Деборе Харри, звезде из группы «Blondie», что также сделало его фильм более узнаваемым. Более того, он пригласил на несколько ролей

в свои ленты 2000-х Вигго Мортенсена, только что сыгравшего в блокбастере Питера Джексона «Властелин колец». И участие этой звезды не сделало его фильмы менее авторскими или более мейнстримными. Примерно ту же стратегию применял и Кубрик. Например, его картина «Широко закрытые глаза», несмотря на то что в ней снялись две звезды коммерческого кино, не был воспринят как «мейнстримный фильм» и фактически получил статус одной из самых странных американских лент конца 1990-х. Поэтому можно предположить, что Роберт Паттинсон, которого Кроненберг снял в «Космополисе», не повлиял на имидж Кроненберга как серьезного режиссера, снимающего авторские, немейнстримные фильмы. Хотя сам режиссер признавался, что долгое время не хотел брать актера из-за его статуса и имиджа, но в итоге согласился и не пожалел, потому что остался доволен его работой. Что же — благодаря подобному кастингу за фильмом Кроненберга, несмотря на репутацию режиссера, активно следили поклонники Паттинсона, в ожидании выхода фильма.

Однако грамотный подбор актеров — не всегда самый правильный и надежный способ сделать картину «культовой». Существуют и другие, более верные механизмы, создающие репутацию культа многим фильмам. Другим удачным изобретением может быть концентрация внимания на разных органах человеческого тела и игра с ними. Особенно это касается человеческого уха. В частности, в «Мухе», когда главный герой уже достаточно сильно мутировал, у него отваливается одно ухо, при этом его бывшая возлюбленная это видит. Он смущен и пристыжен. Однако это не выглядит слишком комичным, в отличие от многих других фильмов, в которых встречается «прием уха». И хотя Кроненберг старается избежать комического эффекта от телесных изменений непосредственно при первой встрече с явлением, он представляет сцену или кадр как смешные некоторое время спустя. В частности, когда у Брэндла вновь отваливается какой-то орган, ставший рудиментарным, он кладет его на полочку, чтобы приобщить теперь уже ненужную часть своего тела к «коллекции естественной истории Брэндла».

Отсюда мы можем перейти к еще одному приему, благодаря которому Дэвид Кроненберг приобрел статус «культового автора». Часто в картинах он использует гротеск, причем в его классическом понимании — как сочетание нелепого и страшно-

го¹¹. При этом, так как в зависимости от преобладания одного из элементов гротеск может быть смешным или страшным, следует добавить, что гротеск Кроненберга является скорее «ужасным», чем веселым. Чтобы убедиться, что это так, достаточно еще раз вспомнить сцены с ухом из «Мухи» и «Живой мертвечины». Отличает же от черной комедии гротеск то, что его сюжетом и целью является шокирующее и отталкивающее изображение человеческого тела. Подобное, между прочим, характерно почти для всех картин Кроненберга, в том числе и для его фильмов 2000-х¹².

Гротеск — один из ключевых признаков модернизма в искусстве. И Дэвид Кроненберг является модернистом. В недавно вышедшей на русском языке биографии Стэнли Кубрика автор книги Джеймс Нэрмор называет своего героя «последним модернистом». Далее он описывает, почему относит Кубрика к этому течению в искусстве, и упоминает характерные для режиссера модернистские тенденции: сопротивление цензуре, ирония вместо сентиментальности, неприятие традиционного повествовательного реализма, установка на то, что зритель не ассоциирует себя с главными героями, «интерес связи между инструментальным бессознательным и ее вечным спутником, иррациональным бессознательным»¹³. Здесь же автор упоминает постоянный интерес Кубрика к Юнгу и Фрейдю, а также вообще к культуре Вены начала XX столетия. Если внимательно присмотреться, то все эти качества и характеристики могут быть с легкостью отнесены и к творчеству Кроненберга. Для него характерна утрата веры в реальное («Видеодром», «Экзистенция»), отсутствие психологической глубины (не самих фильмов, а сюжетов, как, например, «Оправданная жестокость» и «Порок на экспорт»), угасание чувства, а также все выше упомянутое в

¹¹ *Ruskin J. Grottesque Renaissance // The Genius of John Ruskin / J.D. Rosenberg (ed.). N.Y.: George Braziller, 1963.*

¹² Принципиально важно отметить, что так же считают и другие исследователи. В частности, Майкл Орен в конце 1990-х попытался доказать, что в то время как многие критики рассматривают творчество в категориях готики, наиболее подходящей характеристикой основного режиссерского приема является гротеск. Здесь же он делает акцент на «телесности» в определении гротеска. Но самое главное, о чем пишет Орен, так это о «старомодных модернистских фильмах режиссера». См.: *Oren M. The Grotesque in the Films of David Cronenberg // Exposure. 1998. Vol. 31. No. 3/4. P. 5–12.*

¹³ *Нэрмор Д. Кубрик. С. 21.*

отношении Кубрика. Кроме того, режиссер всю жизнь интересовался Юнгом и Фрейдом, пока в конце концов не снял о них фильм. Наконец, режиссер может быть отнесен к модернизму и на другом основании. В частности, Славой Жижек, следуя методологическому подходу Фредрика Джеймисона, считает, что произведение модернистского искусства вторгается в наше восприятие как шок, что требует немедленной интерпретации. Требует ее и постмодернизм. Но для последнего это всегда «вчитывание» и приписывание. Модернизм же требует именно той интерпретации, которая предполагается художником¹⁴. Работам Кроненберга также присуща некоторая отстраненность. Режиссер, в отличие от других именитых мастеров, старается не сниматься в собственных картинах. А если и снимается, то присутствует во сне героев и прячется за маской врача, как в «Мухе». Более того, часто его фильмы напоминают кафкианский модернизм, а в некоторых Кафка даже цитируется. Например, в «Мухе» герой говорит: «Я — насекомое, которому снилось, что оно — человек». Наконец, чтобы закрыть тему сравнения Кубрика и Кроненберга на основании модернизма, скажем, что Энди Уорхол назвал «Видеодром» «Заводным апельсином» 1980-х¹⁵, судя по всему, имея в виду его новаторство. Таким образом, Стэнли Кубрик был не последним модернистом, равно как не является таковым и Дэвид Кроненберг, прошедший эволюцию от автора короткометражек до режиссера мейнстрима. Его творческий путь — это путь поражений и побед, путь к статусу культового режиссера, который уже невозможно потерять.

2. ПОП-МОДЕРН СТЭНЛИ КУБРИКА

Книга с нехитрым названием «Кубрик» вышла в издательстве «Rosebud Publishing» в 2011 г.¹⁶ Несложно догадаться, что посвящена она творчеству знаменитого режиссера. В России таких книг пока не издавали. Поэтому выход данной книги по праву можно назвать большим событием в сфере книгоиздания, посвященного кинематографу, а также праздником для тех, кто

¹⁴ Жижек С. Хичкок, или Форма и ее историческое опосредование // Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока) / под ред. С. Жижека. М.: Логос, 2004. С. 9–10.

¹⁵ Mathijs E., Mendik X. 100 Cult Films. L.: BFI, Palgrave Macmillan, 2011. P. 221.

¹⁶ Нэрмор Д. Кубрик.

любит творчество режиссера настолько, чтобы прочитать про него целую книгу. Как правило, обычный кинозритель не часто затрудняет себя чтением, если только речь не идет о кратких рецензиях в сети. Очевидно, далеко не всегда те, кто любят смотреть кино, читают книги о предмете своего интереса. Это очевидная находка для издательства, потому что прежде оно выпускало на российский книжный рынок книги не про самых популярных режиссеров и актеров. Например, текст Лоты Айснер «Демонический экран» про ранний немецкий кинематограф, биографию актрисы Луизы Брукс, книгу Питера Богдановича об Орсоне Уэллсе, а также наиболее удачный проект из всех — сборник интервью Вернера Херцога¹⁷. Все книги, разумеется, важные, однако рассчитанные совсем не на массового читателя и, конечно, не на зрителя. Очевидно, их не будут читать даже те, кто любит творчество Херцога или Уэллса, хорошо, если хотя бы купят и поставят на полку. Все эти книги, изданные не самым большим тиражом, в течение долгого времени можно было видеть на прилавках книжных магазинов.

«Кубрик» — явление другого порядка. Секрет успеха книги кроется в загадке творчества самого режиссера: несмотря на то что фильмы Кубрика давно признаны шедеврами, их интересно смотреть любому, даже неподготовленному зрителю. Его творчество настолько признано и востребовано сегодня, что это стимулировало интерес к тому, чтобы даже несведущие зрители смогли прочитать книгу о его кинематографе. Биографию действительно раскупили и, скорее всего, даже почитали, хотя, вероятно, не целиком. Наиболее удачной стратегией чтения станет ознакомление с избранными местами из книги. Каждый может выбрать то, что его интересует, так как каждая отдельная глава посвящена отдельному фильму, за исключением нескольких бонусов — теоретической части и отступления, сделанного ради «Искусственного интеллекта» Стивена Спилберга. Первая часть — концептуальное введение. Вторая и третья части посвящены ранним работам Кубрика, сегодня интересным лишь самым преданным поклонникам его творчества. Четвертая и пятая части — самые сильные куски книги, так как посвящены Кубрику, каким его знают все. Четвертая часть начинается с «Доктора Стрейнджлава».

¹⁷ См.: Знакомьтесь — Вернер Херцог / под ред. П. Кронина. М.: Rosebud Publishing, 2010.

Ведь именно с этого фильма берет начало и тот Кубрик, которого мы научились любить. Чувствуется, что автор пишет эти главы с особым интересом и, может быть, даже с большей любовью, чем разделы о тех фильмах, которые по сравнению с поздними являются еще более холодными и чуждыми зрителю.

Перед рецензентами книг подобного рода всегда стоит большая проблема: их невозможно критиковать. Прежде всего, потому что это редкое явление в книгоиздательском мире, а значит, ее не с чем сравнить и, следовательно, надо лишь хвалить, втайне надеясь, что когда-нибудь кто-нибудь издаст что-то подобное. Однако Джеймсу Нэрмору (профессору Университета Индианы и автору нескольких книг о кино, в том числе о картинах Винсенте Минелли и классических нуарах) и его книге можно предъявить ряд содержательных вопросов. При том, оговоримся, эти вопросы возникают лишь потому, что книга написана на высоком уровне. Энергетика режиссера настолько мощная, что распространяется на все, что связано с его именем. Вероятно, именно по этой причине автор книги решил назвать текст просто «Кубрик». Таким лапидарным названием он воздал должное стилистике холодного модернизма режиссера, суть которого сводится к эмоциональной скупости и ограниченности в художественных средствах. На обложке книги мы видим только слово «Кубрик», иллюстрацию, позаимствованную из «Космической Одиссеи 2001 года», а внизу брэнд издательства. Имя автора мы можем узнать, только если откроем книгу: издательство упоминает себя на обложке и вместе с тем умалчивает об авторе. На всякий случай отметим, что в издании «British Film Institute», где вышел оригинальный текст Нэрмора, имя автора на обложке, пусть и написанное более мелким шрифтом, разумеется, присутствует. Таким образом, обложка русского издания особенно цинична, потому что на ее задней стороне мы читаем: «У романа есть автор. У симфонии есть автор. Крайне важно, чтобы у фильма тоже был автор. Стэнли Кубрик». Но, похоже, у хорошей книги о Стэнли Кубрике автора быть не может. По крайней мере на обложке, где стоит имя издательства и просто название книги «Кубрик». Хотя это едва ли единственное, в чем можно упрекнуть издателей. Во всем остальном все сделано хорошо, за исключением мелких опечаток и редакторских ляпов типа «Роналда Рейгана».

Ключевая мысль книги изложена автором еще во введении. Джеймс Нэрмор объясняет, в чем суть *позднего модернизма* ре-

жиссера, а именно в том, что ключевыми приемами его творчества были гротеск, черный юмор, жуткое и фантастическое. Во введении Нэрмор совершает подробный экскурс в историю «гротеска», объясняя интерес режиссера к телу, а также особое чувство юмора Кубрика. Введение оказывается самым сильным местом в книге. Автор пытается дать понять, почему он считает Кубрика «холодным модернистом», т.е. модернистом в классическом значении этого слова, человеком от искусства, что сближает режиссера с духом Веймарской Германии и Вены начала XX столетия — не только с экспериментами в искусстве, характерными для той эпохи, но вообще с интеллектуальной жизнью Вены того периода, в частности, с популярным тогда психоанализом. Нэрмор часто прибегает к Фрейду, чтобы объяснить Кубрика, но, в отличие от подавляющего большинства американских критиков¹⁸, он не просто избирает психоанализ методологической рамкой своего анализа, а обоснованно указывает на фрейдистские мотивы или сюжеты в фильмах Кубрика, которые намеренно использованы самим режиссером. Нэрмор не просто приписывает Кубрику фрейдизм или «прочитывает» режиссера с помощью психоанализа, но помогает читателю рассмотреть, где именно и зачем Кубрик использовал Фрейда. Между прочим, ключевой элемент модернистской интерпретации произведений искусства — именно объяснять предмет, а не обнаруживать в нем в духе постмодернизма идеи и сюжеты, не заложенные авторами произведений искусства. Однако следует оговориться, что фрейдизма у Кубрика не так уж и много. Речь может идти в лучшем случае о трех-четырех фильмах, что позволяет нам говорить о некоторой нестыковке теории и практики в замысле автора книги.

Вместе с тем чувствуется, что автору, литературоведу, не хватает философской базы, чтобы оценить Кубрика в должной мере. Поэтому ему приходится часто обращаться к первоисточникам, по которым сняты картины, к различным редакциям сценариев, если они имели серьезное противоречие с конечной

¹⁸ Например, так делает Робин Вуд, а также те, кто исследует кинематограф с феминистских позиций. См.: Wood R. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. N.Y.: Columbia University Press, 2003; Собчак В. Девственность астронавтов: секс и фантастическое кино // Фантастическое кино. Эпизод первый: сб. статей / под ред. Н. Самутиной. М.: НЛЮ, 2006; Крид Б. Ужас и монструозно-феминное. Воображаемое отторжение (абъекция) // Там же.

продукцией, к подробному и, надо сказать, довольно скучному пересказу многочисленных сцен. Философский анализ «Заводного апельсина» и «Космической одиссеи 2001 года» — а эти картины нуждаются именно в философском анализе — выглядит довольно бедным. Читая главу о «Космической одиссее 2001 года», ждешь подробного рассказа о ницшеанстве, заложенном в фильме. Вместо этого автор ограничивается тремя-четырьмя абзацами общих рассуждений, представленных в англоязычной Википедии даже более подробно, чем в тексте. Похоже, работы Ницше оказались, в отличие от эссе Фрейда, сложным местом для автора, и он предпочел обойти эту проблему стороной. То же касается и «Заводного апельсина»: много обращений к первоисточнику Энтони Бёрджесса и мало непосредственно анализа фильма, хотя по крайней мере в данном случае автор кое-что сказал об идеологии, содержащейся в книге и отчасти воплощенной в экранизации. Вместе с тем Нэрмор не так много поведал о сложной судьбе картины, как и кем она была использована в дальнейшем. Однако именно это могло стать главным козырем против представленного в книге «модернистского прочтения творчества Кубрика». Ведь независимо от ее автора и содержания эта картина была взята на вооружение панками, разными *hooligans*, как бы назвал их Бёрджесс на языке «надцатых», и таким образом попала в совершенно иной контекст, став настольным фильмом тех самых антигероев, к которым относится Алекс, главный персонаж книги. Иначе говоря, оригинальная интерпретация фильма была утрачена, и он стал символизировать что-то совсем другое. Самым парадоксальным образом кубриковский «Заводной апельсин» стал для панков тем же самым, чем Бетховен был для Алекса, — они любили его, и их «злая» природа от этого становилась еще злее. Очевидно, это не нравилось самому Кубрику: не случайно он сделал так, чтобы фильм положили на полку.

Претензии к автору относительно недостаточного обращения к философии, что, конечно, могло бы лучше объяснить Кубрика, не всегда и не совсем обоснованы. Далеко не все читатели и зрители, которые любят творчество режиссера, имеют философское образование или знакомы с базовыми текстами мировой философской мысли, а потому чрезмерная философичность книги могла бы отпугнуть потенциального читателя. Поэтому упоминания Теодора Адорно в контексте книги далеко

не у всех могут вызвать большой восторг. Нэрмор мог сознательно обойти вниманием философские вопросы, компенсируя свое повествование визуальным анализом. Ницше, Фрейд, Адорно — пожалуй, вот и вся философия, что содержится в книге. Хотя также имеются упоминания двух (один из них о Кубрике) текстов западного марксиста Фредрика Джеймисона, но они касаются почти исключительно кино, а не философии. Место в книге, где автор пытается философствовать сам, выглядит наиболее слабым по отношению к остальной работе. Речь идет о картине Стивена Спилберга «Искусственный разум». Именно здесь, наверное, можно говорить о самом большом недостатке работы Нэрмора. Дело в том, что завершить книгу Нэрмор решил рассуждениями о картине Стивена Спилберга, которую изначально намеревался снять Кубрик, но отдал проект на откуп младшему коллеге. Раз уж режиссер остыл к работе и решил, что не потянет съемки, зачем придавать фильму такое большое значение? Акцент на «Искусственном разуме» особенно неуместен прежде всего потому, что от внимания Джеймса Нэрмора почти целиком ускользает картина «Спартак». Нэрмор говорит о нем в нескольких местах, ссылаясь на то, что поскольку сам режиссер отрекся от фильма, то и анализировать его незачем, при этом упоминает, что Кубрика в ленте видно лишь в нескольких местах. Между прочим, читателям хотелось бы узнать о том, где именно видно Кубрика в «Спартаке», а не о том, что его совершенно нет в «Искусственном разуме». Поэтому эмоционально окрашенное, в отличие от всех предшествующих глав, заключение, будто автор книги подстраивается под стиль режиссера, о котором пишет, — самая большая лакуна в анализе Нэрмора творчества Кубрика.

Главная же особенность книги в том, что каждому конкретному читателю почти наверняка понравятся именно те главы, которые посвящены любимым фильмам именно этого читателя. Первым делом следует сразу прочитать главы о «Заводном апельсине» и «Широко закрытых глазах». После этого читать книгу с начала, пересиливая желание забежать вперед и прочитать отрывки, посвященные «Барри Линдону» и «Сиянию». Стоит ли упоминать, что именно эти фильмы считаются наиболее полно характеризующими творчество Кубрика? Хотя не исключено, что кому-нибудь понравятся главы и о тех фильмах, которые почему-то до того именно этим читателям/зрителям не нравились.

Еще одной особенностью книги является то, что Нэрмор постоянно обращается к мнениям других критиков и киноведов, создавая, хотя и весьма искаженную, картину «Критика о Кубрике», т.е. дает понять, что, как и когда писали о творчестве режиссера другие авторы. В этом начинании, между прочим, автор видит одну из ключевых заслуг своей работы, упоминая в самом начале слова Бодлера о том, что критик, последним взявшийся за перо, всегда останется в выигрыше. Особенно в этом отношении любопытны критические замечания к работам Кубрика, многие из которых, между прочим, бьют прямо в цель. Так, всемогущий в 1970-е годы критик Полин Кейл более чем справедливо возмущалась, что, например, в «Сиянии» убивают лишь одного человека, да и то чернокожего. Она объяснила это тем, что главных персонажей ленты жаль, а убивать кроме них больше некого, поэтому сумасшедшему главному герою «подсовывают чернокожего повара»¹⁹. А ведь «Сияние» — ужасы, и убивать в ужасах вроде должны много. Очевидно, сам Кубрик хотел сделать акцент в фильме не на убийства, кровь и насилие, к которому привыкли поклонники ужасов, что отчасти объясняет непопулярность картины у фанатов жанра: им такое кино было не интересно. В то же время заманить на фильм ужасов интеллектуалов было тоже крайне сложно.

К этим же недостаткам, тонко подмеченным критиками, следует отнести реплику Леонарда Розенмена, композитора «Барри Линдона», о музыке в фильме. Несмотря на то что Розенмен получил «Оскара» за работу со звуком в этой картине, на семинаре Американского киноинститута он назвал фильм «невероятно затянутым и нудным», добавив, что из-за многочисленных повторов ключевого фрагмента из «Сарабанды» Генделя вместо музыки у Кубрика получился «бардак». Хотя сам Нэрмор более всего в творчестве Кубрика ценит именно «Барри Линдона», он это замечание приводит, правда, оставляя его без внимания и какого-либо комментария. Мы же отметим, что довольно сильный и внушительный кусок «Сарабанды», действительно, настолько навязчив, что после просмотра фильма все впечатления затмеваются именно этим отрывком, многократно воспроизводящимся на протяжении всей ленты. Не исключено, что это может быть одной из причин, почему данный фильм некоторые не любят.

¹⁹ См. об этом в разделе, посвященном социальным функциям страха.

Стоит обратить внимание на одну поразительно интересную особенность Кубрика: человек самого высокого вкуса, он попал в популярную культуру, был принят и адаптирован ею, хотя и не поглощен полностью. И даже абсолютный эстетизм — упор на классическую музыку в саундтреках, солидная литературная основа для экранизации, постоянные ссылки на большое искусство — все это никак не вредит популярности режиссера. Кубрик — создатель какого-то уникального стиля в кино, своего рода поп-модерна. Фильмы какого другого режиссера-эстета, если не выдающегося, то признанного, смотрятся сегодня с таким же интересом? Дело в том, что Кубрик — действительно модернист в квадрате. Хотя, конечно, его «Лолита» не смотрится сегодня как ультрасовременное кино, создается ощущение, что многие другие его фильмы, начиная с «Доктора Стрейндж-лава», были сделаны как вневременные и пока еще не принадлежат истории. Несмотря на то что эти фильмы (даже «Широко закрытые глаза»), в момент появления не рассматривались как фильмы, вписывающиеся в картину того дня, и были почти историческими, на настоящий момент они смотрятся вполне современно. Многие картины Кубрика обрели новую жизнь и совершенно другое звучание, попав в массовую культуру и в ту или иную субкультуру: например, «Заводной апельсин» стал любимым фильмом британских панков, а «Космическая одиссея 2001 года», которую осудили многие критики, нашла самый живой отклик в сердцах радикальной студенческой молодежи.

Хотя Джеймс Нэрмор интуитивно почувствовал загадку Кубрика как «модерниста, работающего в популярном жанре», он все же не смог выразить эту идею ясно и отчетливо, оставив читателю лишь догадки о своем бессознательном замысле. Между тем мы можем сделать это за него, поставив вопрос, почему Стэнли Кубрик, человек высокого искусства, прижился в популярной культуре? Дело в том, что этот режиссер никогда не брезговал жанровым кино. Даже не столько не брезговал, сколько работал исключительно в рамках жанра, причем жанра во всей его многоплановости, что для «автора» от кино является гарантией в лучшем случае прослыть вульгарным²⁰, в худшем — не обратить на себя никакого внимания. Стэнли Кубрик снимал политическую

²⁰ О «вульгарном авторском кинематографе» см. соответствующий раздел в книге.

сатиру («Доктор Стрейнджлав»), военное кино («Страх и вожделение», «Цельнометаллическая оболочка»), исторические фильмы («Спартак», «Барри Линдон»), драмы с намеками на эротику («Лолита», «Широко закрытые глаза»), фантастику («Космическая одиссея 2001 года»), антиутопии («Заводной апельсин»), даже ужасы («Сияние», которое режиссер наивно намеревался сделать самым страшным фильмом в истории кино). Несмотря на то что все эти жанры — вечное проклятие культуры, вынужденной нравиться массам, Кубрик остается верен канонам высокого модернизма, стремится к строгости формы, противится цензуре, использует сатиру против сентиментальности, не принимает традиционный повествовательный реализм, делает установку на то, что зритель не ассоциирует себя с главным героем, а также стремится установить связь разума с бессознательным²¹. Именно об этом все его фильмы, а вовсе не попытка соответствовать жанру. В конце концов даже самый популярный из писателей Стивен Кинг обрел в творчестве режиссера ореол мастера, способного писать не только бульварные романы.

Начав свой творческий путь с артхауса (его первые фильмы демонстрировали в артхаусных кинотеатрах), Кубрик быстро пришел к тому, что стал работать на грани высокого искусства и популярной культуры. Его фильмы никогда не становились блокбастерами, но всегда окупались. Даже сам быт Кубрика являлся примером этого парадокса: он снимал голливудские фильмы про Америку недалеко от своего дома в Англии. Уроженец плебейского Нью-Йорка, он оставил родину, чтобы поселиться поближе к аристократической Британии, специально дистанцируясь от предмета своего творчества — Соединенных Штатов. Ведь основным признаком модернизма является именно эстетическая отстраненность и образ равнодушного автора. Даже его Манхэттен, образ которого он решил запечатлеть прямо перед смертью, не выглядит живым и таким, каким был в конце 1990-х, будто главный герой картины «Широко закрытые глаза» ходит не по главному городу США, а по холодной и чуждой Вене, отчего-то превратившейся в Нью-Йорк.

Вероятно, лучше всего объяснять «географию модерна» Кубрика через сравнение с британским постмодернистским режиссером Кеном Расселом, который, напротив, вместо того чтобы возвышать вульгарное и возвеличивать низкое, делал

²¹ Нэрмор Д. Кубрик. С. 98.

высокое нелепым, а интеллектуальное — смешным, эксцентричным. Хотя Рассела часто сравнивали с Феллини и даже называли «Феллини Великобритании» (а в начале карьеры его также называли «Орсоном Уэллсом Англии»), думается, лучше всего суть этого художника можно понять, если сравнить его стиль с творчеством именно Стэнли Кубрика. Вероятно, Кубрик хотел быть таким, как Кен Рассел, в то время как Рассел хотел быть таким, как Кубрик. Однажды Кубрик, задумав снимать «Барри Линдона», попросил Рассела показать натурy для съемок, которые режиссер использовал в своих предыдущих картинах. Тот показал. На следующий день на тех же самых местах Кубрик стал располагать площадки, чтобы снимать своего «Барри Линдона». Рассел «был чрезвычайно польщен». Американец Кубрик, вероятно, презиравший массовую культуру и безмерно ценивший классическую, начинал с того, что в США делал жанровые картины. В конце концов он уехал в Великобританию и стал готовить себя к съемкам, все больше отдалявшим его от всего массового. Кен Рассел, начинавший с классических и довольно академических жизнеописаний великих композиторов, пришел к тому, что приехал в США и стал снимать фильмы про проституток, сумасшедших маньяков и измененные состояния. Так, оба выдающихся режиссера двигались из разных концов навстречу друг другу в совершенно разных направлениях, чтобы встретиться в Великобритании в 1975 г., когда Кубрик снимал своего «Барри Линдона», а Рассел ставил рок-оперу «Томми», и пойти дальше: Рассел — к американскому постмодернизму, Кубрик — к европейскому модернизму.

В этом стиль Кубрика. Он понял, что остаться современным в эпоху «постсовременности» можно, если идти по очень узкой грани, отделяющей классическое искусство от низких жанров военного кино, боевика или исторического фильма, — грани, едва разделяющей высокое и низкое. Кубрик знал, как высоко забрался и как низко может упасть. Но не упал, оставшись для зрителя едва ли не самым любимым или хотя бы уважаемым и признаваемым режиссером, одним из последних истинных модернистов XX в. Он умер в марте 1999 г. Хорошо понимая, что в XXI в. нет места высокому модерну, он уступил место Стивену Спилбергу, символически доверив тому снять «Искусственный разум», к съемкам которого сам Кубрик готовился не одно десятилетие. После Кубрика классический модернизм перестал быть возможным.

3. АМЕРИКАНСКАЯ ГОТИКА ФРЭНСИСА ФОРДА КОППОЛЫ

В начале апреля 2012 г. Фрэнсис Форд Коппола во время своего очередного визита в Россию провел встречу с московскими любителями кинематографа, в ходе которой ответил на ряд вопросов. В начале беседы он специально подчеркнул, что не хотел бы общаться на тему новых технологий в кино, но ему навязчиво задавали вопросы именно о них. Виновата ли публика в том, что акцентировала внимание на этой теме? Вероятно, спросить ей у Копполы было больше нечего. Но не потому, что собеседники были незнакомы с его творчеством, а потому что он более не был им интересен и, более того, мог казаться даже скучным. Единственной темой, на которую с ним можно было бы общаться, оказалась 3D-технология. Тем более что сам он использовал эту технологию (две сцены по несколько минут) в фильме «Между», к премьере которого и была приурочена встреча. Подобное фрагментарное использование 3D не только не украсило картину, но сделало ее еще более странной.

«Озеро окутал туман. Или: туман лег на озеро. Или: туман слился с озером». Как лучше написать про туман и озеро? Конечно, чтобы понять, о чем идет речь, нужно на это посмотреть, но еще лучше не тратить время, силы и не марать бумагу текстами про туман и озеро. Но главный герой новой картины Фрэнсиса Форда Копполы «Между» так не думает. Употребляя виски в огромных количествах и вводя себя в транс, он пытается создать новый роман в формате «туман на озере». Однако издатель сообщает ему, что «туман на озере» никому не интересен, что все хотят отрубленные головы и больше крови. Любопытно, что Коппола признался в том, что его картина во многом автобиографична. В итоге сам режиссер понимает, что его последние потуги снимать про «туман на озере» (к этой категории могут быть отнесены два других его фильма, признанные не самыми удачными в его творчестве: «Молодость без молодости» и «Тетро») провалились. Поэтому он пытается сделать что-то типа «отрубленной головы». Но это получается у него ужасно, тем более что без тумана на озере он обойтись не может никак. Весь его фильм — это дурной сон, какой-то «авторский бред», которым режиссер пытается заразить сознание зрителя в течение тех полутора часов, что длится картина. Причем сон этот — ал-

когольный в буквальном смысле слова. Кто знает, может быть, Коппола изобличает собственный творческий метод и вместе с ним метод всех коллег по цеху. «Я думал, вы, столичные писатели, делаете так: напиваетесь и пишете в трансе», — делится своим видением творческого процесса с главным героем провинциальный шериф. «Да, мы так и делаем...», — отвечает столичный писатель. И не лукавит. На протяжении всего фильма он, не стесняясь, пьет виски и погружается в алкогольный транс.

Необходимо вкратце изложить сюжет картины. В маленький захолустный городок приезжает медленно спивающийся писатель-неудачник, к тому же недавно потерявший свою любимую дочь и остро переживающий эту потерю. Его жена — «ведьма», которая даже на расстоянии не дает ему жить. В городе писатель должен провести автограф-сессию, но очевидно, что в подобных местах его книги никому не интересны. Однако он знакомится с престарелым шерифом, мечтающим стать писателем, и пенсионер подкидывает ему несколько блестящих идей для новой книги, которую они могли бы написать в соавторстве. Герой собирается писать, но в голове у него лишь туман. Туман на озере. Поэтому большую часть фильма он проводит во снах, в которых ему является Эдгар Аллан По, а еще вампиры и призраки всякого рода. Пересказывать подобные идеи подогретого алкоголем сознания тяжело. И сценарий, и сам стиль съемки ужасны настолько, что этим фильмом даже нельзя насладиться как плохим кино. Китча, на который можно было бы списать провал, в фильме на самом деле нет. Юмора мало. А тот, что есть, картину не спасает, хотя благодаря этому юмору сам режиссер и расписался в творческой никчемности. Для съемок фильма Коппола пригласил престарелых, вышедших в тираж актеров и артистов, лишь начинающих творческий путь. Располневший Вэл Килмер — это плохая копия Николаса Кейджа. Брюс Дерн, звезда 1970-х, впоследствии переигравший в огромном количестве очень плохого кино, под стать режиссеру и главному персонажу. Хотя, к его чести надо сказать, что в фильме он на своем месте и прекрасно справляется с уже давно хорошо выученной ролью актера плохих фильмов.

Вместе с тем начиналась картина действительно интересно. Первые кадры говорят зрителю о том, что сейчас он увидит стандартную бюджетную экранизацию Стивена Кинга начала 1990-х. В этом был бы определенный шик. Режиссер, между прочим, сам

отсылает нас к Кингу, когда один из героев обращается к писателю с вопросом: «Ну и каково это — чувствовать себя дешевым Стивеном Кингом»? Интересно, каково некогда признанному гению Копполе чувствовать себя дешевым Копполой? Если многие пишут, что Коппола вернулся к истокам своей карьеры, то это глупость. Тогда, еще в 1960-е, он снимал хорошие фильмы в рамках небольшого бюджета. Сейчас он снимает в рамках того же бюджета очень плохое кино. Фильм настолько плох, что, похоже, режиссера перестанут уважать даже за его седины.

Хотя сама лента не выдерживает критики с художественной точки зрения, это не означает, что она бесполезна в качестве важного культурного явления. Особенно ее значение становится очевидным в контексте фильма «Ворон», вышедшего в то же время, что и «Между». «Ворон» также повествует о жизни и творчестве Эдгара Аллана По, и он столь же посредственный с художественной точки зрения. В «Вороне» По, алкоголик и гений литературы (причем не только бульварной, но и элитарной) становится заложником собственного творчества и в силу обстоятельств вынужден преследовать маньяка, который одновременно является поклонником писателя. Сюжет одновременно и банальный, и проходной, но вписывается в жанр постмодернистской игры с прошлым, представленным в таких картинах, как «Аноним» или «Из ада». В целом подобный прием стал уже общим местом для постмодернистской культуры, когда того или иного автора делают заложником и центральным персонажем его собственного творчества. Именно на этом, например, построен новый сериал «Демоны да Винчи». Впрочем, драматург Том Стоппард уже давно использует трюк помещения автора в контекст его творчества (например, «Влюбленный Шекспир»), поэтому в типичном постмодернистском «Вороне» нет ничего нового. У Копполы тоже фигурирует Эдгар Аллан По, но он всего лишь объект, сон, наваждение, которое посещает писателя-неудачника и алкоголика, чтобы поведать тому секрет писательского мастерства. Напомним, писатель напивается специально, чтобы забыться пьяным сном. Поэтому если в фильме «Ворон», по признанию актера Джона Кьюсака, сыгравшего По²², осуществлена «деконструкция Эдгара По», то в

²² См. интервью Джона Кьюсака, исполнившего главную роль в фильме «Ворон», в русской версии «Русского репортера»: *Кьюсак Д. Важная птица* // The Hollywood Reporter. 2011. Апрель. № 1. С. 74.

случае с «Между» перед нами «реконструкция». Таким образом, на примере Эдгара По, вдруг попавшего на экраны кинотеатров в 2011 г., мы можем зафиксировать две основные тенденции сегодняшней культуры — постмодернистскую деконструкцию классического сюжета или персонажа, в которой сам автор истории становится ее главным героем, и модернистскую реконструкцию классики, т.е. попытку найти общую структуру, «формулу жанра» или единый стержень творчества автора. Причем «модернистскую» в прямом смысле слова не только по духу, но и по стилю, идеям, характерным для европейского творчества первой трети XX столетия²³.

При этом очевидно, что Коппола фактически признается в том, что не может воспроизвести структуру фильмов, созданных в духе По, но все-таки хочет сделать это. Оправдать его неудобоваримый к просмотру фильм можно лишь в том случае, если признать, что автор бессознательно пытается осуществить некое исследование, пробует обнаружить форму и структуру целого жанра с помощью художественных средств. Хотя сам он заявляет о том, что его картина — не более чем попытка вернуться к истокам творчества на деле оказывается, что режиссер

²³ Мыслью о непосредственно модернистской сущности фильма Коппола я обязан Борису Межуеву, едва ли не единственному в России человеку, которому понравилась картина «Между». Сам Борис Межуев написал в преддверии одного из моих текстов, легших в основу этого раздела, буквально следующее: «Мне показалось, что Коппола совершенно сознательно стал делать кино низкого качества. Он стремился разобраться, в чем привлекательность, причем не только для широкой публики, но и для взыскательных интеллектуалов, произведений второсортных, если не откровенно безвкусных. И в самом деле загадка, как мыслящие люди могут любить что мистические романы Мирчи Элиаде, что какой-то трэшевый хоррор типа Дика Кунца или, скажем, на мой простой взгляд, почти тошнотворные ужастики какого-нибудь Лавкрафта. А для современной культуры Лавкрафт явно более значим, чем, скажем, Стейнбек или даже Фолкнер. После того как я посмотрел «Между», мне показалось, что этот фильм именно о третьесортности, о том, что сам Александр Павлов когда-то назвал «очарованием бездарности». Это своего рода эксперимент мастера по проникновению в мастерскую автора «третьесортной литературы», вдохновение которого питается виски, обязательным чтением Эдгара По и общением с полусумасшедшими полицейскими. Получилось слишком модерново, т.е. рассудочно, для нашего постмодернистского века». См.: <<http://www.terra-america.ru/americanskaya-gotika-mejdu-poshlostiu-i-iskusstvom.aspx>>. Я целиком соглашаюсь с этим высказыванием лишь с одной поправкой: Коппола делает «модернистское», равно как и третьесортное кино бессознательно.

скорее пытается понять то, что делал в самом начале карьеры. Коппола возвращается не просто к своим истокам, но к временам, когда кинематограф еще был вполне модернистским.

Важно отметить, что в период, предшествовавший фильму «Между», Коппола уже предпринимал неудачную попытку вернуться к модернизму во всех смыслах этого слова. Он постарался поставить «классику» модерна — «Дракулу» (1992). А то, что он ничего не стал выдумывать, Коппола подтвердил тем, что это был «“Дракула” Брэма Стокера». На тот момент существовала уже не одна экранизация романа, переименованная на самые разные лады. Поэтому режиссер постарался снять картину, которая бы соответствовала и духу, и букве романа. Соответственно, его «Дракула» стал модернистским в эпоху постмодерна (вспомним, что уже свои картины сняли Алекс Кокс, Дэвид Линч и Квентин Тарантино) в двух аспектах — очевидном и глубинном. Очевидный — это была экранизация модерна, английской литературы, получившей статус классики. Однако был и другой уровень. Это в любом случае была отсылка к американскому модерну, к рассвету американского классического студийного хоррора, в каком-то смысле к «Дракуле» Тода Браунинга (1931). Фактически картина Копполы появилась немногим более чем через 60 лет с момента выхода картины Браунинга. При этом Коппола не экспериментирует со стилем, а пытается придать пышность своей картине, которая якобы должна была служить намеком на классицизм. Повествование линейно, костюмы «историчны», а попытка использовать трюки самой дешевой мистики говорят, что эта картина не претендует на то, чтобы сказать какое-либо новое слово в жанре. Не случайно пошаговая пародия Мела Брукса «Дракула, мертвый и довольный» (1995) появилась спустя три года. Фильм Копполы был настолько модернистским и настолько лишенным иронии, что требовалось нечто такое, что превратило бы довольно претенциозное и потому нелепое зрелище от Копполы в шутку. Пародия Мела Брукса — это постмодернистская попытка исправить ошибки Копполы. Однако проблема заключалась в том, что это был старый постмодернизм. Дело в том, что Мел Брукс начал работать в стиле пастиш — делал пародии на вестерн, хоррор, немое кино и проч. — очень давно, уже в 1960-е. С конца 1960-х и до начала 1990-х он фактически оставался лидером этого пародийного направления. Однако в середине 1990-х с выходом «Криминального чтива»

такой постмодернистский кинематограф уже не был возможен. Вот почему даже попытка плоских и, казалось бы, успешных шуток, следовавших за нарративом копполовского «Дракулы», оказалась столь же провальной.

Но к какому именно модернизму хочет вернуться Коппола теперь? Фрэнсис Форд Коппола начинал свою карьеру у Роджера Кормана²⁴, одного из гениальных американских режиссеров середины XX в. У Кормана Коппола снял картину «Безумие 13» и поучаствовал в качестве сорежиссера ленты «Ужас» (1964) с Борисом Карлоффом. Но сотрудничество их началось благодаря случаю. В 1959 г. в Советском Союзе вышла картина Михаила Корюкова и Александра Козыря под названием «Небо зовет». Лента рассказывала о том, как советский корабль, отправившийся на Марс, вынужден вернуться на орбитальную станцию, чтобы спасти американский челнок, так как последний оказался в затруднительном положении, потому что у него неожиданно кончилось топливо. Произошло это, потому что американцы тщетно пытались опередить русских в путешествии на «красную планету». Через несколько лет в США в прокат вышла уже американизированная версия советской картины, перемонтированная и переозвученная. Заниматься монтажом Корман доверил тогда еще совсем молодому и никому не известному Фрэнсису Форду Копполе, который добавил новый вариант «постапокалипсиса» как битву двух марсианских чудовищ и поделил землю на две территории — юг и север, устранив при этом из ленты антиамериканскую пропаганду. В таком именно виде фильм и вышел в США, правда, под названием «Битва за пределами Солнца». Вскоре Корман разрешил Копполе помогать ему при съемках другой ленты, «Ужас» (1963), хотя имя молодого режиссера в титрах так и не было упомянуто. «Ужас» тоже модернистский фильм в двух смыслах, о которых речь шла выше, буквальном и глубинном. Главную роль сыграл Джек Николсон — тогда еще неизвестная, но медленной поступью восходящая звезда Нового Голливуда. Лента рассказывала о том, как случайно отбившийся от своего полка лейтенант наполеоновской армии, следуя за таинственной незнакомкой, попадает в

²⁴ О том, кто еще из выдающихся режиссеров вышел из школы Роджера Кормана, см.: Павлов А.В. Отец культового кино и Нового Голливуда: место Роджера Кормана в истории американского кинематографа // Артикульт. 2011. № 3. <<http://articult.rsu.ru/article.html?id=2147956>>

замок, в котором обитает загадочный герой в исполнении Бориса Карлоффа — актера, прославившегося когда-то ролью чудовища Франкенштейна. После долгих странствий по просторам готического замка выясняется, что незнакомка оказалась призраком погибшей жены мрачного хозяина крепости. Несмотря на то что лента снималась всего несколько дней, даже сегодня она смотрится с интересом, а кроме того, ныне она признана национальным достоянием Соединенных Штатов Америки.

Впоследствии этот фильм, а точнее его часть, будет востребована Питером Богдановичем, еще одним протеже Кормана. Творчество Богдановича стало важным шагом перехода от модернистского кинематографа к постмодернистскому. Первым фильмом, который Корман доверил снять Богдановичу, стал «Мишени»²⁵. Богданович был не только режиссером фильма, но также выступил в роли продюсера и написал сценарий. Кроме того, у него снималась звезда — Борис Карлофф. Старый актер фильмов ужасов должен был Корману несколько съемочных дней и потому попал в картину. Корман сгрузил Богдановичу довольно большое количество материала, оставшегося после съемок «Ужаса», который должен был попасть в новый фильм. Таким образом, в ленте появились две сюжетные линии: с одной стороны, переговоры стареющего актера (Карлофф), прославившегося ролями во второсортных ужасах, с юным режиссером (Богданович); с другой — юный психопат, который, вооружившись до зубов, начинает стрельбу из укромного места по водителям проезжающих мимо автомобилей. Так Богданович прощается со старым хоррором, которому больше не было места в мире реального и бессмысленного чистого насилия. Сам герой Карлоффа переживает, что уже давно не является страшным. Страшными на самом деле являются не кукольные ужасы кинотеатров под открытым небом, символом чего и был долгое время Карлофф, а настоящие психи, которые без каких-либо причин начинают отстреливать ни в чем не повинных людей. Любопытно, что Богданович позаимствовал сюжет из реальной жизни. Летом 1966 г. Чарльз Уитмен, в прошлом морской пехотинец, залез на башню в кампусе Техасского университета и начал

²⁵ Sterritt D. The Targets // The B List: The National Society of Film Critics on the Low-Budget Beauties, Genre-Bending Mavericks, and Cult Classic We Love / D. Sterritt, J. Anderson (eds). Cambridge, MA: Da Capo Press, 2008. P. 205–209.

стрелять по проходящим мимо людям. Уитмен убил 16 человек и еще 32 ранил²⁶. Этот поступок бессмысленного насилия поразил общество. Не случайно фильм Богдановича называется не «Цели» (цель — это все-таки что-то конечное, к цели стремятся, цель говорит о наличии осмысленности действия), а «Мишени», будто люди, по которым стреляет маньяк, — не что иное, как кружочки, нарисованные на бумаге. Само название уже говорит о бессмысленности насилия, учиненного над людьми. Именно про такое насилие говорит Жан Бодрийяр в «Обществе потребления». Он акцентирует внимание на новом типе насилия, которого и жаждет публика. Важно, что столкнулся он с ним в кино: Бодрийяр вспоминает, как столкнулся в кинотеатре с феноменом, который до той поры был ему неизвестен. В конце фильма Артура Пенна «Погоня» публика кровожадно скандировала герою: «Убей! Убей!»²⁷. «Мишени» же снят до убийств Мартина Лютера Кинга и Роберта Кеннеди, хотя и вышел после этих трагических событий. Богданович сумел ухватить общие идеи, бодрийяровские идеи, витающие в воздухе и реализовавшиеся спустя пару лет. Таким образом, легшая в основу нескольких других картина «Ужас» стала связующим звеном между модернистским кино и кинематографом постмодернизма, который, впрочем, всего лишь возвестил начало эпохи постмодерна.

«Ужас», уже давно ставший официальной классикой американского кинематографа, вместе с «Лондонским Тауэром» (1962) входит в «готический цикл» творчества Кормана, посвященный главным образом творчеству Эдгара Аллана По (за исключением двух этих фильмов, остальные являются экранизациями По). Идею готики и сам готический стиль, характерный для европейского модернизма, в прямом смысле слова американизировал Роджер Корман, экранизовавший восемь произведений Эдгара Аллана По. Это «Падение дома Ашероу» (1960), «Колодец и маятник» (1961), «Истории ужаса» (1962), «Погребенный заживо» (1962), «Призрачный замок» (1963), «Ворон» (1963),

²⁶ В фильме Стэнли Кубрика «Цельнометаллическая оболочка» (1987) жестокий и грубый сержант, который занимается обучением новобранцев, не без гордости сообщает своим подопечным, что парню, начавшему кровавую стрельбу в Техасе, удалось убить столько людей только потому, что тот был морпехом.

²⁷ Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция; Республика, 2006.

«Гробница Лигейи» (1964) и «Маска красной смерти» (1965). Сам Корман признается, что в детстве тексты По произвели на него огромное впечатление, и он стал мечтать перенести их на экран. В начале 1960-х его мечта сбылась, и он один за другим стал штамповать фильмы, поставленные по текстам писателя. Корман хотел «пробиться через поверхность текста и воплотить не фабулу, но некую сердцевину мироощущения Эдгара По»²⁸.

При этом мы должны помнить, что Роджер Корман считается «королем фильмов категории “В”», не плохих, но низко бюджетных картин со всеми вытекающими отсюда прелестями и недостатками — творческой свободой, ограниченной финансовыми средствами. Корман снимал не только готику, но и фантастические ужасы, и боевики и т.д. Поэтому его фильмы, снятые по произведениям По, также не могут быть лишены налета «второсортности» и «дешевизны». Действительно, все фильмы-экранизации По, снятые в Америке, от «Падения дома Ашероу» (1960) до «Ворона» (1963), все более отдалялись от оригинала и предсказуемо приобретали комические черты. Вместо того чтобы уловить суть, Корман изобретал что-то свое — вычурное и пошловатое. Тем более у режиссера часто играл Винсент Прайс, который без режиссерского наставления легко мог превратить образ своего героя из ужасного в комический. Однако картины, выпущенные в Великобритании, имеют совершенно иной настрой. Особенно это касается «Маски красной смерти» с тем же Винсентом Прайсом. Надо учесть, что оператором в рамках этого проекта работал британец Николас Роуг, ставший впоследствии не менее гениальным режиссером, а потому все заслуги успешности фильма нельзя приписывать только режиссеру. Но главное другое: фактически Корман создал то, что мы могли бы охарактеризовать непосредственно «американской готикой», потому что готика американца По была все же еще не вполне американской. Американская готика появилась позднее.

Знатокам американского искусства на ум сразу приходит картина художника Гранта Вуда «Американская готика», созданная в 1930 г., на которой изображен фермер с дочерью на фоне «готического» дома. Рисунок выполнен в абсолютно модернистском

²⁸ Цитата из интервью Роджера Кормана, опубликованного в книге: Коми Д. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012. С. 64.

ключе, и его название не должно вводить нас в заблуждение. Он действительно готический, но американский лишь в том смысле, что посвящен американскому сюжету, а не выполнен в стиле американской готики. Однако в середине XX столетия возник и сам стиль американской готики (и даже появились варианты американской готики вроде южной готики), органически сочетающий в себе высокое искусство, перекочевавшее из Европы, с деревенским колоритом, как в случае с южной готикой. Примерно в таких же тонах, что и полотно Вуда, изображен провинциальный американский готический город, в который приезжает герой картины «Между». Иногда он напоминает декорации из кормановских работ. Примечателен контраст этого консервативного поселения с языческими и готическими вакханалиями неформалов, живущих за пределами городка. Однако в другой части фильма «Между», в которой действие происходит во сне главного персонажа, тона и краски ленты абсолютно меняются, хотя прежние декорации сохраняются. Тогда атмосфера становится готической, но уже в европейском смысле слова, почти британском, но вместе с тем фальшивом, будто на территорию Коппола вторгается Роджер Корман и в плохих декорациях пытается снять хорошее кино.

Таким образом, Коппола возвращается на территорию Кормана, но не для того, чтобы погулять по ней еще раз, а чтобы попытаться показать эту тонкую грань «высокого и низкого» без постмодернистских приемов. Самого Кормана, кстати, давно официально признали гением и даже вручили «Оскар» за вклад в американское искусство, которое в то время, когда он творил, искусством не считалось. В этом отношении картина Коппола «Между», несмотря на то что она ужасна, значительно ближе к искусству, чем развлекательный «Ворон» Джеймса Мактига. Коппола, следуя заветам Кормана, признает, что Эдгар По вдохновил потомков творить в определенном стиле и определенных рамках. Казалось бы, до того совершенно несовместимые направления «высокого и низкого» вдруг органически переплетаются, точно так же, как переплетались в душе Эдгара Аллана По стремление писать высокохудожественные тексты с желанием плодить бульварщину. В конце концов, оригинальное название «Между» Коппола звучит как «Twixt», сокращенное от *betwixt and between*, что переводится как «ни то ни се».

IV. Постмодернисты : Славой Жижек и Фредрик Джеймисон смотрят кино

1. ИСКУССТВО СМЕШНОГО ВОЗВЫШЕННОГО

По мнению словенского философа Славоя Жижека, кино — самое извращенное из искусств. Правда, извращенное не в том смысле, что оно порочно, а в том, что увиденное нами на экране при внимательном прочтении зачастую имеет прямо противоположное значение. Поскольку Жижек никогда не скрывал своего «извращенного» таланта за вещами очевидными видеть совершенно неочевидные, к кинематографу он относится наиболее трепетно: эта область культурной жизни всегда предлагает наиболее интересные темы для размышлений.

Свой длительный опыт философствования на тему кино Жижек обобщил в документальных картинах «Киногид извращенца» (2006) и «Киногид извращенца: идеология» (2012). В этих картинах философ объясняет «извращенный» смысл сцен фильмов, о которых идет речь. В первой картине Жижек отдает дань своим увлечениям — Альфреду Хичкоку¹ и «Матрице»², Чарли Чаплину и «Бойцовскому клубу», братьям Маркс и Ридли Скотту, Фрицу Лангу и Дэвиду Линчу. Используя столь часто применяемый им метод «перепрыгивания», все вышеперечисленные персоналии и фильмы философ исследует фрагментарно и асинхронно. Но несмотря на это, каждый кинопример для Жижека — очередной шаг в объяснении его особого видения окружающего мира. Зрителю предлагается изысканный философский коктейль, приготовленный на основе фильмов. Однако этот фильм тяжело объяснить без ранних философских спекуляций Жижека на кинематографические темы.

¹ Жижек С. Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока) / под ред. С. Жижека. М.: Логос, 2004.

² Жижек С. Матрица, или Две стороны извращения // «Матрица» как философия: Эссе / под ред. В. Харитонов. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 329–371.

В своей маленькой книге о «Шоссе в никуда» режиссера Дэвида Линча Жижек упоминает, что Линч считается по определению «режиссером-извращенцем». В этом отношении режиссер должен быть близок философу по духу. В самом деле, не полагают ли философские поиски Жижека путь к фатальному извращению явлений массовой культуры в духе Линча? Не говорит ли сам Жижек своей книгой, а затем и фильмом, которые разделяет временной интервал в семь лет, что во многом его видение мира и идей является чисто линчевским, т.е. «извращенным» в стиле Линча³? Так, в «Киногиде извращенца» Жижек, поливая желтые тюльпаны — те самые, что до некоторых пор скрывают отрезанное человеческое ухо в линчевском «Синем бархате» и которые при внимательном рассмотрении кишат ужасными насекомыми, — вдруг говорит: «Мое отношение к тюльпанам чисто линчевское. Я считаю их отвратительными. Просто представьте, разве они не... Как их называют... "Vagina dentata", т.е. зубастые вагины, которые грозят тебя проглотить? Я считаю, что цветы по определению отвратительны. Я лишь хочу узнать, понимают ли люди, что за ужасная вещь цветы? То есть, по сути — это открытое приглашение для всяких насекомых и пчел: "Приходи и отымей меня", понимаете? Я думаю, что детей нельзя подпускать к цветам»⁴.

Однако свои философско-извращенные интерпретации кино Жижек начинал с Хичкока. Книга под редакцией Славоя Жижека об Альфреде Хичкоке, вышедшая в начале 1990-х годов, фактически принесла мировую известность философу и двум другим членам его «партийной тройки» психоаналитиков-лаканистов из Любляны — Аленке Зупанчич и Младену Долару. Когда эта работа только вышла в свет, она могла быть воспринята как откровение: оказывается, многие темы, которые поднимал в своих трудах французский психоаналитик Жак Лакан, при желании можно легко объяснить с помощью фильмов Альфреда Хичкока. Что с успехом сделали Жижек и его коллеги.

³ Хотя и не только в «линчевском». Например, на обложке одной из книг Жижека, как нас уверяет западный марксист Терри Иглтон, в информации об авторе сказано, что в свободное время Жижек рыщет по Интернету в поисках детской порнографии, а также помогает сыну отрывать лапки паукам. См.: *Eagleton T. The Phenomenal Slavoj Zizek // The Sunday Times*. 2008. 23 April. No. 4. P. 23.

⁴ См.: «Киногид извращенца» (2006), режиссер Софи Файнс.

Уже в этой книге Жижек окончательно сформулировал тип интерпретации, который будет всегда использовать. Впрочем, некоторые тексты Жижека в эту книгу переключались из более раннего труда «Глядя вкось»⁵, в котором словенский философ уже применил категории лакановской философии по отношению к явлениям массовой культуры. Сам Жижек убежден, что надлежащим образом ухватил суть философии Лакана, однако объяснить ее, по словам философа, удастся лишь посредством обращения к «имбецильности массовой культуры»⁶. Навязчивое стремление Жижека объяснить мир с помощью категорий философии Жака Лакана хорошо известно. Сам Жак Лакан, в свою очередь, использовал в своей философии наработки Зигмунда Фрейда. Неужели словенский философ является лишь последователем тех, чьи идеи использует в своих «спекуляциях»? Вряд ли. Славой Жижек нашел, каким образом применить свой ум и чужие «умы» — Фрейда и Лакана.

Величайший вклад Жижека в интеллектуальное развитие западной цивилизации заключается в том, что он одним из первых философов не постеснялся привлечь массовую культуру в качестве иллюстрации для серьезных философских рассуждений. В *массе* своей философы обратятся к феноменам *массовой культуры* лишь 10 лет спустя после публикаций работ «Глядя вкось» и «Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)», когда одна за другой начнут выходить книги на тему поп-культуры и философии, например, ««Симпсоны» и философия», ««Властелин колец» и философия» или более поздний сборник ««Гарри Поттер» и философия»⁷. Это настойчивое обращение к голливудским фильмам, картинам современных

⁵ Žižek S. Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. Cambridge: MIT Press, 1991.

⁶ Wiczeorek M. The Ridiculous, Sublime Art of Slavoj Žižek // Žižek S. The Art of Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway. Seattle: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, University of Washington, 2000. P. IX.

⁷ «Симпсоны» как философия: Эссе / под ред. У. Ирвина, М. Конрада, Э. Скобла. Екатеринбург: У-Фактория, 2005; «Властелин колец» как философия: Эссе / под ред. Э. Каца. Екатеринбург: У-Фактория, 2005; «Гарри Поттер» и философия / под ред. Г. Бэшема. М.: Юнайтед Пресс, 2011. Важно заметить, что первые сборники, выходившие в данной серии, были довольно высокого уровня. Что касается последних книг, к которым относится и текст о «Гарри Поттере», то они не выдерживают критики.

художников *and so on, and so on*⁸ на самом деле, с одной стороны, помогло Жижеку обрести славу среди англоязычной аудитории и превратило в одного из самых популярных философов; с другой стороны, эта популярность у многих вызывает, пожалуй, справедливое сомнение в серьезности анализа Жижека. Некоторые коллеги называют Жижека «Боратом философии». Многие исследователи и интеллектуалы именно поэтому считают его смешным и априори не воспринимают его идеи сколь угодно значимыми.

Тем не менее популярность Жижека росла. Книга о всего лишь одной картине Дэвида Линча «Шоссе в никуда» вышла спустя несколько лет после публикации сборника «Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)», когда философ стал уважаемым даже в среде киноведов, хотя и не всех. Известно, например, что Жижека не любит один из самых популярных теоретиков кино в США Дэвид Бордуэлл. То, что среди прочих книг о работах Линча появился текст о «Шоссе в никуда», особенно примечательно. Многие критики (среди которых, один из самых авторитетных и популярных ныне в США, Роджер Эберт⁹) ополчились именно на эту ленту, объявив, что она стала поворотным пунктом в творчестве режиссера и после нее траектория карьеры Линча пошла вниз.

Объем книги Жижека не должен смущать читателя. На Западе существует традиция издавать небольшие книги о значимых картинах. Например, British Film Institute (BFI) издает тексты в двух крупных сериях: «Классика» и «Современная классика». В обе серии эссе пишут серьезные киноведы, кинокритики и историки кино. Они подробнейшим образом обсуждают сцены, проводят параллели с другими работами, помещают картины в исторический и идеологический контекст. Обычно их изложение последовательно, а работы тщательно структурированы.

⁸ Эту фразу часто употребляет сам Жижек. На самом деле она является «скрытым приемом» его философских рассуждений. Когда Жижеку необходимо закончить или прервать мысль, он пускается в «перечисления», называя один, два, три факта и добавляя *and so on, and so on*, что заставляет думать читателя или зрителя, что за плечами философа еще тысяча подобных аргументов. Иными словами, эта фраза невольно заставляет уважать авторитет Жижека.

⁹ Можно посмотреть здесь: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19970227/REVIEWS/702270304/1023>>.

Несмотря на то что книга Жижека вышла в другой издательской серии¹⁰, можно ли было подобного ожидать от словенского философа, который все же по преимуществу является философом, а не критиком, и подход его, следовательно, совершенно философский, а совсем не исследовательский? Тем более от философа, как было сказано выше, чрезвычайно оригинального, сильно отличающегося от подавляющего большинства киноведов?

В том же «Киногиде извращенца» Жижек говорит о Линче: «Что может быть более нормальным, чем отец семейства, который поливает газон перед белым опрятным домом? Но внезапно у отца случается сердечный приступ, он падает на траву. И затем, вместо того чтобы показывать, как семья сбилась с ног, вызывая скорую, или еще как-то пытается помочь, Линч проделывает нечто типично линчевское. Камера стремительно приближается к газону, даже проникает сквозь траву, и мы видим, что на самом деле скрывается за этой идиллической зеленой лужайкой». В своем эссе о «Шоссе в никуда» Жижек проделывает нечто «типично жижекское». Книга состоит из 10 главок, и непосредственно о фильме философ начинает говорить только в третьей. Продолжив обсуждение картины в четвертой, в пятой он обращается к новым проблемам, настолько важным, что они фактически вытесняют со страниц книги самого Линча и его фильм. Чтобы пояснить свою мысль, Жижек вынужден обращаться к другим картинам, пересказывать их, сопоставлять, в итоге это начинает казаться неким хаосом идей, пусть и органичным. Терри Иглтон, например, не уверен, знает ли сам Жижек, куда ведет его мысль.

Это подводит нас к вопросу, которым задаются многие зрители, есть ли в фильмах Линча смысл. Многие, даже те, кто доброжелательно относятся к режиссеру, настаивают на том, что его картины невозможно понять и лучшее, что мы можем сделать, это просто смотреть фильмы Линча, не наделяя их каким-нибудь смыслом, которого, скорее всего, в них нет. Жижек будто чувствовал те упреки, которые могут сделать ему же его более строгие коллеги по философскому цеху, и умело отразил их в своей книге о Линче, предлагая ответы на еще не заданные во-

¹⁰ Немного позже в этой серии у Жижека вышла книга о Кшиштофе Кесьлевском. См.: *Žižek S. The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*. L.: BFI, 2001. У Жижека есть текст о Кесьлевском и на русском языке: *Жижек С. Кесьлевский: от документа к вымыслу* // Искусство кино. 2001. № 6.

просы. В том, что вселенная Линча смешная, нет никаких сомнений, говорит нам Жижек. До невероятия нелепые истории, гипертрофированные образы злодеев (часто «отцов» — в лакановской терминологии Жижека), ситуации, настолько нереальные, что вызывают лишь улыбку, — все это, вне всякого сомнения, смешно. Однако, настаивает Жижек, мы должны отнестись к Линчу, к его смешной вселенной и довольно странным картинам всерьез. В них заложено значительно больше, чем может показаться на поверхностный взгляд; эти фильмы выводят нас на такие темы, которые выходят далеко за пределы вселенной Линча. В этом состоит великое искусство — извращенное «искусство» понять, что «смешное» «возвышенно» в гораздо большей степени, чем что-либо еще. В своем эссе о Линче Жижек затрагивает огромное количество тем, которые на первый взгляд никак не вяжутся с предметом текста. Холокост и Стивен Спилберг, война и Томас Винтерберг, СМИ и Джон Даль, Сталин и Роберто Бенини, «роковая женщина» и Жак Лакан, кодекс производства Хейса и Коста-Гаврас, Ханна Арендт и Альфред Хичкок.

«В фильмах Линча темнота по-настоящему темна. Свет по-настоящему невыносим, он ослепляет. Огонь по-настоящему жжет, настолько он горячий. В такие моменты чрезмерной интенсивности события на экране как будто грозят вырваться за пределы экрана и затянуть нас в себя, захватить нас. И будто бы опять-таки пространство фантазий, выдуманное пространство, пространство повествования становится слишком напряженным и втягивает нас, зрителей, так что мы утрачиваем безопасную дистанцию. Вот то напряжение, которое присутствует во вселенной Линча. Красота фильмов Линча, если присматриваться, всегда остается загадкой». Так Жижек отзывается о картинах Линча в «Киногиде извращенца», спустя несколько лет после написания эссе. Это говорит о том, что симпатия словенского философа к творчеству американского режиссера никуда не исчезла; а в том, что это симпатия, сомневаться не приходится. Так не утрачиваем ли мы ту же самую дистанцию, о которой говорит Жижек в отношении Линча, когда читаем книги самого Жижека? Разве не грозит написанное Жижеком точно так же затянуть нас и тем самым сделать разрыв между реальностью и фантазией слишком маленьким, и разве даже при повторном чтении не остается у нас мысли, что нечто из прочитанного нами было упущено, что загадка, которую объясняет Жижек, так и не разгадана? А если

и разгадана, то не до конца. Жижек, если угодно, — это Дэвид Линч философии, самобытная и предельно занимательная фигура, которая требует своих интерпретаторов.

Может быть, и мы вправе делать вещи «типично жижековские», т.е. прибегать для объяснения предмета к другим феноменам, которые, на первый взгляд, могут показаться далекими от основного повествования? В интерпретации Жижека фильмов Линча наличествует уловка: философ ссылается не на все фильмы Линча. В частности, в книге о «Шоссе в никуда» он не упоминает картину «Человек-слон», хотя в свое время единожды сослался на нее в работе «Глядя вкось»¹¹, а про «Голову-ластик» говорит лишь в конце текста и то довольно скомкано и не про сам фильм, а про эффект, им производимый. На что Жижек не ссылается вообще, так это на самый «ненормальный» фильм Линча «Простая история», в самом названии которого содержится предупреждение: это простая картина, в ней не произойдет ничего типично линчевского. Представьте: Жижек по своему обыкновению вместо главного героя Стрейта¹² едет на газонокосилке по дороге и озирается по сторонам, с ужасом осознавая, что находится в самом перверсивном линчевском фильме, где «ненормальностью» является абсолютная, полная нормальность. Это все равно, что в упоминаемой сцене с тюльпанами мы бы не увидели тех ужасных насекомых, которые скрываются за видимым благополучием. Разумеется, Жижек без какого-либо труда мог бы «вчитать» в картину смысл. Однако проблема заключается в том, что «Простая история» является по преимуществу модернистским фильмом, который требует иных интерпретаций, нежели постмодернистские фильмы.

Сам Жижек ссылается на классификацию истории голливудских фильмов, предложенную Фредриком Джеймисоном. Это еще один марксист-постмодернист, о котором речь уже шла и который, как было сказано, занимается философией кино. Джеймисон выделяет этапы истории Голливуда: «реализм — модернизм — постмодернизм», где реализм — картины 1930–1940-х,

¹¹ См.: Žižek S. Looking Awry...

¹² В названии игра слов: straight с английского языка переводится как «прямой, простой», также Straight — это фамилия главного героя. После «Человека-слона» это второй фильм Линча, поставленный по реальным событиям. Характерно, что оба фильма являются нетипичными для режиссера.

модернизм — 1950–1960-х и все, что следует после, — постмодернизм¹³. Согласно Жижеку, и модернизм, и постмодернизм считают интерпретацию неотъемлемой от объекта интерпретации; таким образом, разрыв между модернизмом и постмодернизмом нужно искать в присущей тексту и комментарию взаимосвязи. Модернистское произведение искусства (очень важно, что Жижек говорит не об интерпретации, а именно об искусстве) по определению «непостижимо», «оно функционирует как шок, как вторжение травмы; затем, после этого первого столкновения, на сцену выходит интерпретация и позволяет нам интерпретировать этот шок — она возвещает нам, скажем, о том, что данная травма знаменует собой, и указывает на шокирующую извращенность нашей “нормальной” повседневности». Однако постмодернизм, свидетельствует Жижек, делает нечто прямо противоположное: нюанс в данном случае в объектах. Объекты постмодернизма — это продукты массовой культуры (сам Жижек приводит в пример «Бегущего по лезвию» Ридли Скотта, «Терминатора» Джеймса Кэмерона и «Синий бархат» Дэвида Линча), и «от интерпретатора зависит, найдет ли он в них воплощение эзотерического теоретического изящества Лакана, Деррида или Фуко»¹⁴. И хотя вроде бы сам Жижек помещает Линча в категорию «постмодернистского кинематографа», на самом деле режиссер в нее не попадает. Почему же?

Все дело в том, что сам Жижек часто тяготеет «к модернистским интерпретациям». Вспомним книгу о Хичкоке, о которой речь шла в начале. На самом деле попытку интерпретировать фильмы Хичкока с помощью философии Лакана сам философ называет «безумием», несмотря на то что он в нем участвовать согласен. Однако в отношении кинематографа Линча Жижек осторожен. Главная цель его текста о «Шоссе в никуда» — отводить Линча у «правого психоредукционизма» и «левого анархического обструкционизма», т.е., с одной стороны, у представителей новых религиозных движений, стремящихся все читать

¹³ См.: *Jameson F. Signatures of the Visible*. N.Y.: Routledge, 1990. Марксистские интерпретации кинематографа у Джеймисона крайне любопытны. См., например, его текст о «Сиянии» Стэнли Кубрика на русском: *Джеймисон Ф. Историзм в «Сиянии»* // *Искусство кино*. 1995. № 7. С. 57–61.

¹⁴ *Жижек С. Хичкок, или Форма и ее историческое опосредование* // *Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)* / под ред. С. Жижека. М.: Логос, 2004. С. 9–10.

сквозь психологические коды, с другой — у постмодернистов, утверждающих, что картины Линча — не более чем пастиш¹⁵. Таким образом, Жижек, раз он хочет «отбить» искусство у постмодернистов, видящих в Линче лишь «поток сознания», как бы признается в том, что Линч — не совсем постмодернист.

Еще больше света на этот вопрос проливает совершенно справедливое утверждение Терри Иглтона, что Жижек является противником постмодернизма: «По сути дела, он [Жижек. — А. П.] настроен крайне враждебно по отношению ко всему этому течению мысли, о чем со всей ясностью свидетельствует его последняя книга [имеется в виду «В защиту проигранных дел». — А. П.]. Хотя ему и случалось драпироваться в постмодернистские одеяния, он никогда не испытывал ничего, кроме презрения к таким вещам, как мультикультурализм, анти-универсализм, теоретический дендизм и модная одержимость культурой»¹⁶. К этому следует добавить, что Линч фактически работает в рамках позднего сюрреализма — типично модернистского стиля в искусстве. Кроме того, Жижек говорит об «Это не трубка» Магритта, еще одного модерниста, в контексте линчевского кино¹⁷; Марек Вечорек сравнивает сцену с кишащими в траве муравьями из «Синего бархата» Линча с воспоминаниями о том же самом у Сальвадора Дали¹⁸; кинокритик Марина Уорнер напоминает нам о том, что Линч часто называл Андре Бретона своим наставником¹⁹. Не слишком ли много параллелей, чтобы оказалось, будто Линч — не сюрреалист? И не являются ли картины «Простая история» и «Человек-слон», ссылок на которые Жижек практически избегает, модернистскими даже в понимании Джеймисона? Иными словами, модернист Жижек не «вчитывает» в Линча «постмодернистский смысл», но «считывает» его с картин, на поверку оказывающимися лишь «по-линчевски модернистскими»²⁰.

¹⁵ Жижек С. Искусство смешного возвышенного. М.: Европа, 2011. С. 75.

¹⁶ Eagleton T. The Phenomenal Slavoj Zizek.

¹⁷ Жижек С. Искусство смешного... С. 86.

¹⁸ См.: Wiczorek M. The Ridiculous, Sublime Art... P. IX.

¹⁹ Уорнер М. Колдовская дорога // Искусство кино. 1998. № 6.

²⁰ Дело в том, что Линч двулик. Неоднократно он пробовал снять нечто, что выглядело бы снятым не совсем в его стиле. Этим, например, можно объяснить не вполне удачный опыт Линча с «Простой историей». Этот опыт является неудачным в том же смысле, что и «Дюна». У Линча не

Наконец необходимо сказать о чрезвычайно важной идее Жижека о «роковой женщине»²¹. Философ утверждает, что это — «внутренняя трансгрессия» патриархального символического мира; воплощение мужской мазохистской, параноидальной фантазии об эксплуатирующей, сексуально ненасытной женщине, которая одновременно подавляет и наслаждается своими жертвами, провоцируя мужчин жестоко брать и оскорблять ее²². В «Киногиде извращенца» Жижек говорит: «Шоссе в никуда» и «Малхолланд Драйв» — это две версии одного фильма. Что делает обе картины, особенно, «Шоссе в никуда», такими интересными, так это то, как в них соотносятся два измерения, реальность и фантазия, их взаимообусловленность, горизонталь. <...> В «Шоссе в никуда» мы имеем дело с серой, однообразной жизнью провинциальных богачей. Героя, женатого на Патрисии Аркетт, очевидно, терзает загадка собственной жены, которая неадекватно реагирует на его действия. Когда они занимаются любовью, у него ничего не выходит. Все, что он получает от нее, так это покровительственное похлопывание по плечу. [...] Полное унижение».

Это во многом объясняет, что именно делает «Шоссе в никуда» столь привлекательной для мужской части аудитории, в то время как «Рассекая волны» (1996) Ларса фон Триера является фаворитом среди зрительниц. Дело в том, что оба фильма — две стороны одного явления. В «Рассекая волны» мы видим, как покалеченный мужчина просит свою жену неистово заниматься сексом с кем придется — мужчина благословляет жену на порок и одновременно на акт мученичества, чтобы самому получить мазохистское удовольствие. Примечательно, что женщина не только жертвует собой, но и опрокидывается в пучину запретных и постыдных желаний, отдавшись в конце концов команде целого корабля (важно сказать, что трансгрессия в данном случае

получается снимать «нелинчевское кино» при всех прелестях обеих картин. Они тоже являются «модернистскими», но не по-линчевски.

²¹ Жижек много говорит о героине Линды Фиорентино из фильма Джона Даля «Последнее соблазнение» (1994), которая являет собой самый яркий пример «роковой женщины». Вероятнее всего, Жижек не видел картины «Шлюха» (1995) Уильяма Фридкина, в которой та же самая Линда Фиорентино оказывается воплощением порока, самой известной проституткой, согласной на все, хотя в течение всего фильма она и притворялась примерной женой.

²² Жижек С. Искусство смешного... С. 55.

тем сильнее, что женщина является членом ханжеской религиозной общины)²³. Удивляет то, что картина не только не вызывает негодования у женщин, но и приводит их в неописуемый восторг: неужели в каждой женщине существует потаенное (а иногда и явное) желание/фантазия полнейшего сексуального раскрепощения? Эта абсолютная неполиткорректность в отношении женщин, на которую нам намекает Терри Иглтон, приводит нас к окончательному выводу в отношении книги Жижера о «Шоссе в никуда».

«В конечном счете прочтение Линча Жижером и, более того, сам фильм Линча, является глубоко политическим. Их объединяет метод — противоположный обскурантизму и пастишу сокровенных тем. Они оба своим собственным путем доказывают, что наши фантазии подпитывают наше ощущение реальности и при этом оказываются защитой от Реальности. Вместе с их возвышенной мыслью и Линч, и Жижек чрезвычайно занимательны в своем смешном искусстве»²⁴. Этот отрывок нуждается в пояснении. Дело в том, что Дэвид Линч как никто другой, благодаря какому-то странному стечению обстоятельств, стал самым *политическим* режиссером для России. Время Линча, зенит его славы — первая половина 1990-х. Это все еще продолжающиеся рукоплескания «Синему бархату», это «Золотая пальмовая ветвь» в Каннах за «Диких сердцем», это безумный успех сериала «Твин Пикс». Но Линч 1990-х вообще и Линч 1990-х в России — два разных феномена. Жижек (и упоминаемый Марек Вечорек) хорошо это чувствует, обращаясь при обсуждении Линча к политическим реалиям конца 1990-х — войне в Ираке, бомбежкам Югославии, дебатам о Холокосте. Терри Иглтон также хорошо чувствует Жижера и насквозь видит его «политическую сущность»: «Что касается политики, то он столь же горазд распутывать хитросплетения Руссо и Карла Шмитта, как и выносить журналистские суждения о текущих событиях — волнениях в

²³ Другим «однозначно женским» фильмом в этом же плане является «Реквием по мечте» (2001) Даррена Аронофски. Героиня Дженнифер Конноли в итоге опускается до того, что начинает зарабатывать на наркотики проституцией, она совершает вынужденную трансгрессию, вставая на путь порока лишь потому, что она якобы оказалась жертвой. Неудивительно, если женщины любят этот фильм по той же самой причине, что и «Рассекая волны».

²⁴ Wiczorek M. The Ridiculous, Sublime Art... P. XIII.

парижских пригородах, войне с террором или отношениях Турции с Европейским союзом. Он и сам когда-то был политиком — еще у себя дома, в Словении, и тень от югославского конфликта падает на его саркастические суждения о войне, расизме, национализме и этнических распрях»²⁵. Таким образом, Жижек использует Линча фактически в политических целях, хотя и касается это главным образом международных отношений.

Однако Линч России — внутриполитический. В одной из серий мультсериала «Симпсоны» мы можем наблюдать такую картину: Гомер Симпсон, главный герой шоу, сидит на любимом диване в темной комнате перед телевизором, отражающим загадочный голубой свет, и очень увлеченно, заворожено наблюдает за происходящим на экране. Пока нам не видно то, что он смотрит, но по саундтреку мы можем сказать наверняка: это сериал «Твин Пикс». В конце концов нам показывают картинку. Мы видим, как под лунным небом высокий человек танцует с единокором вокруг дерева, на котором висит фонарь. Завороженный Гомер ни на секунду не может оторваться от экрана, он впивается взглядом в голубой свет и произносит: «*Никак не возьму в толк, что там происходит?*»²⁶. Так и огромная часть населения России, как замороженная, смотрела на голубой экран осенними вечерами 1993-го, когда отечественное телевидение демонстрировало сериал «Твин Пикс», и никак не могла взять в толк, что же там такое происходило. Творения Линча лучше, чем что-либо другое, могли помочь примириться с суровой реальностью, которая на самом деле в некотором смысле была едва ли не более сюрреалистичной, чем сериал Линча. Любопытно, различали ли вообще русские зрители сериал «Твин Пикс» и новостные сводки?

Сам Жижек считает: «Фильмы Линча как будто говорят нам о том, что, в сущности, представляет собой наша жизнь. Если преодолеть фантазматический экран, который создает ложную ауру, мы встаем перед выбором между плохим и худшим, между стерильной и бессильной тусклостью социальной реальности и фантазматической Реальностью самоубийственного насилия»²⁷. Жижек также пишет, что герой итальянского комика Роберто

²⁵ См.: Eagleton T. The Phenomenal Slavoj Zizek.

²⁶ Очень важно, что этот эпизод появился в конце 1997 г., хотя действие в нем происходит в самом начале 1990-х. См.: The Simpsons. Season 9; Episode 181: Lisa's Sax.

²⁷ Жижек С. Искусство смешного... С. 64.

Бениньи в фильме «Жизнь прекрасна» создает видимость реальности, погружая сына в мир фантазии, якобы защищая его от ужасов Холокоста. Так Реальное становится Воображаемым. Далее Жижек говорит, что отец-Бениньи поступает значительно хуже извращенца отца-растлителя из фильма Томаса Винтерберга «Рождество». Растлитель в отличие от того, кто пытается представить ужасы лагерной жизни в качестве игры, сталкивает детей с настоящей реальностью. Судя по всему, многие «отцы» в 1993 г. поступали еще хуже, чем герой Бениньи, когда сами, наслаждаясь *постыдным линчевским удовольствием*, отправляли детей в кровать, мотивируя свой поступок тем, что «Твин Пикс» слишком страшный, а сами наблюдали за происходящим на тогда еще выпуклых экранах телевизоров «Рубин», как единорог при свете луны танцует с высоким человеком под мистическую музыку Анджело Бадаламенти. Они думали, что спасают детей от фантазматического мира кошмара и порока Линча, не понимая, что реальность первой половины 1990-х была куда страшнее. Они сами уходили в мир воображаемого, оставляя страшную реальность детям; выбирая «плохое», предоставляли отпрыскам «худшее». В контексте внутрисполитических реалий России первой половины 1990-х «смешное» Линча превращается в куда более «возвышенное», чем даже считает Жижек. Однако понять это — настоящее искусство, которому обучил нас Славой Жижек.

2. ГИД ПО КИНЕМАТОГРАФУ, ИЗВРАЩЕННОМУ ИДЕОЛОГИЕЙ

Словенский философ Славой Жижек в России — фигура чрезвычайно популярная, как, впрочем, и во всем мире. На русский язык ежегодно переводят одну или две его книги, и все равно он пишет их быстрее, чем его тексты в России могут перевести и издать. Однако, несмотря на огромную популярность, почти никто не комментирует его творчество. Практически все его книги не содержат сопроводительных статей, которые могли бы объяснить, о чем в этих книгах идет речь. О чем это говорит? Что там и так все ясно? Многие так полагают, но все же это заблуждение. В любом случае совершенно точно не существует серьезных текстов, в которых бы анализировалась политическая философия Славоя Жижека, а то, что его философия с каждой новой книгой становится все более политической, нет никаких

сомнений. Тому, что о Жижеке не так много пишут, есть два объяснения. Дело в том, что некоторые исследователи, которые в другом случае могли бы внимательно проанализировать его тексты критически, считают самого философа несерьезным, поверхностным, слишком популярным, чтобы тратить время на чтение его книг. Надо заметить, таких меньшинство. Большинство же настолько фанатично относится к философу, что не только не хочет, но даже и не способно всерьез рассуждать о его творчестве. Фактически этот тип его поклонников представляет собой нечто вроде фанатов рок-звезды. Когда, например, Славой Жижек приезжал в Россию в конце августа 2012 г. прочитать серию лекций, то в одном из залов, где он давал свое шоу, не было места: люди сидели на подоконниках.

Тем не менее хотя бы кратко прокомментировать политическую философию Жижека необходимо. Прежде всего нам бы хотелось остановиться не столько на политических текстах самого Жижека, сколько на том, как его политическая философия соотносится с его любовью к кинематографу. Все знают, что Славой Жижек не только написал несколько книг, посвященных кинематографу, но и очень часто прибегает к примерам из фильмов, для того чтобы объяснить ту или иную свою мысль.

Очень часто Жижека называют постмодернистским философом. Это справедливо в том смысле, что работает Жижек в условиях постмодерна, т.е. в «культурной логике позднего капитализма», как назвал постмодерн другой марксистский философ Фредрик Джеймисон. Для того чтобы объяснить навязчивый интерес Жижека к кино, необходимо обратиться ко взглядам Джеймисона на постмодерн. Последний настаивает, что с конца 1970-х годов высокий модерн как стиль искусства и культуры завершился, а на смену ему пришел постмодерн, т.е. общество потребления, которое также можно описать как общество массовой культуры. И поскольку серьезных альтернатив капитализму, с точки зрения Джеймисона, сегодня не наблюдается, он незаметно растворился в популярной культуре. Поскольку современный капитализм следует объяснять именно через «логику современной культуры», то Джеймисон обрисовал иерархию приоритетов в искусстве, он дал понять, какие именно виды искусства наиболее важны в современных условиях²⁸. Еще один

²⁸ Андерсон П. Истоки постмодерна. М.: Территория будущего, 2011.

современный марксист Перри Андерсон замечает, что до Джеймсона «любое зондирование постмодерна носило специализированный характер. Левин и Филдер обнаружили его в литературе, Хасан распространил его на живопись и музыку (при этом речь шла скорее об аллюзии, нежели о серьезном исследовании); Дженкс сосредоточился на архитектуре; Лиотар погрузился в науку; Хабермас затронул философию. Рамки работы Джеймсона были иными — величественное распространение постмодерна практически на весь спектр искусств и, самое главное, обрамляющий их дискурс. Результатом стала значительно более богатая и всеобъемлющая картина эпохи, нежели та, которую могли предложить любые другие описания культуры»²⁹.

Первое место занимает архитектура, второе — кино, третье — графический дизайн и реклама, последнее — литература. Любопытно, что Джеймсон начинал карьеру как профессор литературы, но впоследствии ему пришлось обратиться к темам, более важным, в частности, к кино — одному из ключевых искусств в сегодняшних условиях капитализма. Когда он окончательно оформил теорию постмодерна в стройную систему в ключевом тексте «Постмодернизм как культурная логика позднего капитализма», то немедленно приступил к анализу кино, и уже в начале 1990-х после «Постмодернизма» выпустил две книги о кинематографе³⁰, в которых пытался ответить на вопросы: какова репрезентативная функция современных фильмов? и каким образом современные фильмы репрезентируют социальную реальность? Итак, в начале 1990-х марксисты в очередной раз пришли к мнению, что кино является наиболее важным из искусств. Правда, понятно, что в отличие от Ленина они исходили из совершенно других посылок.

Вовсе не случайно, что Славой Жижек, почувствовав дух времени, немедленно обратился к кинематографу. Главное, на что надо обратить внимание, — Жижек пишет о кино не только потому, что является киноманом. Он начал систематически обращать внимание на массовую культуру почти одновременно с Джеймсоном. Сначала вышла книга Жижека «Глядя вкось», где автор пытался объяснить философию французского психоаналитика Жака Лакана через многочисленные примеры популяр-

²⁹ Андерсон П. Истоки постмодерна. С. 77.

³⁰ Jameson F. *Signatures of the Visible*; Jameson F. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Indiana: Indiana University Press, 1995.

ной культуры. Затем появился более успешный текст «Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)»³¹. Для последнего характерно, что Жижек еще немного стесняется говорить о серьезных вещах, обращаясь к масскульту. Об этом свидетельствует его предисловие, в котором он отмечает, что он и его соавторы согласны участвовать во всем этом постмодернистском безумии³². С тех пор без массовых отсылок к кино не обходилась ни одна книга Жижека.

Марксисты, анализирующие условия постмодерна в период позднего капитализма, считают кино наиболее важным из искусств не потому, что массы безграмотны. Дело в том, отмечают левые, что в настоящий момент происходит визуализация культуры как таковой. Не случайно литература, с точки зрения Джеймисона, так сильно уступила другим искусствам. Вот почему необходимо визуализировать и политическую философию. Жижек, знающий многочисленные приемы по завоеванию благодарной аудитории, начал издавать. В 2006 г. британский режиссер-документалист Софи Файнс сняла документальную ленту, где Славой Жижек рассуждал о том, как следует понимать «Матрицу», «Бойцовский клуб», фильмы Дэвида Линча, Альфреда Хичкока и т.д. В фильме Славой Жижек, прогуливаясь по сценам из любимых фильмов, объяснял, что они означают или могли бы означать на самом деле, по его мнению. Ключевой, в данном случае, является та идея, что главным героем фильма становился сам интерпретатор известных картин, а не актеры, режиссеры, персонажи картин или сами фильмы. Только тот, кто просто-напросто высказывает свое мнение о том, что увидел. Фактически впервые в истории кино интерпретатор важнее тех вещей, которые он интерпретировал. Таким образом, «Киногид извращенца» стал хитом и в очередной раз прославил Жижека по всему миру. И в России, в частности, тоже.

В 2012 г. появилась новая картина Софи Файнс «Киногид извращенца: идеология». В России впервые ее показали в

³¹ Žižek S. Looking Awry... Наверное, стоит обратить особое внимание, что в англоязычном издании книги присутствовал текст и Фредрика Джеймисона, исключенный из русскоязычного издания.

³² Упоминая о популярности Хичкока и литературы о нем в научной среде, Жижек замечает: «Наша книга — бесполезно отрицать это — без зазрения совести участвует в этом безумии». См.: Жижек С. Хичкок, или Форма... С. 10.

рамках фестиваля «Новое британское кино» в начале ноября 2011 г., куда пришло много зрителей. При этом надо сказать, что кино — документальное, и далеко не на каждый фильм фестиваля набирается почти полный зал. Зрители были готовы два с лишним часа без перерыва смотреть на то, как Славой Жижек рассуждает о тех или иных примерах из сферы кино и масскульта. Здесь следует сказать, что новый фильм с Жижеком оказался лучше прежнего по нескольким причинам. Во-первых, предыдущая картина была хаотичной. Несмотря на то что вроде бы каждая из трех серий ленты была посвящена своему предмету, все кино повествовало об одном и том же. Жижек в очередной раз повторял свои старые идеи, которые всплыли у него когда-то при просмотре фильмов и чтении книг. Ничего нового. Просто воспроизводство старого на камеру. Но так как этот фильм сделан для масс, то в повторении прежнего нет ничего плохого, ведь речь идет о визуализации. Заметим, что новый фильм фокусируется на конкретном предмете: идеологии. Несмотря на то что в оригинальном названии «The Pervert's Guide To Ideology» не содержится упоминания о кино, Жижек выискивал идеологические послания именно в фильмах. Так что русский перевод даже точнее отражает суть фильма, нежели заголовок на английском языке. И здесь самое время вспомнить ту самую репрезентацию социальной реальности в современном кино, о которой писал Джеймисон. Наконец, пожалуй, самое важное. «Киногид извращенца» был оригинальной философской интерпретацией кинематографа. Но не без недостатков. Дело в том, что каждая идея Жижека, какой бы яркой она ни была, сводится к Лакану, а постоянное обращение к Лакану уже давно не идет Жижеку на пользу. И получается, что все фильмы, о которых говорит Жижек, — это всего-навсего иллюстрации одной-единственной философии. Не более. Однако секрет успеха Жижека заключается в том, что без Лакана его идеи становятся интереснее и приобретают самостоятельную философскую ценность. Не случайно, когда на Западе публиковали эссе Жижека об «Аватаре», редакторы вычистили из него всего Лакана³³. Стал ли текст хуже? Разумеется, нет. Статья только выиграла. Несмотря на то что к Лакану Жижек обращается и в новом фильме, делает он это не так часто и не так

³³ На русском языке вышла полная версия текста. См.: Жижек С. Аватар // Жижек С. Искусство смешного...

много, как раньше. Но ведь и сам предмет обязывает. Фокусировка картины ориентирует обращаться скорее к марксистской и политической тематике, нежели к философской.

Впрочем, Славой Жижек за шесть лет после выхода «Киногида извращенца» посмотрел не так много новых фильмов — в смысле тех, которых он еще не видел. А это означает, что почти все его примеры будут из тех картин, про которые он уже писал или говорил. Например, Жижек в очередной раз обращается к «Звукам музыки» (как мы помним, смотреть этот мюзикл — самое постыдное удовольствие философа)³⁴. Или к идее киндерсюрприза, о которой он подробнейшим образом говорил в «Кукле и карлике»³⁵. Или к ленте Джона Карпентера «Они живут», про которую Жижек пишет в только что вышедшей на русском языке «Чуме фантазий»³⁶. В рассуждениях Славоя Жижека в новом «Киногиде извращенца» нет ничего такого, о чем бы он до того не писал. Он просто воспроизводил на камеру свои старые идеи. Благодаря этому фильму у философа стало еще больше поклонников, ведь смотреть на философию кино — это не то же самое, что читать философский трактат, пусть даже и посвященный такому увлекательному предмету, как философия кино. И хотя опять же абсолютно все примеры и идеи нового фильма можно найти в книгах и статьях Жижека, это не делает кино менее ярким и менее интересным, тем более что оно все равно остается развлечением.

Характерной чертой рассуждений Жижека является фрагментарность: он может начать с чего угодно и так же чем угодно закончить. И тем не менее с чего ни начни смотреть «кино про Жижека», все равно интересно, потому что все приводимые им примеры абсолютно произвольны и непоследовательны. Так что зритель, уснувший на середине фильма, не упустит почти ничего. Это лишь мозаика примеров, призванных служить одной цели, — показать, каким образом работает идеология на глубинном уровне. Но не конкретная идеология типа либерализма или консерватизма, а идеология как таковая. И хотя сам

³⁴ См.: *Гринстрит Р.* Вопросы и ответы: интервью со Славоем Жижеком // Пушкин. 2008. № 1.

³⁵ Жижек С. Кукла и карлик: христианство между ересью и бунтом. М.: Европа, 2009. С. 255–304.

³⁶ Жижек С. Чума фантазий. Харьков: Ин-т гуманитарных исследований, 2012.

Жижек не дает определения этому понятию, полагая, что мы, зрители, знаем, о чем именно идет речь, судя по всему, он понимает ее скорее в марксистском ключе, ведь и сам он всегда заявлял о своей верности постулатам Маркса. Жижек, конечно, критикует и левые идеологии, что, однако, не означает, что он критикует их с объективной позиции беспристрастного зрителя. Сам он, по его собственным заверениям, остается левым.

В целом же речь идет об иллюзорной форме общественного бытия, как определял идеологию Маркс, каковой, кстати, является и религия — предмет, на котором Жижек также подробно останавливается. При этом нужно подчеркнуть, что во многих случаях от слова «иллюзорное» сам Жижек бы отказался, предпочтя ему более простое словосочетание «форма общественного бытия». Фильм «Киногид извращенца: идеология» не случайно начинается с обсуждения картины Джона Карпентера «Они живут». В этом кино главный герой обнаруживает солнцезащитные очки, позволяющие увидеть окружающие нас вещи такими, какими они являются на самом деле. Взглянув на мир через эти очки, мы видим на деньгах надпись «это твой Бог», на плакатах «женитесь и размножайтесь» или призывы «спи!» в журналах и т.д. Среди людей живут странного вида инопланетные существа, которые уже давно поработили человечество и воздействуют на него идеологически. Очки помогают разглядеть диктатуру в демократии, т.е. показывают чистую идеологию там, где ее не видно. Сам Жижек говорит про это так: «По фильму, идеологический приказ спрятан таким образом, что напрямую его можно увидеть только сквозь очки. Такая же взаимосвязь между видимым и невидимым преобладает и в современном обществе “потребления”, в котором нас, субъектов, больше не воспринимают в связи с какой-либо большой идеологической идентичностью, и тем самым подразумеваемая идеологическая идентичность остается невидимой. Вот так и действует этот институт: его истинная суть, предписание руководства, остается “за кулисами”»³⁷. Примерно к этому же приему с «идеологическими очками» пытается прибегнуть и сам Жижек, объясняя, как работает идеология на примерах тех или иных фильмов.

Первым делом Жижек обращается к «Оде радости», финалу Девятой симфонии Бетховена. Он напоминает, что эта музыка

³⁷ Жижек С. Чума фантазий. С. 20.

использовалась в качестве официальной практически во всех режимах в XX в. — и левых, и правых. Таким образом, она стала нейтральной оболочкой, пустым контейнером, в который могли быть помещены сразу все идеологии. Жижек демонстрирует изнанку идеологии как таковой, ее обратную сторону, извращенность на всего лишь одном примере из «Заводного апельсина» Стэнли Кубрика. Ведь молодой преступник и насильник Алекс наслаждался в фильме другой частью Девятой симфонии, которая является не такой уж и радостной, как знаменитая Ода. Так и в любом политическом режиме за ширмой улыбок и добрых отношений скрывается агрессивная, демоническая составляющая, способная раскрыть сущность власти и ее намерений. Здесь Жижек вспоминает Ленина, который, как часто говорили его соратники и близкие, любил детей и кошек, но вместе с тем отдавал непопулярные, жестокие приказы. При любом политическом режиме, в любой идеологии существует агрессивная, зловещая, демоническая часть Девятой симфонии, как та, которой наслаждается Алекс.

И этой извращенной стороной оказывается абсолютный цинизм идеологии. Именно в данном пункте Жижек корректирует Маркса. По мнению Жижека, Маркс полагал, что люди делают что-то, потому что они не знают, что они делают, пребывая в иллюзии относительно истинного положения дел. Однако на самом деле, настаивает Жижек, люди делают что-то именно потому, что они знают, что именно делают. Здесь философ обращается к примеру из мюзикла «Вестсайдская история», в котором группа хулиганов в форме музыкального представления объясняет представителю закона, почему именно они такие плохие и почему даже не собираются меняться. Они живут в плохом районе, в бедности, их родные — алкоголики, наркоманы. Хулиганы в действительности знают, что то, чем они занимаются, очень плохо, но все равно делают это. А это, со слов Жижека, и есть сущность идеологии. И вот, Жижек обращает наше внимание на недавние погромы в Лондоне, когда пару лет назад бунтовщики устраивали поджоги, уничтожали собственность. На фоне всего этого особенно любопытными выглядели заявления премьер-министра Великобритании о том, что самое ужасное в творимых бесчинствах — это то, что дебоширы берут вещи в магазинах и не платят за них. Иначе говоря, даже в случае социальных волнений низшие слои, осведомленные о том, что так

делать нельзя, сохраняют свою страсть к потреблению. Вандалы знают, что это плохо, и делают это, но самое забавное, что даже в данном случае они продолжают потреблять, т.е. работать на идеологию.

Тем не менее кого-то ведь нужно обвинить в беспорядках? И в этом стремлении собрать все социальные страхи воедино, в одном-единственном образе, состоит другая характерная черта идеологии как таковой. Жижек вспоминает фильмы «Вечный жид» и «Триумф воли», а также «Челюсти». «Челюсти», по мнению философа, — это не совсем марксистский фильм, хотя его очень любит Фидель Кастро, потому что считает, что акула — это символ капитализма. С точки зрения Жижека, акула не воплощает собой капитализм. Дело в том, что в обществе люди боятся разных вещей, а акула из «Челюстей» помогает собрать все разнородные страхи общества в один-единственный и конкретный. Не это ли делали нацисты по отношению к евреям, задается вопросом Жижек? Примерно то же самое было сделано и в Великобритании, когда все проблемы общества сводились к матерям-одиночкам. Много преступников? У матерей-одиночек мало денег и средств, чтобы справиться с воспитанием детей, те идут на улицу, и повышается преступность. Из бюджета расходуются много средств? Это все матери-одиночки, на них слишком много тратится денег. И так далее. Таким образом, матери-одиночки в контексте современной британской идеологии становятся тем же самым, что и евреи в нацистской Германии, или акула из фильма «Челюсти».

Наконец, неявным посылом всякой идеологии является и «принуждение к свободе», стремление освободить жертву из рук садиста. Жижек вспоминает фильм «Таксист» Мартина Скорсезе и его прототип «Искатели» Джона Форда. Философ настаивает, что жертвы обоих фильмов — малолетняя проститутка в «Таксисте» или белая женщина в «Искателях», ставшая женой вождя индейцев, — на самом деле наслаждаются своим положением жертв. Они стали жертвами добровольно и не хотят, чтобы их спасали. Не то же ли самое, что делают освободители в фильмах, предпринимали и Соединенные Штаты, когда воевали с Ираком, спрашивает Жижек? И он заходит здесь так далеко, что предполагает, что и заключенные тюрьмы Абу-Грейб точно так же наслаждались своим положением жертвы, когда американские военные их пытали.

Но это не все. На протяжении двух часов Жижек рассуждает про кока-колу и киндер-сюрприз, про католичество и атеизм, про фильмы-катастрофы и конспирологию. Повторимся, абсолютно те же мысли можно найти в его книгах или же статьях, которые еще не стали книгами. Ведь все знают, что свои книги Жижек собирает из многочисленных статей. Но все-таки в конце кино Жижек обрушивается на капитализм. Все и так хорошо помнят его старый анекдот о том, что «легче вообразить конец света, чем конец капитализма»³⁸. Философ его вновь воспроизводит. Однако Жижек без тени иронии говорит об «Окупай Уолл-Стрит» и социальных волнениях в Греции. В отличие от погромов в Лондоне эти события хотя и не дают никакой гарантии исчезновения капитализма, но позволяют левым типа Жижека хотя бы надеяться на то, что он отступит. Этот вывод Жижек делает после двух часов и 15 минут философствования. Конечно, Жижеку нельзя предъявлять претензии, как нельзя предъявлять их шоумену, только что отыгравшему гениальное представление. А представления Жижека гениальны. Во всяком случае те, кто посещает его лекции и смотрит фильмы с его участием, так считают.

Для Жижека идеология по большому счету существует только в кино — вот, наверное, самый главный вывод, который мы должны сделать, посмотрев «Киногид извращенца: идеология». Но не потому, что так хочет сам Жижек, а потому что так хочет массовый зритель. Но, как отмечалось выше, сама культурная логика позднего капитализма ставит задачу искать идеологию в кинематографе. Массовый зритель не будет смотреть скучный документальный фильм, в котором ведутся серьезные разговоры об издержках капитализма. В одном интервью на вопрос «откройте нам секрет» Жижек ответил: «Коммунизм победит»³⁹. Но коммунизм вряд ли победит. Потому что наиболее ярые противники капитализма и сторонники коммунизма занимаются критикой, но не реальной политической борьбой. Все дело в том, что сам Жижек, например, часто обвиняет режиссера Джеймса Кэмерона в том, что его наивный марксизм «голливудский», ненастоящий, далекий от реальной борьбы. Примерно в этом же духе Жижек упрекает и «либеральных коммунистов», к которым философ относит, например, Билла Гейтса и которые,

³⁸ Фишер М. Капиталистический реализм. М.: Ультракультура 2.0, 2010.

³⁹ См.: Гринстрит Р. Вопросы и ответы...

якобы заботясь о всемирной справедливости, продолжают наращивать собственный капитал. Жижек так пишет о них: «Не надо питать иллюзий: либеральные коммунисты сегодня — враги всякой прогрессивной борьбы. Все остальные враги — религиозные фундаменталисты и террористы, коррумпированная и неэффективная государственная бюрократия — это фигуры, появление которых зависит от особых местных условий. Именно потому, что они хотят исправить второстепенные изъяны глобальной системы, либеральные коммунисты служат наглядным олицетворением того, что не так с системой как таковой»⁴⁰.

Не походит ли марксизм самого Жижека на лицемерие либеральных коммунистов или на наивный марксизм Джеймса Кэмерона? Марксизм Славоя Жижека, хотя еще и не ставший марксизмом голливудским, как у Кэмерона, стремится к тому, чтобы стать таковым. Жижек ругает Кэмерона за «поверхностный марксизм», но сам почти ничем не отличается от него. Как и все левые интеллектуалы, Жижек продолжает пить кофе в «Старбакс»⁴¹ и клеймить позором капитализм. В фильме он отпивает глоток из стаканчика «Старбакс» и начинает рассказывать о лицемерии этой компании, которое сегодня является олицетворением позднего капитализма. Лицемерие «Старбакс» сводится к тому, что компания завышает цены на кофе, чтобы часть прибыли, вероятно, отдавать на благотворительность. И это является, с точки зрения Жижека, абсолютным потребительством, потому что те, кто пьют кофе в этой кофейне, чувствуют себя более спокойно, так как участвуют в благотворительности. Секрет в том, что если даже коммунизм, о котором грезит Жижек, и победит, то только в кино, которое будет снято на деньги «капитала».

3. ГРАНДЕ ЛАТТЕ С СИРОПОМ «КРИТИКА КАПИТАЛИЗМА»

В середине октября 2013 г. на YouTube появился музыкальный ролик «Танец извращенца», также известный как «Отрезать яйца», в исполнении словенского комика и пародиста Клемена

⁴⁰ Жижек С. О насилии. М.: Европа, 2010. С. 33.

⁴¹ О той роли, которую в современном обществе играет «Старбакс», см.: Ритцер Дж. Макдональдизация общества 5. М.: Праксис, 2011.

Слакони. Слаконья исполняет партию не кого иного, как Славоя Жижека, вероятно, наиболее известного на сегодняшний день философа и «извращенца». Изображает Жижека пародист очень убедительно и весьма искусно. На сегодняшний день ролик имеет почти 350 тысяч просмотров. С вирусным видео «Gangnam Style» ему, правда, не сравниться, но все же это довольно неплохой результат для добродушной пародии на словенского — пусть и с мировым именем — философа. К слову, многие ролики канала Слакони, где пародируются куда более знаменитые артисты и деятели культуры мирового уровня, имеют гораздо меньше просмотров. То есть выходит, что это не популярный артист популяризирует известного философа, а известный философ популяризирует популярного артиста. По-моему, неплохо для философа. Разумеется, это не лучший показатель успеха конкретно взятого философа, но все же само появление этого зажигательного видео весьма симптоматично и кое о чем говорит.

Жижек сегодня уже достиг такого уровня известности, что не слишком нуждается в подобных пародиях, особенно если учесть, что у него за плечами несколько документальных фильмов, в которых он является главным героем. Но все же в упомянутом ролике есть кое-что примечательное: он весь построен на реальных высказываниях и идеях Славоя Жижека. Таким образом, для тех, кто хорошо знаком с его творчеством, видео стало настоящим подарком, так как искушенные зрители могли без труда угадывать, что именно и откуда словенский пародист позаимствовал для своего сетевого мини-хита. В результате просмотра ролика складывается образ философа Славоя Жижека, в еще более популярной форме воспроизводящий тот образ, который реальный Жижек создал себе сам многочисленными интервью и выступлениями, несколькими документальными фильмами, внушительным количеством книг и статей, а также массой преимущественно старых анекдотов. Что лучше всего представлено в видео, так это парадоксальный образ мысли философа, его намеренная стратегия не высказываться ясно и недвусмысленно, зачастую предлагать абсолютно циничный ответ на какой-нибудь сложный и провокационный вопрос, на который сама философская и политическая позиция Жижека обязывает отвечать четко и ясно. Чего стоит фраза, представленная в видео в том числе: «Я не говорю: давайте ничего не будем делать. Я просто хочу сказать, что самое радикальное действие, которое мы можем совершить, это не делать ничего».

Хотя оппоненты пытаются подловить Жижека именно на этих парадоксальных и часто противоречивых высказываниях, на самом деле эти идеи — наименее уязвимое звено для критики мыслителя. В целом же Жижека можно критиковать за многое — вопрос лишь в том, как к нему относится тот автор, который о нем пытается писать. Если вы любите Жижека, то найдете миллионы способов связать воедино все «номера» в его «шоу в жанре теоретического варьете», как охарактеризовал метод письма и устного выступления Жижека его друг и идеологический соратник, американский философ Фредрик Джеймисон. Если вы не любите Жижека, вы без труда сможете заклеить его как «клоуна», «шута», «невежду» и далее по списку, даже не вникая в детали его книг или докладов. Но признать надо следующее: несмотря на то что у Жижека немало недоброжелателей или врагов, массы его признают и искренне любят. Разумеется, здесь можно возразить: Жижек потворствует вкусам толпы, заигрывает с ней; толпа же никогда не поймет настоящего философа — и все в этом духе. Однако сам Жижек предложил бы (и предложил на самом деле) иную интерпретацию своей популярности: гегелевский Мировой Дух ни много ни мало воплощен в его фигуре философа. С этой точки зрения толпа может и не понимать, что именно говорит философ, но ему просто-напросто суждено быть популярным. Лично я бы добавил, что если бы британский историк Томас Карлейль писал свое знаменитое сочинение «Герои, почитание героев и героическое в истории» (в котором он присваивает каждому историческому периоду свой тип героя — божество, поэт, революционер и т.д.), в наши дни, то последнюю главу своего труда он наверняка назвал бы «Философ как герой» и посвятил Жижеку. И не так важно, что думают про Жижека те, кто почему-то не добился его славы. Славоя Жижека можно считать эдаким капитаном Джеком Воробьем из первой серии франшизы «Пираты Карибского моря», который в ответ на упрек, что он самый жалкий пират (философ), о котором когда-либо слышал мир, заявляет: «Да, но вы обо мне слышали!»⁴². Кроме того, у Жижека точно не меньше обаяния и духа авантюризма, чем у Джека.

Итак, что же Славой Жижек сделал такого, чтобы все о нем «хотя бы слышали»? Дело в том, что он действительно открыл

⁴² Подробнее см.: Мусеев В. Александр Павлов: Секс, насилие и сортирный юмор. Почему пора полюбить масскульт? <<http://rusrep.ru/article/2013/05/08/pavlov/>>.

секрет популярности. Его первая англоязычная книга «Возвышенный объект идеологии»⁴³ была лишь началом пути. Текст был издан при помощи левого политического теоретика и философа Эрнесто Лакло, который рассчитывал, что Славой Жижек примет участие в философской борьбе за «левое дело» на его стороне. Хотя в книге были отсылки к популярной культуре, этого было мало, чтобы работа вышла далеко за пределы стен академии. Поэтому Славой Жижек тут же избрал новую стратегию обретения популярности. Почти в одно время он написал сразу три книги, в которых попытался интерпретировать популярную культуру с помощью психоанализа в версии французского философа и психоаналитика Жака Лакана. Таким образом, были созданы сразу три введения в Жака Лакана через популярную культуру — «Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру», «Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)» и «Возлюби свой симптом! Жак Лакан в Голливуде и вне его»⁴⁴. Этого было достаточно, чтобы заявить о себе как о философе, у которого есть определенная и ясная методология, которая, в свою очередь, помогала бы объяснить интересующейся общественности окружающую ее культуру. Вместе с тем Жижек играл на опережение, мгновенно отзываясь на самые последние веяния и явления масскульта и некоторым образом рискуя быть слишком «попсовым».

В этом надо отдать должное Жижеку. Сегодня ни Умберто Эко (в качестве «популярного философа», что бы ни значил этот термин, а не, скажем, писателя), ни Фредрик Джеймисон, которые также уделяют внимание популярной культуре и относятся к ней вполне серьезно, все же не могут похвастаться той степенью популярности, которая выпала на долю Жижека. Почему? Если Умберто Эко писал о романах Яна Флеминга или «Касабланке»⁴⁵, т.е. уже «состоявшихся» феноменах массовой культуры, то Жижек делал ставку на самое новое. То же относится и к Джей-

⁴³ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999.

⁴⁴ Жижек С. Все, что вы хотели знать о Лакане...; Žižek S. Looking Awry...; Žižek S. Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out. N.Y.; L.: Routledge, 1992.

⁴⁵ При довольно большом количестве переводов работ Эко, в том числе не самой удачной публицистики, на русском так и не появилась его наиболее интересная для теоретиков популярной культуры работа «Путешествия в гиперреальность» (*Eco U. Travels in Hyperreality*. L.: Picador, 1986).

мисону: чаще его интересуют даже не артефакты популярной культуры, а феномены культуры высокой или по крайней мере достаточно благородной. Джеймисон никогда не был настолько радикальным, чтобы отзываться, например, на фильмы М. Найта Шьямалана⁴⁶. В этом смысле книга «Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру» крайне радикальна, почти вызывающая, поскольку в ней представлены не только Хичкок и Чаплин, но и «Робокоп» и «Терминатор». Отсюда и секрет успеха Жижека. Нельзя стать популярным, лишь заигрывая с популярной культурой. Нужно окунуться в нее целиком, отдать всего себя без остатка, не раствориться, но слиться с нею, самому стать частью популярной культуры, ее феноменом. Значит, в успехе Жижека действительно есть что-то большее, чем просто потакание вкусам публики, и его известность — не раздутая.

Вот, что любопытно. О Жижеке написана не одна книга. Большинство работ о словенском философе имеют название «Критическое введение», что изначально говорит о том, что 1) к Жижеку как бы нельзя относиться некритически; 2) мысль Жижека слишком сложна для понимания, поэтому сначала в нее надо «ввести». Другие тексты посвящены теологии, марксизму, гегельянству, политической теории и т.д. Из множества серьезных текстов для начала можно познакомиться с работой Паркера (одним из многих критических введений) и «Онтологией Жижека»⁴⁷. Эти книги «слишком серьезные». Серьезные в том смысле, что в них нет шуток, они написаны, как признается один из авторов, не так увлекательно, как книги самого Жижека, а главное — они посвящены философии и политической теории Жижека. Что в них абсолютно опущено, так это все то, что Жижек написал о популярной культуре. Поразительно, но то же можно сказать и о большинстве других работ, посвященных Жижеку по крайней мере на поверхностный взгляд. Таким образом, некоторые академические ученые принимают Славоя Жижека слишком серьезно, а те, кто не принадлежат академии,

⁴⁶ Сам Жижек находит в его фильмах много интересного, особенно в картине «Таинственный лес», и считает, что «те, кто отмахивается от фильмов Шьямалана, считая их низкопробным ньюэйджевским кичем, столкнулись здесь с некоторыми сюрпризами» (Жижек С. О насилии. С. 23).

⁴⁷ См.: Паркер И. Славой Жижек: критическое введение. Ижевск: ERGO, 2010; Johnston A. Žižek's Ontology a Transcendental Materialist Theory of Subjectivity. Northwestern: Northwestern University Press, 2008.

относятся к нему слишком легковесно. Следовательно, самое важное и ценное, что мы можем сделать для Жижека, это принять всерьез его, казалось бы, не самые серьезные работы.

Как это ни удивительно, с наибольшим вниманием и даже чрезмерно серьезно к Жижеку отнеслись прежде всего американские киноведы. Да и как иначе? Как отмечалось выше, Жижек стал известен широкой публике своими яркими интерпретациями феноменов современной культуры, большей частью кинематографа. В конце концов, с упорством маньяка обращаясь постоянно то к блокбастерам, то к классике, то к артхаусу, он и сам попал в кино, получившее название «Киногид извращения». Разгуливая по кадрам из любимых фильмов, он объяснял, что та или иная сцена значит или могла бы значить с точки зрения философии — марксизма, фрейдизма, лакановского психоанализа и т.д. Так, за последние 20 лет Жижек капитализировал люблянский психоанализ, острый ум и любовь к кино в имидж современного мыслителя, едва ли не самого тонкого интерпретатора кинематографа в его самых разных измерениях. Подобный успех выходца из Восточной Европы, разумеется, не мог не задеть западных киноведов, не один десяток лет исследовавших разного рода фильмы. Тем более они разошлись, когда Жижека признали и в сфере профессионального киноведения: по крайней мере ему доверили написать книгу о творчестве известного польского режиссера Кшиштофа Кесьлевского в рамках Британского института кинематографии (BFI). Кроме того, Жижек кидает камни в огород «посттеории», хотя, очевидно, и не со зла, а просто, чтобы показать осведомленность в новейших течениях внутри академии. Его нападки на пост-теоретиков в книге о Кесьлевском «Страх настоящих слез»⁴⁸ стали последней каплей, переполнившей море терпения и зависти сторонников посттеории. Глава школы посттеории, один из выдающихся и признанных киноведов, Дэвид Бордуэлл в итоге написал резкую отповедь Жижеку с громким названием «Славой Жижек: Скажи что-нибудь!» с аллюзией на молодежную комедию 1980-х Камерона Кроу «Скажи что-нибудь»⁴⁹.

Суть претензий Бордуэлла к Жижеку в том, что Жижек ничего не понимает в кино, не умеет полемизировать и в конеч-

⁴⁸ Žižek S. The Fright of Real Tears...

⁴⁹ Bordwell D. Slavoj Žižek: Say Anything. <<http://www.davidbordwell.net/essays/zizek.php>> (дата обращения 27.01.2014).

ном счете не знает даже философии. Дэвид Бордуэлл, едва ли не самый авторитетный американский киновед, доходит даже до того, что начинает копаться в «грязном белье» Жижека, что, конечно, делает текст еще более интересным. Вкратце логика его текста такова. Бордуэлл описывает контекст, в котором появилась книга Жижека о Кесьлевском, и обрушивается на покровителя Жижека в области американских «cinema studies» Колина Маккейба, виднейшего сторонника психоанализа в теории кино. Далее Бордуэлл критикует политическую составляющую теоретического подхода Маккейба и Жижека с помощью методологии Ноэля Кэрролла, сторонника посттеории, который также имеет статус «философа от кинематографа». Однако большей частью Бордуэлл лишь оценочно отзываясь о Жижеке, отмечая, например, что тот «умеет только браниться и задавать риторические вопросы, мало смысла при этом в философии». Бордуэлл осмеивает оппонентов и даже пытается объяснить «весьма превратное понимание Жижеком диалектики», заявляя, что тот не умеет спорить и презирует научное сообщество, которое занимается теорией кино. В конце концов Бордуэлл опускается до того, что начинает подробно рассказывать, какие у Жижека есть методы избегать общения с американскими студентами (про это вскользь рассказывал сам философ). Бордуэлл не оставляет Жижеку шанса, нападая на его знаменитую эрудицию, на его стиль, а также на его «академический юмор». Наконец, Бордуэлл обвиняет Жижека и его коллег в том, что они в киноведении действуют по принципу Ленина и Мао — истребляют конкурентов; и заканчивает на грустной ноте, что Жижека можно было бы оправдать тем, что тот любит кино, но ведь его любят все, как тонко замечает критик.

Таким образом, как киновед Жижек был «признан» своими противниками. Иначе говоря, детальный, иногда даже слишком детальный и вульгарный, разбор «подхода к кинематографу» Жижека таким авторитетом американского киноведения, как Дэвид Бордуэлл, легитимирует присутствие Жижека в западных «cinema studies». А если учесть, что ему оказывают поддержку другие влиятельные американские киноведы вроде упомянутого Колина Маккейба, то Жижек становится одним из признанных даже не столько философов, которые в том числе рассуждают о кино, но киноведов *par excellence*. Кому еще из философов доверили такую честь — считаться киноведом?

В бордуэлловской критике особенно примечательно упомянутое высказывание о том, что Жижек и его соратники и даже «товарищи» (вероятно, это наиболее удачный термин в данном контексте) разрабатывают политическую стратегию в киноведении, т.е., как Ленин или Мао, пытаются уничтожить своих противников. С одной стороны, это может быть правдой в том смысле, что почему бы единомышленникам одной школы в киноведении не вести войну с другой школой, особенно если обсуждаемая посттеория и ее представители — едва ли не более мощная и влиятельная группа? А кроме того, разве то, что делают сами посттеоретики в лице Бордуэлла, — это не уничтожение своего противника в лучших традициях Мао? Упомянутый Иан Паркер также подметил одну интересную деталь: «Жижек часто выглядит более всего марксистом в те моменты в своих работах, когда заявляет, что уходит за пределы теории Маркса под флагом Гегеля и Лакана — в “Возвышенном объекте идеологии”, например, — и менее всего марксистом, когда заявляет, что “повторяет Ленина” в риторических цветистых выражениях, нацеленных на то, чтобы обойти своих противников с “левого” фланга»⁵⁰. Другими словами, если Жижек не объявляет себя жестким последователем Ленина в киноведении, т.е. не использует «левую риторику», за которой ничего не стоит, Бордуэлла действительно есть о чем беспокоиться. Это может означать, что Жижек действительно мог задумать революцию против конкурентов.

В этом смысле замечание Иана Паркера более чем справедливо. Дело в том, что часто Жижек своим «ленинизмом», «сталинизмом» старается скорее шокировать либеральную общественность, нежели реально верит в сталинизм. По сути, весь его сталинизм сводится к плакату с вождем, что висит в его квартире в Любляне, и сильному, хотя и устаревшему анекдоту о том, что если нацистский тип личности смиренно принимает похвалу и аплодисменты, то сталинистский тип личности с радостью аплодирует сам себе во время оваций. Обычно после этой шутки зал, где Жижек вдохновенно рассказывает этот анекдот, взрывается овациями, а сам лектор начинает хлопать в ладоши за удачно и к месту рассказанную шутку, так сильно вдохновившую публику. Разумеется, Жижек поддерживает и «сталинизм» французского философа Алена Бадью, но опять же

⁵⁰ Паркер И. Славой Жижек... С. 140.

не забывая напомнить о своих несущественных разногласиях с идеологическим союзником. То же и с маоизмом. Жижек рассыпается в комплиментах Бадью и замечает насчет их разногласий: «...но нет ничего такого, чего не могла бы исправить хорошая маоистская самокритика (*tamzing*) (с парой лет в исправительном лагере)»⁵¹. Главный вывод, который мы должны сделать из этой «идеологической фронды» Жижека, таков: часто объявлять приверженность конкретной идеологии для него — всего лишь ход. Но это не единственное использование Жижеком идеологии.

Он приложил много сил к тому, чтобы развить теорию идеологии, которая находит отражение в его подходе к кино больше, чем в чем-либо еще. Единственной проблемой остается то, что в кино он не дает себе труда объяснить, как именно в каждом конкретном примере он понимает работу идеологии. То есть это за него должны сделать мы.

Первое понимание идеологии у Жижека, если угодно, широкое, или внешнее: это то, что используют все режимы — и левые и правые. В этом случае обязательная идеология, т.е. та, которую стремится навязать государство, — это не система взглядов, а лишь некая рамка, форма, сосуд, который можно наполнить абсолютно любым содержанием. Тогда не важно, что именно государство навязывает, главное — неукоснительно следовать его заповедям. Возьмем самый грубый пример. В основе идеологии одного государства лежит традиционное философское учение — материализм, а в основе другого — идеализм. И тогда ученые в одном государстве должны писать о ложности идеализма, о том, что бытие определяет наше сознание и проч., а в другом государстве люди должны клеймить материю, которая является лишь отражением идеальных сущностей и т.д. При этом данные идеи не влияют ни на то, что говорят люди в личном общении, ни на то, как они живут. В обоих случаях идеология представляет собой одно и то же — пустой сосуд. Разве не так функционировала идеология на позднем этапе существования Советского Союза? Например, ученые спокойно могли писать тексты на интересующие их темы, но формально должны были добавить ссылок на труды марксизма-ленинизма и, может быть, осудить описываемое ими явление или событие как мелкобуржуазное, мещанское, иногда реакционное.

⁵¹ Жижек С. Размышления в красном цвете. М.: Европа, 2011. С. 9.

Из этих обязательных и в то же время ни к чему серьезному не обязывающих поклонов проистекает почти всегда циничное отношение к идеологии: формально мы соблюдаем все транслируемые сверху заветы, но реально не считаем так, как нас принуждают считать, и делаем то, что нам нравится. Вместе с тем государственная политика, конечно, может определять самые разные сферы жизни общества. Но эти решения — уже конкретная деятельность, которая, впрочем, не всегда нуждается в идеологии. Но в целом идеология (так, как ее понимают сегодня) просто должна транслировать какой-то определенный посыл и следить за тем, чтобы люди этот посыл приняли. Например, любые идеологии используют образ врага, чтобы обвинить его во всех бедах общества. Например, в фильме «Челюсти», как рассказывает Жижек, таким врагом, замыкающим на себе гнев всех членов общества, оказывается акула. Так и государству просто нужно указать на этого иного, и тогда общество будет консолидировано в своем негативном отношении к этому образу врага.

Но часто Жижек обращается к идеологии в узком смысле: как к системе взглядов на общество, политику, экономику и культуру; например, к «наивному марксизму» или «либеральному коммунизму». Подчеркнем: сам Жижек не утруждает себя хотя бы коротким замечанием, что вот сейчас мы будем говорить об идеологии в узком, а не широком смысле, часто подменяя одно понимание идеологии другим и перескакивая от одного примера к другому. Однако ведь и сам Жижек, как он сам заявляет, является носителем «идеологического сознания» в узком смысле и в целом не выходит за рамки левого понимания идеологии. Не случайно в сборнике, посвященном анализу идеологии, который редактировал сам Жижек⁵², большая часть текстов принадлежит перу левых авторов и зачастую друзей философа. На самом деле невозможно было бы выбрать более удачной методологии прочтения кино, чем «идеология» и «критика идеологии».

Здесь следует отметить, что философ почти не использует гегельянство для анализа кино, зато в полную мощность задействует Маркса и Лакана (вместе с Фрейдом). Вопрос в том, что первично — политические пристрастия Жижека и вытекающие из них обязанности любить именно эти интеллектуальные истоки левой мысли или универсальность Маркса и Лакана, с по-

⁵² Mapping Ideology / S. Žižek (ed.). L.; N.Y.: Verso, 1994.

мощью которых можно объяснить практически все (добавьте Гегеля — и ваш метод станет неуязвим)? Однако в реальности мы никогда не узнаем, что первично у Жижека — методология или идеология. Почему? Собственно, ключевая мысль исследования Иана Паркера состоит в том, что он настаивает, что Жижек часто меняет свою позицию в рамках тех источников, которые он избрал для себя как определяющие — гегельянство, марксизм, лаканианство. Он ранжирует свои источники в зависимости от ситуации, вот почему никогда нельзя сказать точно, что он имеет в виду. Так считает Паркер⁵³. У правых, да и у некоторых левых, нет мощной теоретической базы, которая бы могла стать столь универсальным способом объяснения окружающего мира, популярной культуры в том числе. Например, относительный успех американского киноведа Робина Вуда, который считается одним из наиболее уважаемых ученых, предложивших гендерный подход в теории кино, состоял в том, что он открыл для себя фрейдомарксизм в маркузианском преломлении и с его помощью стал интерпретировать фильмы. Не менее удачной стратегией может быть феминизм, но и он зачастую прибегает как минимум к психоанализу — Фрейду и, не реже, Лакану⁵⁴. Но у Жижека в любом случае есть настоящая броня, скроенная из самых прочных щитов, которую в принципе невозможно пробить.

Его слабым местом могла бы оказаться ситуация, в которой он отказывается от Лакана, но и здесь, как мы видим, философ избегает критики прежде всего за счет того, что каждый раз смотрит на конкретный артефакт или феномен с нового места — тот самый *параллакс*, который Жижек также выбрал в качестве ориентира для своей мысли. Поэтому, когда он отказывается от психоанализа, его мысль не становится менее ценной. Собственно, почти весь «Киногид извращенца: идеология» посвящен его личным идеям: интерпретациям известных фильмов и, реже, событий или артефактов популярной культуры — кока-колы, киндер-сюрприза и проч. Следовательно, если возвращаться к вопросу, насколько придерживается сам Жижек взглядов, ко-

⁵³ Паркер И. Славой Жижек...

⁵⁴ См., например, эссе, которое оказало существенное влияние на развитие феминистского подхода к теории кино: Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории / под ред. Е. Гаповой, А. Усмановой. Минск: ПроPILEI, 2000. Однако Лаура Малви пытается «подправить» «маскулинность Лакана».

торые декларирует, его идеология может представлять (а может и не представлять) собой следствие его методологического подхода. Также Жижек утверждает, что в понимании идеологии почти следует Карлу Марксу, правда, немного перефразирует классическое высказывание немецкого мыслителя о ложной форме общественного сознания. Жижек резюмирует измененное определение идеологии так: они ведают, что творят, и продолжают делать это. В конечном счете Жижек делает именно то, о чем говорит сам: знает, что делает, и продолжает делать это.

Наиболее существенное место в критике идеологии Жижека занимает капитализм. Разумеется, это не новость, что главным врагом всех марксистов должен быть именно современный капитализм. Попробуем взглянуть на проблему капитализма сквозь призму фильма Дэвида Финчера «Бойцовский клуб» (1999). Тот, кому довелось посмотреть это кино, на которое, кстати, не раз ссылаются в своих работах и Славой Жижек, вряд ли забудет о яркой «философии», которую предлагал своим последователям пророк нового, постцивилизационного мира Тайлер Дёрден в исполнении Брэда Питта. При этом надо помнить, что персонаж Дёрдена в фильме сложнее, чем в первоисточнике, по которому поставлен фильм. Если в книге Чака Паланика бывшие члены бойцовского клуба объединились в борьбе против «системы глобального капитализма» в проекте «Разгром», то в экранизации, несмотря на то что участники подпольной организации и мечтали разрушить финансовую систему, они не были левыми. По крайней мере об этом нигде не говорится прямо. В фильме протест проекта «Разгром» отчетливо неполитический: он гораздо более глубокий, почти метафизический. И если он имеет свою идеологию, то в фильме она выходит за рамки «антиглобализма».

Очень важно, что свою «политическую философию» Тайлер приготовил не для начального этапа вербовки — заманивания отчаявшихся мужчин, к тому же лишенных достоинства, иногда даже буквально (у некоторых членов клуба был обнаружен рак яичек) — а главным образом для проекта «Разгром». Среди речевок Тайлера особенно важна эта: «Ты — это не твои гребаные хаки!» Собственно, именно этим высказыванием завершается одна из проповедей в фильме. Хаки — цвет, с одной стороны, войны и в целом агрессивных установок по отношению к чему бы то ни было; с другой стороны, именно цвет хаки выступает

символом того, как нечто, имевшее когда-то отношение к войне, военной форме, становится частью консюмеризма, даже моды. Не случайно члены проекта «Разгром» не носят хаки, а одеваются во все черное. Таким образом, новые «революционеры» протестуют против символизма, который работает на нескольких уровнях: символа войны (их агрессия «безобидная», в целом они стараются не причинять вред людям) и символа общества потребления. Но если символ хаки вполне понятен, то другое высказывание Тайлера таит в себе еще более сложные механизмы культурных референций. «Ты — это не твой гранде латте!» — кричит Тайлер своим последователям.

Легко понять, о каком именно гранде латте идет речь. В фильме «Бойцовский клуб» мы видим стаканчики «Старбакса» на столах офисных клерков. Утверждается даже, что в фильме нет ни одной сцены, где бы не мелькал стаканчик «Старбакса». Гранде — размер среднего кофе. Больше его — только venti. Не столько важно, что клерки пьют именно гранде и даже именно латте, сколько то, что они пьют кофе из «Старбакса». Почему? Во-первых, один из современных американских социологов Джордж Ритцер в своей книге «Макдональдизация общества 5»⁵⁵, идея которой сводится к тому, что символом развития современного капиталистического общества стал «Макдоналдс», пишет, что «Старбакс» оказывает настолько серьезное влияние на сегодняшнее общество, что одно время автор концепции даже подумывал объявить о «старбаксизации общества». «Старбакс» занимает в жизни людей серьезное место. Некоторые, как заявляет Ритцер, даже строят свои маршруты передвижения по городу исходя из того, где именно они могут заскочить в кофейню, чтобы взять с собой гранде латте. Во-вторых, кажется, устоялась идея, что именно «Старбакс» стал символом капитализма. По крайней мере именно в мультипликационном сериале «Южный парк» в качестве такового выбирают «Старбакс» и еще Walmart — крупнейшие сети, которые подминают под себя мелкий бизнес. Как последовательные либертарианцы, создатели «Южного парка» не осуждают, а одобряют этот процесс, утверждая, что «Старбакс» стал «крупным монстром», потому что хорошо работает и делает качественный кофе.

Давайте будем честны. «Старбаксы» далеко не везде одинаковые. Например, в России в этих кофейнях довольно высокие

⁵⁵ См.: Ритцер Дж. Макдональдизация общества 5.

цены (гранде латте в «Макдоналдс» почти в три раза дешевле, чем в «Старбаксе»), и поэтому «Старбакс» является скорее символом престижного потребления, ведь далеко не каждый любитель кофе может позволить себе пить там кофе каждый день. В то время как в Соединенных Штатах и Канаде эти кофейни представляют собой буквально «забегаловку», в которую можно заскочить по дороге на работу или во время прогулки с собакой, взять тот самый гранде латте и отправиться дальше. То есть поход в «Старбакс» в США и поход в «Старбакс» не в США — события разного статуса. Вернее, поход в «Старбакс» в США — вообще не событие. Однако, судя по всему, членам бойцовского клуба запрещено потреблять кофе из «Старбакса», потому что он все равно ориентирует на потребление, пусть и не на столь престижное. Итак, получается, что на уровне символов члены бойцовского клуба даже в фильме протестуют не только против (престижного) потребления, но и против капитализма, если признать за факт то, что «Старбакс» — символ современного капитализма. И казалось бы, здесь самое время объявить проект «Разгром» левым проектом, однако сделать это было бы самой большой ошибкой. Почему?

Дело в том, что фильм «Бойцовский клуб» предлагает взгляд на крушение капитализма, которое на самом деле фактически означает и конец света, потому что старый мир будет разрушен. Однако среди левых философов бытует шутка, что легче вообразить конец света, чем конец капитализма. И если «Старбакс» все-таки его символ, то в этом смысле в случае конца света самым верным решением для всех нас будет пережить его в «Старбаксах». Тогда, после того как все закончится, мы сможем строить новую жизнь на основе уцелевших кофеен «Старбакс». Так что, судя по всему, в новом средневековье, которое наступит в случае технологического краха или террористического акта проекта «Разгром», «монастырями», т.е. центрами интеллектуальной и вообще любой другой жизни, станут не университеты, как на то мог бы надеяться Умберто Эко, а кофейни «Старбакс».

«Настоящие» левые, а не члены проекта «Разгром», не участвуют в политической борьбе. Они сражаются с капитализмом с помощью ярких обличений, лучшие из которых создаются, вероятно, в кофейнях «Старбакс». В конце концов, именно так делает Славой Жижек. Он критикует абсолютный консюмеризм, предлагаемый «Старбаксом»: вы немного переплачиваете за кофе, зато полученная прибыль пойдет голодающим детям

Африки, — в этом случае потребителю, т.е. вам, не будет стыдно за то, что он живет в роскоши, в то время как где-то на планете люди умирают от голода. Заявляя это, Жижек отпивает из стаканчика «Старбакс» и одновременно обрушивается на капитализм. И не просто капитализм, а на сам «Старбакс». Чистая иллюстрация его собственного тезиса о том, что он знает, что именно делает, и все равно продолжает делать это. Тем самым он в каком-то смысле расписывается в якобы бессилии и признается, что так же, как и все, пользуется благами капитализма, но это не означает, что он, как и другие левые, не видит его слабых сторон. Таким образом, самая главная претензия, которую Славой Жижек мог бы предъявить капитализму, могла бы свестись к тому, что «Старбаксы» сегодня закрываются слишком рано и не работают круглосуточно. А избежать упреков в том, что он якобы непоследовательный критик капитализма и консюмерист, Жижек мог бы очень просто: достаточно купить вместо гранде латте — венти капучино.

Довольно цинично со стороны Жижека. Однако это почти единственный способ для него делать политические высказывания и высказывать «моральные суждения». И такая позиция более чем подкупает. Правда, так не думают враги философа. Раз уж речь вновь зашла о критике Славоя Жижека, следует упомянуть, как называют его философские неприятели, да и вообще все противники. Называют они его «Боратом от философии». На самом деле в этом сравнении истины гораздо больше, чем кажется на первый взгляд. Первый слой сравнения — это желание оскорбить и указать на место мыслителя в системе координат современной политической и философской мысли. Как мы помним, Борат — это казахский журналист, который отправляется в Соединенные Штаты, чтобы перенять «культурный опыт Америки» и попробовать применить полученные знания в «славном государстве Казахстан». На протяжении фильма Борат высказывает крайне сомнительные идеи, а также попадает в разные комичные ситуации. Одним словом, на первый взгляд, Жижек — глупый пришелец из развивающейся страны, не понимающий обычаев того пространства, где он вынужден работать. Но попробуем посмотреть немного глубже.

Борат — это лишь один из персонажей (а не реальный человек), придуманный американским комиком. Этот комик — Саша Барон Коэн может позволить себе любые, самые непо-

литкорректные высказывания, так как сам он является евреем. Высказывания против всех тех, кто встречается на пути Бората, могут быть целенаправленной критикой со стороны «шута», который, впрочем, лишь носит маску шута. При таком прочтении Славой Жижек оказывается умным пришельцем из «колонии», которого в «метрополии» должны если не любить и уважать, то по крайней мере терпеть его выходки, поскольку необходимо придерживаться принципов политкорректности и политики постколониализма. Следовательно, Жижек может позволить себе говорить многое, чего не могут другие — как Борат, который утверждает в беседе с феминистками, что у женщины мозг, как у белки. Таким образом, стремление Жижека критиковать политкорректность и мультикультурализм — всего лишь одно из обличий, удачно найденных образов продвижения себя в мировом культурном и политическом пространстве. Как и у Саши Барона Коэна, у него есть иные образы и все прочее, если продолжать данную метафору. Это сравнение оказывается, во-первых, не таким уж обидным, а во-вторых, весьма точным. Сам Славой Жижек не раз говорил, что ему многое прощают, все списывая на его «европейскую эксцентричность».

Однако когда Жижек говорит о кинематографе, то Боратом он совсем не выглядит (разве что для сторонников посттеории). Вероятно, рассказывая именно о фильмах, философ может позволить себе приоткрыть тайну своей мысли. Дело в том, что Славой Жижек идеологии в интерпретации кино посвящает гораздо больше внимания, чем кажется на первый взгляд. В конце концов, первый «Киногид извращенца» посвящен идеологии немногим меньше, нежели «Киногид извращенца: идеология». Что действительно гениально в анализе кино у Жижека, так это то, что он рассматривает режиссеров не как «авторов», а как настоящих мыслителей, точнее, «идеологов», придерживающихся тех или иных взглядов, а их фильмографии — как целокупность этих взглядов. Когда Жижек пишет о Хичкоке или Кесьлевском, то «читает» их не менее идеологически, чем многих политических мыслителей, теоретиков или конкретные произведения искусства. Жижек, в частности, осуждает «голливудский марксизм» Джеймса Кэмерона, наивный либерализм Кристофера Нолана и либерально-консервативный синтез Кэтрин Бигелоу. Он не рассматривает Кэтрин Бигелоу как феминистку, хотя и делает очень сильный выпад в сторону феминизма, тем самым расправляясь

с «врагом» одной левой. Он просто иронично замечает: «Почему бы нам, если уж пытки водой считаются просто усиленным методом ведения допроса, не считать изнасилование “усиленной формой соблазнения”?» Жижек критикует даже эти конкретные проявления идеологии в узком смысле путем обнаружения в них слабых мест, которые мгновенно переворачиваются и приобретают совершенно иной смысл. Здесь он применяет свой излюбленный прием «извращения», хотя термин «перверсия» звучит, как сказал бы сам Жижек, куда более «пристойно».

Как и в случае со «Старбаксом», для Жижека обычное дело — заявить, если вдруг его приглашают в галерею, что он вообще никогда не ходит в галереи, но именно в этот раз пойдет. Это относится к его философским и политическим взглядам. Но в отношении упоминаемого фильма Бигелоу Жижек совершает непростительную оплошность, обрушиваясь на ее «Цель номер один» за то, что Бигелоу якобы оправдывает пытки, показывая их как часть рутинной работы агентов ЦРУ. То есть там, где Жижек вдруг забывается и отказывается от циничных и одновременно парадоксальных суждений, его позиция не просто дает трещину, но мгновенно предоставляет его оппонентам веские аргументы для критики за непоследовательность, отсутствие единой структуры теории и проч. Самым верным решением для него в некоторых идеологических вопросах было бы не вдаваться в старомодное морализаторство, а оставаться циником и предлагать смешное прочтение тех феноменов, которые он осуждает. Ему следовало бы не усматривать в фильме Бигелоу «успокоительное для либералов», а использовать уже отработанный постмодернистский трюк — после стандартного политического анализа и нескольких моральных осуждений Бигелоу и встающих на ее защиту либералов и консерваторов по обыкновению обсмеять саму суть этого вопроса. Тем более что в другом месте сам Жижек вполне удачно избегает морального суждения, когда в «Киногиде извращенца: идеология» рассказывает, что когда американские военные издевались над пленными в Абу-Грейб, то поступали так не со зла, а просто-напросто вводили пленных в ритуал непристойной составляющей жизни любой армии.

Как и многие другие авторы с колоссальной эрудицией, Жижек неизбежно совершает ошибки. Например, он считает, что персонаж Хавьера Бардема в картине братьев Коэн «Старикам здесь не место» — это не «личность из реальной жизни, но су-

щество из мира фантазий — воплощение объекта-препятствия в чистом виде». Что очевидно не так, потому что в конце концов этот персонаж страдает от злого рока, того самого «препятствия в чистом виде», не меньше, чем другие персонажи фильма: в финале в его машину врезается другая, а сам он получает увечья. Иногда Жижек допускает совершенно непростительные оплошности. Так, он пишет (если только это не ошибка переводчиков — по английскому тексту я не сверял), что «Звездные войны» снял Стивен Спилберг (да, это на самом деле ужасно)⁵⁶. Однако даже такие оплошности не умаляют его достоинств как интерпретатора кино, ведь тот вклад в исследование кинематографа, который внес Жижек, переоценить нельзя. Он не просто поднял престиж философии, сделав ее более популярной, узнаваемой, интересной, но указал тем, кто любит кино, что с фильмами можно работать не в координатах «нравится/не нравится», а применять действительно серьезный анализ.

Упомянутые выше книги Жижека о популярной культуре могут быть представлены по схеме реализм-модернизм-постмодернизм. «Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)» — реализм; «Возлюби свой симптом! Жак Лакан в Голливуде и вне его» — модернизм; наконец, «Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру» — постмодернизм, также с вкраплениями классики. Таким образом, можно сказать, что Жижек не просто написал три введения в Лакана через популярную культуру, а описал три этапа эволюции кино и популярной культуры, используя интерпретации Лакана. Если бы сам Жижек согласился с такой трактовкой, то можно было бы сказать, что его мысль совершенно точно имеет структуру и даже большой замысел. Учение Жижека об идеологии, представленное несколькими кейсами, может найти теоретическое отражение в его ранней книге «Возвышенный объект идеологии».

Но это всего лишь реконструкция развития взглядов Жижека на кино и популярную культуру, так сказать, восстановление контекста его творчества. Что подкупает в рассуждениях Жижека о кино больше всего, так это то, что контекст, о котором идет речь, знать совсем не обязательно, хотя, может быть, и желательно. Здесь наиболее удачной стратегией будет обратиться к стороннему примеру. В своем эссе «Лебовски и цели американской постмодернистской комедии» американский исследователь Мэтью Биберман приводит

⁵⁶ Жижек С. Чума фантазий. С. 28, 144.

один из самых удачных диалогов фильма (впрочем, они там все самые удачные) братьев Коэнов «Большой Лебовски»:

Уолтер: Это был ценный ковер... Это был...

Чувак: Да, мужик, он реально задавал тон всей комнате.

Уолтер: Да, это был ценный...

Донни: Кто задавал тон всей комнате, Чувак?

Чувак: Мой ковер.

Уолтер: Ты слышал, что рассказывал Чувак, Донни?

Донни: Что?

Уолтер: Ты слышал, что рассказывал Чувак?

Донни: Я шар кидал.

Уолтер: Ты вне контекста, Донни. Ты как дитя малое: приходишь в середине фильма и начинаешь спрашивать...

Биберман так комментирует этот диалог: «Совершенно в духе постмодернизма эта сцена содержит как раз то критическое наблюдение, которое я собираюсь обосновать дальше: как и Донни, зрители “Большого Лебовски” пребывают “вне контекста”»⁵⁷. Собственно, задачей этой главы было ввести читателей в контекст темы «Жижек и кинематограф». Однако ирония заключается в том, что сам Жижек не нуждается в том, чтобы этот контекст был описан. Собственно, с этой мысли данный текст и начинался. Жижека знают вне контекста. Более того, его стиль размышлений и его методология помогают всем, кто, как и Донни, пришел прямо в середине фильма и пребывает вне контекста. Когда Жижек гуляет по сценам из его любимых картин, то он не только вводит зрителей в контекст ленты, о которой начинает вещать, но еще и подробно объясняет, что именно означает та сцена, о которой идет речь. Жижек не даст никому попасть в ситуацию Донни. Отчасти секрет его притягательности и в этом тоже.

4. АНТИУТОПИЯ, КАПИТАЛИЗМ И ПРОГРЕСС: НЕПРОСТЫЕ ОТНОШЕНИЯ

Одним из самых важных понятий социальной и политической философии, которое должно идти в упряжке с понятием прогресса,

⁵⁷ *Biberman M. Lebowsky and Ends of American Postmodern Comedy // The Year's Work in Lebowsky Studies / E.P. Comentale, A. Jaffe (eds). Indiana: Indiana University Press, 2009. P. 174.*

является утопия. Ключевым вопросом соотношения двух понятий должен быть следующий: возможно ли одно без другого, утопия без прогресса или же прогресс без утопии? Ведет ли нас неминуемо прогресс в сфере науки и техники или даже прогресс в социально-экономической сфере к желаемому для всех людей нравственному состоянию, которого при этом окончательно достичь невозможно? Парадокс ситуации заключается в том, что большинство примеров из литературы и кинематографа свидетельствуют как раз об обратном. Чем более совершенно с технологической точки зрения состояние общества, о котором мы говорим, тем сильнее у нас возникает соблазн назвать его антиутопическим. Возьмите, например, наиболее известные фильмы 2000-х «Я, робот», «Эквилибриум» и т.д. Не означает ли это, что технологический прогресс скорее допускает антиутопию, чем утопию? Не потому ли понятие «прогресс» в конце XX в. и, вероятно, сегодня так сильно критикуется и осуждается многими скептиками? Ответить на этот вопрос помогает американский философ-марксист Фредрик Джеймисон⁵⁸.

Свое эссе «Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее?» Джеймисон начинает словами: «А что, если “идея” прогресса и не идея вовсе, а скорее некий симптом»⁵⁹? Действительно: что если идея прогресса — это лишь набор мнений о желаемом и, вероятно, достижимом будущем, которые, считает философ, как изюминки и ягодки выбираются из истории мысли и предъявляются нам поодиночке или отдельным списком? На каких основаниях мы можем приписывать тем или иным великим мыслителям прогрессистские взгляды? Если обратиться к книге американского консервативного социолога Роберта Нисбета «Прогресс: история идеи»⁶⁰, то сразу бросается в глаза, что идею прогресса он рассматривает безотносительно самого прогресса, будто существует лишь тот самый набор мнений,

⁵⁸ См. книгу Фредрика Джеймисона «Археологии будущего: Страсть по имени Утопия и научная фантастика», посвященную непосредственно теме: *Jameson F. Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and other Science Fictions*. L.: Verso, 2005. А также текст на русском: Джеймисон Ф. Политика утопии // Художественный журнал. 2012. № 84. Отчасти Джеймисон касается темы утопии в этой работе: Джеймисон Ф. Реализм и утопия в сериале «Прослушка» // Логос. 2013. № 4.

⁵⁹ Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? // Фантастическое кино. Эпизод первый: сб. статей / под ред. Н. Самутиной. М.: НЛО, 2006. С. 32.

⁶⁰ Нисбет Р. Прогресс: история идеи. М.: ИРИСЭН, 2007.

который автор подбирает, для того чтобы реконструировать интеллектуальную историю понятия. Другими словами, не является ли идея прогресса симптомом политической философии?

Джеймисон начинает издавека, обращаясь в своем тексте о прогрессе и утопии к историческому роману. Используя текст марксиста Дьёрдя Лукача, он говорит, что исторический роман возникает вместе с появлением исторического сознания и сопутствующего ему историцизма. Однако исторический роман стал исчезать тогда, когда возник жанр научной фантастики и когда начали писать свои тексты Жюль Верн и Герберт Уэллс. С возникновением научной фантастики стал исчезать исторический роман как нечто такое, что помогало человеку осмыслить прошлое и настоящее. В этом контексте Джеймисон обращает особое внимание на фильм Стэнли Кубрика «Барри Линдон», чтобы проиллюстрировать свою идею. «Барри Линдон» — «реконструкция целиком исчезнувшего прошлого», «объект, парящий в пустоте»⁶¹. И поэтому мы воспринимаем этот фильм не как историю, а как некий холст, монументальную картину, выставку, предлог для «глянцевых образов». Джеймисон называет это пастишем — стилизацией, не имеющей идеала или смысла.

Далее Джеймисон обращается к американской фантастике. Научная фантастика точно так же появилась по запросу общества. С развитием науки и техники людям требовалась некая терапия: посредством чтения научно-фантастических текстов они готовили себя к будущему, которое сами не могли представить. Книжки этого жанра помогали им смириться с быстрым ростом научных знаний и, следовательно, восстановить связь времен. Именно поэтому исторический роман, ориентированный на прошлое, был вытеснен научной фантастикой, ориентированной на будущее. Однако Джеймисон очень быстро сознается в том, что все наиболее яркие современные ему утопии — это антиутопии. И действительно, можем ли мы назвать какую-нибудь яркую утопию в литературе или в кино, созданную во второй половине XX в.? Как это ни удивительно, Джеймисон находит утопию в современном ему мире — в научно-фантастических текстах, созданных в СССР. Джеймисон акцентирует свое внимание на книгах Ефремова и Стругацких. Что, если то, задается вопросом философ, что для советского человека является идеологией в этих романах,

⁶¹ Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия... С. 36.

для западного читателя — не что иное, как утопия? К сожалению, Джеймисон не идет дальше и останавливается на полпути, процитировав в конце статьи «Пикник на обочине» и так и не дав прямого ответа на вопрос: можем ли мы вообразить будущее?

Что мы, опираясь на интуицию Джеймисона, можем сказать о сегодняшней утопии, а вернее, о ее отсутствии? Разве только то, что ее нет? Несмотря на то что сам Джеймисон говорит прежде всего о литературе (он начинал свою академическую карьеру как литературовед), сегодня он уже пересмотрел свои взгляды, потому что в условиях постмодерна и его культурной логики, с точки зрения философа, литература занимает самое последнее место в нынешней культуре капитализма, а серьезно опережает ее кинематограф. Большинство западных научно-фантастических фильмов созданы в жанре антиутопии. Достаточно вспомнить картины последних лет «Время» (2011), римейк «Вспомнить все» (2012), «Голодные игры» (2012) и наиболее яркую ленту «Дитя человеческое» (2007)⁶². Что мы видим во всех этих антиутопиях?

Для примера возьмем «Голодные игры» и «Время», тем более что последний фильм является самой яркой антиутопией, которую возможно подвергнуть политическому анализу в данном контексте. Эндрю Никкол написал сценарий картины «Время», спродюсировал и поставил ее. Он также известен такими картинами, как «Гаттака», «Симона» и «Оружейный барон». Это кино о будущем без счастья. В будущем главным источником жизни каждого человека и товарного обмена становится время, фактически материализовавшееся и заменившее денежные знаки. Каждый человек, родившийся в обществе, спокойно живет свои первые 18 лет, после чего у индивида остается один год, отведенный ему на жизнь при рождении, и чтобы не умереть, ему необходимо работать за дополнительное время, потому что именно им нужно оплачивать товары и услуги, предлагаемые довольно либеральным обществом. Этим фактически упраздняется концепция социального, биологического и личного времени человека.

Несмотря на то что нарисованная картина выглядит антиутопией, политическая система представленного социума довольно либеральна: хотя стартовые возможности каждого члена

⁶² См. о нем: Фишер М. Капиталистический реализм. С. 11–15.

общества отнюдь не равны, всем предоставлены условия достичь наиболее желательного для себя результата. Главное — приспособиться, и тогда можно выжить. Отсюда и проистекает довольно поверхностная философия людей, накопивших много времени, — социал-дарвинизм. Философия поверхностная, но на практике приносящая большие дивиденды. Важно, что в этой антиутопии мир признал за основу отнюдь не либертарианскую идеологию, но либеральную. Хотя каждый человек при изначально несправедливом распределении благ и ведет себя как эгоист, как такового рынка не существует, и фактически все решения принимаются «большим правительством».

Несмотря на некую регуляцию социально-экономической жизни и на то, что город, в котором живут герои «Времени», поделен на зоны, любой может выбраться из неблагополучного района: достаточно заработать нужное количество времени, чтобы расплатиться им на пропускных пунктах. У некоторых это получается, и тогда они становятся надежным инструментом системы, превращаясь в стражей времени, сохраняя статус-кво политического и экономического устройства социума. В гетто обитают бедняки, у которых времени почти нет, а в более престижных районах — аристократы, исповедующие тот самый социал-дарвинизм. Вместе с тем до определенного момента почти всех все устраивает. Люди в гетто фактически умирают от нехватки времени, но спокойно терпят спонтанное повышение цен на продукты и услуги, разве что немного возмущаются: например, кофе вчера мог стоить три минуты, а сегодня — уже четыре, билет на автобус вчера стоил один час, а сегодня — уже два. Никому в голову не приходит, что в престижных районах буржуа тратят время так, как им угодно; более того, именно они и повышают цены на услуги и товары, чтобы тем самым сбалансировать численность все прибывающих в мир людей.

Так, уставший от жизни 100-летний молодой человек приезжает из престижного района в гетто, чтобы спокойно умереть, потратив на алкоголь десятки накопленных им лет. Именно он и объясняет главному герою, как на самом деле устроена жизнь: богатые богатеют, а бедные даже не беднеют, а умирают. Бунтарь-одиночка, прозрев, вторгается в среду обитания аристократов, чтобы украсть у них время, а в этом ему помогает «дворянская революционерка», вовремя разочаровавшаяся в социал-дарвинизме, проповедуемом ее отцом, владельцем крупнейшей сети

банков времени. Бонни и Клайд от антиутопии начинают грабить хранилища времени, чтобы раздать его нуждающимся беднякам. Героиня истинная Бонни: она решается на приключения из-за смертельной скуки, царящей в ее роскошной жизни. Так что бунтарский романтизм главных героев — это скорее мелкобуржуазный гуманизм в духе Робина Гуда, чем рвание за искреннюю революционную борьбу за жизненно необходимое пролетариату время. Бунтари-одиночки побеждают, и система рушится. Система эта дает сбой именно в области обитания аристократов: они, а не кто-то еще устают от роскошного и бессмысленного существования, бессознательно дав импульс борьбе за справедливость в распределении временных ресурсов. Так бессмысленно рушится хорошо отлаженная система либерального капитализма.

Политическая идея картины в том, что, хотя люди и поднимают революцию против либералов-капиталистов в относительно справедливом обществе, они все равно не достигают счастья. Не достигают счастья и герои фильма «Голодные игры», который снял режиссер Гэри Росс. В 1998 г. вышел его «Плезантвилль», американская ретроантиутопия, а в 2003 г. на экранах появился «Фаворит», повествующий о лошадиных гонках времен Великой депрессии. В 2012 г. вышла его третья картина, «Голодные игры». Фактически «Голодные игры» примиряют две предыдущие ленты режиссера — легкую антиутопию и серьезную драму об играх. Хотя последняя, третья, картина все же имеет новаторский характер. Росс впервые решился снимать кино, действие которого происходит в будущем.

«Голодные игры» репрезентируют капиталистическую систему, в которой есть процветающий центр Капитолий и 12 прилегающих к столице округов, именуемых в фильме дистриктами, нищенствующих и практически поработанных Капитолием. В дистриктах живут люди определенной профессиональной ориентации. Ежегодно в каждый дистрикт приезжают из центра, чтобы путем розыгрыша отобрать молодого человека и девушку от 12 до 18 лет для участия в народных забавах, именуемых «Голодными играми». Далее этим 12 парам обеспечивают очень краткий курс молодого бойца и отправляют на верную смерть: останется только один из них. Однако предварительно устраивается пиар-шоу, в котором участники должны обратить на себя внимание «спонсоров». Именно от них во многом за-

висит жизнь игроков, потому что те могут оказать фаворитам поддержку. Зрителю предлагается болеть за двух персонажей из 12-го шахтерского дистрикта.

На поверку «Голодные игры» — классическая подростковая антиутопия, хотя на первый взгляд кино выглядит как практически классическая антиутопия, как и многие другие фильмы этого жанра являющаяся экранизацией довольно популярного ныне романа. Примечательно, что мода на антиутопию в кино, стабильно державшаяся всю предшествующую декаду, никуда не ушла. Таким образом, «Голодные игры» лишь продолжают традицию вышедшего «Времени» и довольно известных картин 2000-х: «Эквилибриум», «Ультрафиолет», «V значит вендетта». Однако от всех этих фильмов «Голодные игры» отличаются своей ориентацией на игровую антиутопию, характерную для 1970-х и отчасти 1980-х. Например, можно вспомнить «Роллерболл» (не путать этот фильм 1970-х с ужасным римейком 2000-х) и «Бегущего человека». Таким образом, новая картина, хотя и вписывается в тенденцию политической антиутопии, также обращается к другому ее поджанру, забытому сегодня. Политическая философия фильма настолько поверхностная, что не заслуживает пристального внимания. Авторитарный политический режим во главе с единоличным правителем, которого играет Дональд Сазерленд, держит народ в страхе, угнетая одних (дистрикты) и предлагая зрелище в обмен на лояльность другим (Капитолий). Сам престарелый диктатор делится соображениями, что сильнее страха, который сам он использует в качестве главного инструментария власти, только надежда. Главное — не давать народу эту надежду. Таким образом, в «Голодных играх» издержки капитализма изображены еще более топорно, что, впрочем, сделано в угоду целевой аудитории.

Главный вывод — утопия и капитализм несовместимы, как, кажется, несовместимы и утопия с прогрессом. Описать «антикапиталистические утопии» пробует экономист Джефф Малган, рассказывая о появлении и эволюции утопической мысли. Утопии по своей природе антикапиталистичны, однако мало кто обращает внимание, что в кинематографе последнее время антиутопии стали антикапиталистическими, а такие «левые антиутопии», как «1984», канули в прошлое. Стало ясно, что против капитализма нельзя бороться рассказами о волшебных и довольно сомнительных мирах, где капитализма уже не будет.

Левым стало ясно, что самым верным способом борьбы на поле культуры должна быть антиутопия, где бы рассказывалось, до чего идиллическое общество будущего, которое могло бы быть построено, развращено капитализмом. В анализе Малгана чувствуется противоречие, когда он пытается описать утопии при позднем капитализме. Он посвящает много внимания утопиям XIX в., но когда речь заходит о XX столетии, он ограничивается лишь общими рассуждениями, отсылая к конкретным практикам неотопий, а не утопий, и приводит в пример лишь «Туманность Андромеды» Ивана Ефремова. Фактически Малган не видит проблемы: нужно описывать антикапиталистические антиутопии, а не антикапиталистические утопии.

Главная ошибка логики Малгана обнаруживается, когда он пишет о киберпанке, рассматривая этот жанр фантастики как утопию, и замечает, что вряд ли в стилистике киберпанка захотело бы жить большинство людей⁶³. Малган относительно XX в. упоминает не книги и фильмы, а имена авторов, обвиняя их в том, что «они почти не объясняют, как их фантазии могут быть реализованы и как будут побеждены прочно утвердившиеся группы интересов»⁶⁴. Малган исходит из далеко не очевидной посылки, будто когда-то утопии должны были вредить капитализму, а на деле теперь почему-то обязаны находить свои ниши в рыночной экономике.

Но ведь в задачу антикапиталистических утопий не входит объяснять, как реализовать технологический прорыв, совершить социально-экономический прогресс и жить при капитализме. Иначе какие общества были бы построены авторами утопий, где подробно объясняется, что именно нужно делать, чтобы совершить прорыв в идеальное будущее? Но еще более сомнительным оказывается следующий пассаж: «В результате эти фантазии парят в воздухе — привлекательные, самодостаточные, но без каких бы то ни было шансов на осуществление. Иногда они вдохновляют на конкретные поступки. <...> Но эти фантазии остаются маргинальными, находя скромные ниши в рыночной экономике [курсив мой. — А. П.], но не развиваясь до уровня настоящей угрозы капитализму. Им дана свобода быть

⁶³ Малган Д. Саранча и пчела: Хищники и творцы в капитализме будущего. М.: Изд-во Института Гайдара, 2013. С. 146–147.

⁶⁴ Там же. С. 151.

кротами, рыть свои собственные ходы, но без власти формировать само поле»⁶⁵. Это самая яркая иллюстрация прогрессистского мышления, даже не предполагающего, что утопия не только не может, но и не должна быть воплощена в жизнь. Довольно странно предъявлять претензии утопии, что она не реализуется на практике. В итоге Малган заключает, что нам нужны не утопии, что в корне неверно. Нам на самом деле нужны антиутопии, изобличающие антикапитализм (пусть только в кино и довольно наивно), а также нам нужны такие утопии, в которых бы даже малейшего намека не содержалось, что такое можно построить даже в далеком-далеком будущем. Иначе это будут не утопии. Сила утопии заключается в воображении невообразимого будущего. Не только упоминание в качестве единственной утопии советского текста, но и вся глава его книги «Саранча и пчела» полностью подтверждает идею Джеймисона, что утопия возможна и нужна главным образом как мысль о будущем. Но капитализм и утопия несовместимы, они не могут сосуществовать.

Иными словами, во всех упомянутых выше фильмах общество, совершив серьезный технологический прорыв, не выглядит таким уж радостным и безмятежным. И вместе с тем многие люди в этих антиутопиях живут вполне себе счастливо. Вероятно, ключевая проблема утопии в том, что любая придуманная утопия на поверку оборачивается антиутопией. Дело в том, что не существует такого состояния, которое бы удовлетворило абсолютно всех людей и не обидело хотя бы кого-то. Неслучайно, кстати, Джеймисон заканчивает свою статью именно этими словами из Стругацких: «Счастье для всех даром, и пусть никто не уйдет обиженным»⁶⁶. Это лучшее, что может быть сказано об утопии.

Если говорить о кино, то давайте согласимся, что, например, экранизация «451 градус по Фаренгейту» говорит нам кое о чем важном. Ведь люди в фильме живут в потребительском раю, разве что у них нет книг, зато есть большой плазменный телевизор. Те же, кто в итоге выбирают книги, вынуждены терпеть неудобства жизни в лесу. Спросите себя честно, что вы выберете — жизнь в лесу без каких-либо удобств, но зато с великой европейской культурой (при этом вам придется наизусть выучить

⁶⁵ Малган Д. Саранча и пчела... С. 151.

⁶⁶ Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия... С. 49.

какую-нибудь книгу и не факт, кстати, что книга придется вам по душе), или потребительскую комфортную жизнь, но уже без культуры? Подумайте, сможете ли вы отказаться от айфона во имя, скажем, «Улисса»? Еще один пример. Фильм «Эквилибриум». Что вы выберете — жизнь, лишенную эмоций, но без войн, убийств, вообще какого-либо насилия, или возможность любить, но при этом в мире будут умирать люди? Мы, например, можем сразу выбрать жизнь с «Улиссом» в лесу, но без эмоций или, напротив, потребительский рай, но ради нашей возможности любить умрет весь мир. Но кто-нибудь обязательно будет обижен, счастье для всех невозможно. Или все же возможно?

Давайте внимательно посмотрим, действительно ли мы имеем только одни лишь яркие образчики антиутопии, причем некоторые из них вполне себе утопии (просто не для всех — кого-то обязательно да обидят). Джеймисон столкнулся с этой проблемой, когда писал свой текст. Он посчитал, что сама по себе утопия обладает настолько сильным потенциалом, что человек просто не в состоянии ее помыслить; но в диалектической форме философ все же утверждает: хотя мы и не можем вообразить утопию, но чудесным образом все же можем сделать это благодаря «Пикнику на обочине». Отгадка, как кажется, здесь состоит в следующем. Утопию невозможно вообразить в капиталистическом обществе: только СССР, по меткому выражению американского историка Мартина Малиа, руководствовавшийся пусть «извращенной, но все же логикой» утопии, мог реально мечтать об утопии.

Любое общество, не освободившееся от пут капитализма, будет несправедливо, а следовательно, оно не может быть принято как утопия, ведь счастье для всех даром никак не уживется с неравенством при капитализме. Если вспомнить фильм «Дитя человеческое», то и там есть угнетенное нищенствующее большинство, в то время как политики купаются в роскоши, которая, впрочем, вскоре никому уже не будет нужна, потому что человечество стало бесплодным. Любое произведение научно-фантастического жанра повествует скорее об издержках капитализма, чем о достоинствах нашей будущей жизни. Очень трудно припомнить какой-либо фильм последнего времени, который мы все могли бы признать утопическим. И ответ есть у американского социолога Роберта Нисбета. Он считает, что кроме самых жутких антиутопий XX в., таких как «1984» и

«О дивный новый мир», в наше время есть нечто, что может им противостоять. И здесь Нисбет ссылается на фильм «Звездные войны» (1977) как новый вид утопии: «В то время, когда я пишу эту книгу, кинофильм “Звездные войны” (который на самом деле показывает нам чудесное и захватывающее будущее, с романтическими отношениями, привлекательными мужчинами и красивыми женщинами, весьма дружелюбными механическими существами и даже полицейскими и ворами, преследующими друг друга в отдаленных галактиках, и многим другим, с чем мы хорошо знакомы) бьет рекорды по кассовым сборам»⁶⁷. Это действительно поразительно, потому что многие зрители с момента выхода картины стали яркими фанатами будущей франшизы, и это говорит о том, что «Звездные войны» на самом деле обладали тем утопическим потенциалом, который необходим людям и о котором говорит социолог.

Сегодня мы можем утверждать, что «Властелин колец» и «Звездные войны» по большому счету лишены идеи прогресса (да, в «Звездных войнах» есть космические корабли, но люди носят балахоны и дерутся на мечах, как некогда в эпоху Средневековья), но зато именно они способны выполнять роль утопических чаяний. Взрослые люди с таким удовольствием спешат в кино, предназначенное для детей, именно потому, что оно показывает им дивный мир, в котором они никогда не будут жить, но который дает им счастье, никого не обижая. Мы можем вообразить будущее и даже сопутствующий ему прогресс, но оно будет не утопическое, или же мы можем помыслить утопию, но тогда вне будущего. Капитализм никогда не принесет счастья всем. А мы знаем, что легче вообразить конец света, чем конец капитализма. Во «Властелине колец», «Хоббите» и «Звездных войнах» нет капитализма, но там, конечно, есть злые силы. Значит, все предельно ясно. Просто выберите светлую сторону силы и уничтожьте кольцо всевластья. Наслаждаясь этими фильмами или их литературными источниками, люди обретают счастье почти даром. Это и есть истинная утопия, в которой, правда, не предусмотрен прогресс и в которой жить не придется никому.

⁶⁷ Нисбет Р. Прогресс: история идеи. С. 467.

V. Лики монстра

1. ТЕЛЕМЕРТВЕЦЫ: ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ЗОМБИ

Последние годы идея о выходе телевизионного сериала на авансцену массовой культуры успела стать трюизмом. К сонму состоявшихся качественных телепроектов ежегодно причисляются интересные и солидные сериалы с участием звезд шоу-бизнеса первого ряда. Успех этих проектов среди широкой аудитории не вызывает сомнений. В сериалах отражаются не только последние тенденции культурного мейнстрима, субкультуры также находят в них место, преодолевая, благодаря попаданию на экран, свой маргинальный статус и приобретая право считаться популярными. В частности, «Теория большого взрыва» легализует в культурном поле такую маргинальную и малопривлекательную группу, как молодые университетские ученые-естественники¹.

В целом со всей определенностью можно сказать, что попадание того или иного явления на телеэкраны в форме сериала гарантирует, что оно окончательно утвердилось в популярной культуре. Хотя и здесь возможны оговорки. Степень популярности зависит от объема аудитории, готовой с интересом следить за развитием проекта в течение длительного времени. Сериал «Светлячок», к примеру, может иметь группу самых преданных фанатов, но все же их недостаточно, чтобы продюсеры одобрили съемки продолжения шоу. Более того, наличие у сериала, не удержавшегося на ТВ, ограниченного слоя горячих поклонников скорее маргинализует объект их культа, а спрос аудитории и статус сериала (и поднятой им темы) в массовой культуре находятся в прямой зависимости. Сериал, который продолжает выходить в течение долгого времени, — продукт, без сомнения, популярный и заслуживающий внимательного к себе отношения.

Последнее время диапазон тем и жанровое разнообразие сериалов предельно расширились: массовой популярностью

¹ См.: Куренной В. Унылая субстанция и доставляющие лулзы. «Теория большого взрыва» и культура исследовательского университета // Логос. 2013. № 3.

пользуются фантастические, комедийные, драматические шоу и т.д. Есть в этом списке и жанр ужасов. Однако сериалов про зомби, известных также в массовой культуре как живые мертвецы, еще недавно просто не существовало. С одной стороны, это можно объяснить тем, что посвятить зомби целый сериал очень трудно в силу характера этого феномена, а также сложившихся особенностей жанра, с другой — несмотря на большую преданность фанатов, до недавнего времени зомби оставались маргинальными объектами популярной культуры, заметно проигрывая другим монстрам, например вампирам. Так, сериал «Баффи — истребительница вампиров» и его спин-офф «Ангел» давно и прочно заняли место в истории телесериалов.

Тем не менее, учитывая масштабы сериального бума, появление телевизионного шоу про зомби было лишь вопросом времени. В 2010 г. мир увидел «Ходячих мертвецов», автором которых стал один из самых именитых голливудских режиссеров Фрэнк Дарабонт (необходимо отметить, что «Ходячие мертвецы» сняты по мотивам одноименного комикса, который начал выходить в 2003 г.). Однако нельзя сказать, что прежде зомби вообще не появлялись на телеэкранах. Им были посвящены несколько эпизодов сериалов «Мастера ужаса» и «Страх, как он есть», а также весьма качественный мини-сериал «Тупик». Но это — не те проекты, к которым привыкла мейнстримная аудитория. Поскольку интерес к «Ходячим мертвецам» не угасает на протяжении вот уже нескольких лет, очевидно, стоило ожидать появления и других сериалов о зомби. Так, в 2013 г. стартовало британское шоу «Во плоти», по сюжету которого люди справились с эпидемией зомби и через несколько лет после восстания мертвецов, случившегося, кстати, в 2009 г.², нашли лекарство от заразы и интегрировали умерших обратно в общество. Наконец, также в 2013 г., вышел пилот сериала «Зомбилэнд», снятый по мотивам фильма Рубена Фляйшера «Добро пожаловать в Зомбилэнд» (2009).

Обилие живых мертвецов на телевидении, причем не только американском, но и британском, не уступающем первому по

² На 2003–2004 и 2009–2010 гг. пришлось две вспышки интереса к зомби у массового зрителя. Именно в это время реализуются проекты, привлекающие наиболее широкую аудиторию. Не случайно в сериале «Во плоти» восстание зомби датировано 2009 г., когда был анонсирован выпуск «Ходячих мертвецов».

качеству сериалов, говорит о том, что зомби смогли наконец занять достойное место в массовой культуре и получить признание самой широкой аудитории. Однако необходимо понимать, что концепции сериалов разные и авторы телепроектов исходят из разных представлений о живых мертвецах. Вот почему зрителям важно понимать, что лежит в основе этих сериалов.

Как правило, начало истории зомби связывают с антропологическими изысканиями конца XIX — начала XX в., открывшими западному миру магию вуду. Образ человека, у которого колдун похитил душу и поработил сознание, распространенный антропологами и журналистами, быстро приобрел популярность на Западе и прежде всего в США. Из журналов и книг зомби стремительно перебрались на экраны, и уже в 1930-е годы появился один из первых фильмов на эту тему — «Белый зомби». С тех пор о зомби — теперь уже в устаревшем понимании этого слова — сняли не один фильм.

Кажется, что в теме зомби нет иной составляющей, кроме кинорепрезентации живых мертвецов. Не случайно наиболее авторитетные исследователи феномена фокусируют свое внимание именно на этом аспекте. Книга британского автора Джейми Рассела³ является едва ли не самым исчерпывающим исследованием жанра, получившего название *zombie movies*. Несмотря на наличие иных работ по данной теме, это — наиболее объемное и фундированное издание. Помимо истории, читатели найдут в книге множество иллюстраций, позволяющих понять, насколько оправдан интерес к тем или иным образцам жанра. Другой книгой, посвященной этому предмету, стала работа канадской исследовательницы Джованки Вукович «Зомби! Иллюстрированная история живых мертвецов»⁴. Автор книги не только антрополог по образованию, но также, как утверждается в тексте, один из наиболее влиятельных исследователей истории хоррора. Ее книгу желательно читать вместе с книгой Джейми Рассела, так как это, во-первых, позволяет понять общий вектор многочисленных исследований зомби; во-вторых, Вукович показывает, что зомби существуют отнюдь не только в

³ *Russell J. Book of the Dead. The Complete History of the Zombie Cinema. Surrey: FAB Press, 2005.*

⁴ *Vukovic J. Zombies! An Illustrated History of the Undead. N.Y.: St. Martin's Griffin, 2011.*

кино. Последняя глава посвящена другим медиа — литературе, комиксам, играм, музыке и т.д. Эта часть — самая важная в тексте, поскольку именно ее совершенно упускает из виду Рассел, сосредоточившийся на кино. Правда, в упрек автору можно поставить заметную — пусть и отчасти оправданную — перегруженность книги иллюстрациями в ущерб тексту. Вместе с тем работа прекрасно структурирована и хорошо помогает разобраться в вопросе.

Главная проблема обоих упомянутых авторов состоит в том, что они легко попадают в ловушку происхождения термина и продолжают воспроизводить мнение, будто зомби до и после 1968 г. — это одно явление, хотя и радикально изменившееся. На самом деле это совсем не так. Считается, что в массовой культуре зомби приобрели популярность только в 1968 г., когда американский независимый режиссер Джордж Ромеро выпустил фильм «Ночь живых мертвецов». Дело в том, что сам Ромеро говорил именно о «живых мертвецах», а термин «зомби» был приписан ему ретроспективно⁵. Старый термин просто присвоили совершенно новому явлению, что несколько дискредитирует интеллектуальные усилия многих авторов, пишущих на тему зомби. Джордж Ромеро не просто переосмыслил концепцию зомби, уже успевшую укорениться в западном кино, но создал новую, которую поклонники пытались вписать в прежнюю понятийную рамку. Кроме того, Ромеро не объяснил отчетливо, откуда взялись зомби, что также отличало созданные им образы от уже имевшихся и подогревало интерес зрителей к его детищу. Картина приобрела статус культовой классики и поныне остается одним из самых важных американских фильмов — судьба очень нехарактерная для ленты нестудийного производства. С тех самых пор зомби стали такими, какими мы их знаем сегодня, — агрессивные ожившие мертвецы или инфицированные неизвестным вирусом люди, их главная цель — съесть или заразить выживших и неинфицированных людей; убить зомби можно, лишь поразив их центральную нервную систему. Зомби более не были живыми людьми с контролируемым извне созна-

⁵ Ср.: «Когда я снимал первый фильм, мы вообще не думали про зомби. Зомби — это были такие ребята в Карибском бассейне, вуду и прочее. Они даже не были толком мертвыми!». Зельвенский С. Доктор Мертваго. Интервью с Джорджем Ромеро // Афиша. 2008. 23 марта — 6 апреля. № 221. <<http://www.afisha.ru/article/diary-of-the-dead>>

нием: теперь они стали ожившими мертвецами с очень ограниченным набором инстинктов, основным из которых было утоление голода.

На протяжении двух десятилетий Джордж Ромеро отвечал за развитие жанра и пытался использовать зомби как метафору сложных социально-политических проблем. В каждый следующий свой фильм режиссер вкладывал определенный политический подтекст⁶. В «Ночи живых мертвецов», к примеру, это была проблема расизма (хотя, справедливо отмечает Крэйг Бернардини, этот смысл в очередной раз «вчитали» критики⁷), а в «Рассвете мертвецов» (1978) — проблема общества потребления и современного капитализма (в этой ленте автор осознал силу зомби как аллегории и максимально использовал ее возможности).

За десятилетие с 1968 по 1978 г. живые мертвецы пересекли Атлантику, обосновавшись и в европейском кинематографе. Однако для европейских мастеров ужасов, за редким исключением, важнее были эффектные убийства, процесс поглощения плоти и сам сюжет, нежели политические высказывания, к которым столь богатый материал явственно склоняет. Хотя зомби, какими мы их знаем, происходят из Соединенных Штатов Америки, большая часть упомянутой книги Джейми Рассела посвящена именно европейским фильмам о живых мертвецах. Так что читатель, желающий познакомиться с темой, сразу поймет, почему большинство современных фанатов отдают предпочтение именно американским зомби. Дело в том, что в США в начале 1980-х зомби стали брать реванш: вышли несколько важных фильмов, вновь привлечших внимание массового зрителя к теме, — «Зловещие мертвецы», «День мертвецов», «Возвращение живых мертвецов», «Реаниматор» и др.⁸ Теперь зомби ориентировались на свою основную целевую аудиторию — молодежь и начинали распространять влияние именно в моло-

⁶ См.: Paffenroth K. Gospel of the Living Dead: George Romero's Visions of Hell on Earth. Waco, TX: Baylor University Press, 2006.

⁷ См.: Bernardini C. Auteurdämmerung David Cronenberg, George A. Romero, and the Twilight of the (North) American Horror Auteur // American Horror Film. The Genre at the Turn of the Millennium / S. Hantke (ed.). Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2010.

⁸ См.: Newman K. Nightmare Movies. N.Y.: Harmony Books, 1989. P. 199–210.

дежной массовой культуре. В 1990-е годы в жанре хоррор — и *zombie movies* не стали в этом исключением — наметился определенный кризис: режиссеры не проявляли заметного интереса к теме⁹. Однако после относительного затишья, уже в начале XXI столетия зомби совершили серьезный прорыв.

Статус важного течения массовой культуры живые мертвецы закрепили за собой в начале 2000-х, натурализовавшись в комиксах («Ходячие мертвецы»), компьютерных играх («Обитель зла» и экранизации игры), музыке (свидетельством чему уже сценические имена исполнителей: *White Zombie*, *Rob Zombie*; клип «Thriller» Майкла Джексона хотя и был снят в 1980-е, явился наиболее ярким примером популярности явления) и т.д. Вышли новые фильмы, такие как «28 дней спустя» (2003), «Зомби по имени Шон» (2006) (оба сделаны в Великобритании) и римейк «Рассвета мертвецов» (2004, США), а Джорджу Ромеро вскоре доверили снять его первый (и единственный) студийный фильм «Земля мертвых» (2005). В это же время к теме начинают массово обращаться культурологи, социологи, философы и даже политологи¹⁰.

В 2013 г. выходит крупнобюджетный фильм «Война миров Z»¹¹, представляющий собой экранизацию одноименного произведения Макса Брукса. Брукс еще до «Z» прославился другой работой — «Руководством по выживанию среди зомби». Эта книга — настоящее пособие, она содержит дельные практические советы, что и как делать, когда случится зомби-апокалипсис. В ней можно найти «описание физиологии и поведения зомби, наиболее эффективные виды оружия и тактические приемы защиты от них, способы подготовки своего дома к длительной осаде и рекомендации по выживанию и адаптации в различных

⁹ Из наиболее ярких картин 1990-х можно, пожалуй, вспомнить «Ночь живых мертвецов» (1990) Тома Савини и «Возвращение живых мертвецов 3» (1993) Брайана Юзны.

¹⁰ Например, в 1999 г. в одном из американских университетов была защищена диссертация, посвященная творчеству Томаса Пинчона, Эдгара Аллана По и Джорджа Ромеро. Уже тот факт, что Ромеро удостоился места в таком почетном, хотя и причудливом ряду, довольно красноречив. См.: *Pagano D.F. Haunting from the Future: Time, Ghost, and Apocalypses of Modernity in Pynchon, Poe and Romero. PhD. Irvine: University of California, 1999.*

¹¹ *Brooks M. The Zombie Survival Guide. Complete Protection from the Living Dead. N.Y.: Three Rivers Press, 2003.*

типах местности». Книга имела большой успех и стала бестселлером. Воспринимали читатели книгу в качестве удачной шутки или всерьез побаивались пришествия живых мертвецов, сказать трудно, в любом случае ею зачитывались. Примечательно, что комикс «Ходячие мертвецы» вышел в 2003 г. в одно время с «Руководством». Буквально через несколько лет книжный рынок взорвала другая книга, на этот раз художественная — «Гордость и предубеждение и зомби»¹², окончательно закрепившая за зомби славу одной из самых популярных тем массовой культуры, в том числе и в художественной литературе. Все эти тексты ценны хотя бы тем, что позволяют понять, как далеко распространилось влияние зомби на нашу жизнь.

В истории кино образ зомби неоднократно менялся. Разные авторы предпринимали попытки трансформировать имидж живых мертвецов. Одни из этих попыток увенчались большим успехом, другие провалились. Например, мутации зомби, которые регулярно происходят во франшизе «Обитель зла», как правило, не находят одобрения фанатов, и серию редко рассматривают как образчик жанра. Вместе с тем наблюдаются две наиболее любопытные тенденции эволюции зомби.

Во-первых, изначально живые мертвецы были медленными и несообразительными. В середине 1980-х Дэн О'Бэннон предпринял попытку сделать их быстрыми и даже наделить сознанием. Например, половина женщины в «Возвращении живых мертвецов» объясняла поймавшим ее людям, что мозги мертвым нужны, для того чтобы приглушить боль, которую они, оказывается, испытывают (отсюда популярный мем «Мозги!»). Однако в течение долгого времени авторы избегали столь радикального взгляда на живых мертвецов, пока в 2003 г. Дэнни Бойл не представил миру концепцию «быстрых зомби», которой решил придерживаться и Зак Снайдер в римейке «Рассвета мертвецов». В начале XXI в. стало ясно, что медленные зомби лишают фильм атмосферы драйва: сегодня в сети даже можно найти график, отражающий экспоненциальный рост скорости зомби с каждым десятилетием. Однако наряду с быстрыми зомби ходячие мертвецы до сих пор сохраняют популярность среди фанатов.

¹² Остин Дж., Грэм-Смит С. Гордость и предубеждение и зомби. М.: Астрель, 2010.

Во-вторых, имели место попытки приручить зомби за счет специальных ошейников («Фидо», 2006) или же посредством поведенческих экспериментов («День мертвецов», 1985). Одним из первых переосмысливать собственную концепцию в этом ключе стал Ромеро, предположив, что к живым мертвецам могут возвращаться эмоции и, вероятно, сознание. Поэтому фильм «Тепло наших тел» (2013), а также книга, по которой он снят, лишь доводят до конца некоторые идеи, высказанные еще в 1980-х. В этой ленте зомби могут испытывать эмоции и благодаря любви медленно обращаться обратно в людей. Многие поклонники выступают против подобного подхода, но само его существование заслуживает внимания.

Что касается биологии, то чаще всего зомби размножаются через укус. Однако в фильме Питера Джексона «Живая мертвечина» (1992) мы наблюдаем процесс соития зомби, после которого рождается зомби-ребенок. Это редкий случай в истории *zombie movies*, вызывающий определенное затруднение, требующее разрешения. Этот казус можно объяснить специфическим происхождением зомби у Джексона: живыми мертвецами, согласно его концепции, люди становятся после укуса обезьяны-крысы с острова Суматра. Речь в данном случае идет о биологическом происхождении зомби, благодаря которому впоследствии и становится возможным зачатие зомби-ребенка. В целом же известно, что зомби обладают ограниченными инстинктами, и как правило, стремление к воспроизводству половым путем в их перечень не входит. Физиологические процессы в организме зомби не такие, как у живых людей: они довольно долго могут прожить без пищи, так что обычно зомби питаются нерегулярно и очень плохо. Питаются зомби, как правило, живой плотью (повторим, что согласно «Возвращению живых мертвецов» (1984) они нацелены исключительно на мозги, а не на плоть). Естественную смерть зомби может вызвать окончательное гниение или голод. Потребности в воде и воздухе зомби не испытывают: они могут жить на дне озера («Озеро зомби»), в зыбучих песках («Оазис зомби»), пересекать водоемы по дну («Волны ужаса», «Земля мертвых»), сражаться с акулами на самом дне водоема («Зомби 2»).

Используя многочисленные примеры из кинематографа, мы также можем выделить несколько теорий происхождения зомби. Во-первых, зомби могут появиться по вине корпораций, ве-

дущих тайные разработки в своих подпольных лабораториях, из которых наружу может выплеснуться вирус, превращающий людей в зомби. Отнесем сюда же следствия экспериментов крупных компаний, как, например, в ленте «28 дней спустя». Правда, инфицированную обезьяну на волю выпустили радикальные экологические активисты, которые, следовательно, должны разделить вину с вирусом как таковым. Во-вторых, это могут быть эксперименты военных, которые пытаются создать биологическое оружие или вывести специальный вирус, который, к примеру, оживлял бы павших на поле боя солдат. В-третьих, существует версия, согласно которой зомби попадают на Землю с помощью инопланетян. В-четвертых, зомби могут иметь мистическое происхождение. Этот путь особенно примечателен, так как мистицизм одновременно представляет для зомби серьезную угрозу. К счастью, в истории кино подобный подход не прижился, а картины «Мессия зла» и трилогия «Зловещих мертвецов» так и остаются единичными примерами. И пятая версия: зомби просто существуют как данность. И это, если судить по фильмам, — наиболее распространенная теория происхождения зомби.

Примечательно, что в XXI в. на зомби обратили внимание и ученые. Так, серьезному осмыслению фильма Джорджа Ромеро в 2006 г. подверг Ким Паффенрот, выпустивший в академическом издательстве книгу «Евангелие от живых мертвецов. Как Джордж Ромеро видит ад на земле»¹³. Используя научный и аналитический аппарат, автор книги подробнейшим образом прослеживает эволюцию взглядов режиссера на различные социальные проблемы, в раскрытии которых зомби служили режиссеру аллегорией. Впрочем, ученые, по крайней мере философы, занимались этой проблемой и прежде. Так, в книге «Глядя вкось» Славой Жижек пытался ответить на вопрос, почему возвращаются живые мертвецы¹⁴. Жижек предпринимает попытку описать идеи французского психоаналитика Жака Лакана на примерах из массовой культуры. Жак Лакан анализирует «Гамлета» Шекспира и «Антигону» Софокла и объясняет, как следует понимать возвращение мертвецов в этих текстах. Жижек совершает тот же ход, но с фильмом Джорджа Ромеро «Калейдоскоп

¹³ Paffenroth K. Gospel of the Living Dead ...

¹⁴ Žižek S. Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. Cambridge: MIT Press, 1991. P. 22–23.

ужасов» (1982) и лентой Мэри Лэмберт «Кладбище домашних животных» (1989)¹⁵. Основываясь на лакановской интерпретации, Жижек предлагает интересный путь развития темы: мертвецы возвращаются к жизни, потому что не были похоронены в должном символическом смысле. Если Джордж Ромеро в своих фильмах часто проповедовал своеобразный марксизм и рассматривал проблемы мультикультурализма, расизма и т.д., то Славой Жижек утверждает, что живые мертвецы на самом деле могут отсылать к проблемам «забытых» жертв Холокоста и ГУЛАГа. Пока мы не интегрируем проблему жертв Холокоста и ГУЛАГа в нашу историческую память, говорит Жижек, «мертвецы» будут беспокоить нас постоянным напоминанием о себе.

На волне популярности темы зомби американский специалист по международным отношениям Дэниел Дрезнер¹⁶ решил пойти на эксперимент. Он написал книгу о том, каким образом зомби гипотетически могли бы повлиять на мировую политику и как теории международных отношений — реализм, либерализм, неоконсерватизм и т.д. — отозвались бы на проблему нашествия живых мертвецов. В книге, однако, речь идет не только об этом. Дрезнер, как и полагается в научной работе, рассуждает об определении зомби, исследует существующую литературу по данной теме, а также наглядно показывает всплеск интереса к проблеме в 2000-е годы в кино, играх, медиа и научной среде. Будучи пишущим редактором журнала, посвященного международной политике, — «Foreign Policy», он опубликовал в этом издании статью, основанную на своей книге. В тексте изложены основные выводы, к которым Дрезнер пришел в книге. Автор начинает с констатации: сегодня перед человечеством стоит действительно серьезная проблема — проблема зомби, и ему любопытно, каким образом искусственная проблема вдруг стала одним из самых естественных страхов человечества. С точки зрения Дрезнера, всплеск интереса к зомби связан, с одной стороны, с появлением популярных компьютерных игр («Resident Evil», «Left4dead»), с другой — новых фильмов, актуализирую-

¹⁵ Наверное, нелишним будет заметить, что к обоим фильмам приложил руку Стивен Кинг. В первом он выступил автором сценария, а второй представляет собой экранизацию его романа. Однако в обоих случаях речь не идет о классической репрезентации зомби.

¹⁶ Drezner D.W. Theories of International Politics and Zombies. Princeton: Princeton University Press, 2011.

щих традицию зомби («28 дней спустя», «Рассвет мертвецов» и др.). Все эти объекты массовой культуры так захватывают юное поколение, что, как замечает Дрезнер, студенты все чаще играют в университетских кампусах в «людей против зомби». В связи с этим автор задается вопросом: снимают ли люди таким образом стресс или просто готовят себя к нападению зомби?

Дрезнер предпринимает мысленный эксперимент и показывает, как отреагируют на проблему зомби различные школы международных отношений. По его мнению, реалисты будут действовать в своих интересах и попробуют создать альянс государств для борьбы с живыми мертвецами. Либералы — самая уязвимая для нападения зомби школа мировой политики, поскольку открытые границы, к сожалению, предполагают свободное их пересечение зомби, а равно инфицированных вирусом людей. Хотя, как пишет Дрезнер, скорее всего в случае с либеральным подходом к проблеме последует вмешательство ООН, и люди в итоге смогут сплотиться для борьбы с зомби. Таким образом, у человечества есть шанс даже в том случае, если оно примет за основу либеральный подход к мировой политике. И наконец, неоконсерваторы, как наиболее агрессивная школа, начнут против зомби войну. На первый взгляд, это наиболее разумный вариант и самая верная стратегия, которая позволит ликвидировать угрозу. Однако и этот подход имеет свои издержки, ведь вместе с зомби неоконсерваторы смогут избавляться и от неугодных им политических игроков на мировой арене.

Имплицитно книга Дрезнера говорит о том, что сегодня зомби в некотором отношении перестали быть метафорой и аллегорией. Зомби теперь репрезентируют самих себя, а не только эпидемии, катаклизмы и т.п. Мы должны согласиться, что зомби, пожалуй, — один из самых актуальных иррациональных страхов, распространение которого весьма симптоматично. Например, когда в конце 2012 г. все спекулировали на теме конца света, едва ли не самым популярным и ожидаемым его сценарием был зомби-апокалипсис. Можно как угодно интерпретировать образ живых мертвецов, но люди боятся зомби, и эта проблема современной культуры требует научного осмысления — психологического, культурологического, социологического и т.д. Даже инструментарий физики и математики может быть полезен. Так, канадские ученые из университета Оттавы построили

математическую модель, позволяющую рассчитать, через какое время после своего появления зомби поработят мир. Произойдет это, если верить модели, очень быстро. Правда, у человечества есть шанс выжить, если будут приняты срочные меры по купированию заразы¹⁷. То есть, добавим мы, если люди выберут неоконсервативный ответ на нашествие зомби.

Более того, физик Давид Касси из Пармского университета «выяснил, где лучше всего укрываться от нашествия зомби. Статья ученого появилась в журнале “Physical Review E”. В рамках своего исследования ученый рассматривал неоднородные дискретные структуры (лабиринты). В некоторых регионах этих структур располагались неподвижные точки, называемые целями. Кроме этого, имелась вторая система точек, которая осуществляла случайные блуждания по этому лабиринту. Встреча блуждающей точки и неподвижной цели заканчивалась гибелью последней. Касси удалось вычислить вероятность обнаружения блуждающими точками целей для достаточно большого лабиринта. Данная работа может применяться, например, для описания химических реакций, происходящих внутри системы разломов кристалла. В этом случае блуждающие и неподвижные точки — это просто различные химические соединения. Аналогичным образом модель Касси подходит для описания информационных процессов в сложных сетях. В случае, когда речь идет о спасении от зомби, неподвижные точки — это люди, укрывшиеся от нашествия живых мертвецов. Зомби при этом рассматриваются как случайно блуждающие создания. Применение формулы Касси позволяет определить, что укрытие, например, в большом магазине является одним из самых безопасных — вероятность того, что зомби обнаружат в лабиринте прилавков человека, почти нулевая»¹⁸.

Использование математиками и физиками в своих исследованиях зомби, причем непосредственно, а не как метафору, говорит о признании «естественнонаучного статуса» живых

¹⁷ When Zombies Attack!: Mathematical Modeling of an Outbreak of Zombie Infection // Infectious Disease Modelling Research Progress / J. M. Tchuente, C. Chiyaka (eds). Hauppauge, N.Y.: Nova Science Publishers, 2010. P. 133–150. См. саму модель и источники, на которых основывались ученые в сети: <<http://mysite.science.uottawa.ca/rsmith43/Zombies.pdf>>.

¹⁸ См.: Физики нашли способ спасения от нашествия зомби // Интернет-газета «Лента.Ру». 2009. 30 сентября: <<http://lenta.ru/news/2009/09/30/zombie/>>. В статье можно найти ссылку на препринт текста Давида Касси.

мертвецов. Стоит отметить, что те зомби, о которых ведут речь упомянутые выше исследователи, относятся к категории медленных, к тому же лишенных сознания. Подчеркнем, что прогнозы математиков в связи с нашествием зомби звучат неутешительно, даже если те будут медленными, что уж говорить о быстрых. Ученые полагают, что попытки разработать вакцину, которая бы смогла излечить людей от вируса, превращающего укушенных в зомби, или изоляция инфицированных не имеют никаких шансов на успех. Что, кстати, доказывает гипотетическую слабость теорий мировой политики, которые придерживаются постулатов либерализма и реализма, в сравнении со склонным к жесткой реакции неоконсерватизмом. Математики полагают, что единственным шансом человечества спастись станет попытка тотального и стремительного уничтожения зомби.

Теперь самое время вернуться к сериалам. Мы уже упоминали мини-сериал «Тупик», а также сериал «Мастера ужасов». Первый снят по всем канонам жанра и мало чем отличается от обычных полнометражных фильмов. Что до второго, то он построен по так называемому вертикальному принципу: «одна серия — отдельная новелла на час», снятая признанным мастером жанра. Например, в первом сезоне шоу эпизод «Танец мертвых» снял Тоуб Хупер, а «Возвращение» — Джо Данте. В обоих случаях зомби медленные, почти неагрессивные, а у Данте они даже сохранили личность. Чуть позже, в конце 2000-х годов появился дублер «Мастеров ужасов» — «Страх, как он есть», в котором тоже присутствуют зомби, но лишь как один из многочисленных сюжетов. В данном случае следует говорить не о полноценном сериальном нарративе длиной в несколько сезонов, но лишь о коротких историях, в которых зомби к тому же представлены не в классическом виде. При этом ни одна из попыток по-новому взглянуть на живых мертвецов, мелькающих на телеэкранах, а не в залах кинотеатра, не прижилась.

Таким образом, в то время как на большом экране зомби стали значительно быстрее и, вероятно, агрессивнее, в целом сохраняется тенденция изображать живых мертвецов такими, какими их представил сам родоначальник жанра Джордж Ромеро. Это принципиальный момент для понимания сериалов, с упоминания которых начинается этот текст, поскольку все они (даже пилот шоу «Зомбилэнд» по мотивам картины 2009 г.) также следуют концептуальным рамкам, заданным Ромеро. Толь-

ко «Ходячие мертвецы» базируются на классической, ранней концепции, а «Во плоти» пытается следовать идеям позднего Ромеро, представленным в «Дне мертвецов» и развитым в «Земле мертвых». В этом отношении сериал «Во плоти» даст ощутимую фору фильму «Тепло наших тел» и не заходит настолько далеко, чтобы вернуть зомби живой человеческий облик. Проблема лишь в том, что подобные трансформации образа зомби пока представляются тупиковой ветвью развития жанра. Ведь живые мертвецы, отказавшиеся от каннибализма и вернувшие себе сознание и эмоции, подрывают саму концепцию, тогда как увеличившаяся скорость зомби — нет.

Что касается пилота «Зомбилэнда», то, в отличие от классической формулы — «герои обороняют замкнутое пространство», он предполагает постоянное перемещение персонажей в поисках этого самого пространства, а по пути — выяснение отношений друг с другом. Но эти поиски принуждены лишь укрепить связь между героями и научить их взаимному доверию. Недостаток подобного подхода в том, что он разрушает саму концепцию сериала, так как зомби в нем чаще всего не ходят большими группами. Более того, создается ощущение, что их чрезвычайно мало, в то время как зомби-постапокалипсис предполагает большое число живых мертвецов. Все выжившие, за исключением главных героев, умирают сразу после встречи с ключевыми персонажами. Возможный неуспех сериала будет вполне объясним. Единственный содержательный момент шоу — это правила выживания, идея которых восходит к тексту Макса Брукса. Акцент на комедийной составляющей тоже вряд ли позволит сериалу удержаться на экранах. Сложившийся в массовой культуре образ делает нежизнеспособной концепцию, в соответствии с которой в условиях постапокалипсиса зомби сравнительно малочисленны, но при этом относительно быстры и агрессивны. Что важно, Джордж Ромеро снял *road home movie* о зомби «Дневники мертвецов», правда, без комедийной составляющей, еще в 2007 г.

Сериал «Во плоти» идет на куда более сложные эксперименты и пытается разобраться с внутренними проблемами общества с помощью гипотетического нашествия зомби. Авторы пробуют ответить на вопрос, как отнеслось бы к живым мертвецам британское общество. Очевидно, обыватели и консерваторы разного толка отнеслись бы к зомби враждебно. При этом ситуация осложняется наличием у самих зомби идеологии, и если неко-

торые из них испытывают угрызения совести за то, что делали, когда были зомби без сознания, то другие считают, что должны принять вновь обретенную природу и отказаться от попыток вернуться в лоно цивилизации и вновь превратиться в живых мертвецов-каннибалов. Фактически проект «Во плоти» выполняет ту же функцию, что и американский сериал «Настоящая кровь», социализировавший и модернизировавший вампиров в американской глубинке. Концептуальный подход к зомби, согласно которому сознание у живых мертвецов можно восстановить, а самого умершего спасти, отражает либеральный взгляд на мир. И если бы люди на самом деле пытались изобрести вакцину, то в соответствии с математической моделью канадских ученых, человечество ожидало бы скорое истребление. Еще раз отметим, что, по сути, сериал не предлагает ничего концептуально нового, так как попытки вернуть зомби личность предпринимались уже Джорджем Ромеро в 1980-х годах.

«Ходячие мертвецы» — во всех смыслах наиболее консервативный сериал из всех упомянутых. Шоу предлагает обсуждать важные социально-культурные и политические сюжеты на фоне зомби-постапокалипсиса. «Ходячие мертвецы» дают богатую пищу для размышлений разного характера. Особенно ценны они тем, что возвращают зрителя к важным сюжетам классической политической философии и стремятся исследовать политические режимы не в исторических условиях, накладывающих неизбежную специфику на любой образ правления, но в чистом виде — так, как пытались рассуждать об этом древние греки. Например, в третьем сезоне противопоставляются два неидеальных режима — демократия и тирания. Демократия, которую пытается построить в своей общине главный герой шоу, Рик, имеет изъяны, но он убежден, что таким и должен быть идеальный политический порядок. Те, кто идут за Риком как за лидером, сталкиваются с разнообразными трудностями и серьезными лишениями. В то же время Губернатор, антагонист Рика, старается делать так, чтобы его подопечные ни в чем не нуждались и весело проводили время в построенном им идеальном городе¹⁹. Горожанам нет дела до того, что происходит за

¹⁹ Личность Губернатора оказалась настолько сложной и интересной, что автор даже написал спин-офф «Ходячих мертвецов», посвятив его жизни этого героя. См.: *Kirkman R., Bonansinga J. The Walking Dead: Rise of the Governor*. N.Y.: St. Martin's Griffin, 2012.

его воротами и чем промышляет Губернатор, который скрывает свою тираническую сущность, демонстрируя поведение добродетельного правителя. Этот сюжет проливает свет на очень важную для политической философии тему, которая интересовала историка политической теории Лео Штрауса. В своем анализе диалога Ксенофонта «Гиерон, или Слово о тирании» Штраус пытался понять, может ли добродетельная тирания отвечать самым высоким политическим стандартам, при этом подчеркивая гипотетический характер своих рассуждений²⁰. Так, город, построенный Губернатором, служит прекрасной иллюстрацией тому, как выглядела бы добродетельная тирания, будучи воплощенной в жизнь. Но это лишь пример, один из множества сюжетов, который можно использовать при анализе сериала. Главное для нас — это показать возрастающую популярность темы и эволюцию образа зомби.

В «Живых мертвецах» не использовалось понятие «зомби», которому предпочли определения «ходячие» и «кусачие», в то время как в «Во плоти» и «Зомбилэнде» используют именно этот термин. Если что и объединяет эти сериалы, так это то, что во всех них можно убить зомби, поразив их центральную нервную систему. Таким образом, убийства зомби — наиболее устойчивый элемент концепции, восходящей к 1968 г. Кроме того, ни один сериал не рассматривает зомби как метафору или аллереорию. В каждом случае им отводят важную роль, помещая в центр сюжета или просто оттеняя проблемы, которые предстоит решить персонажам. В целом на маленьком экране зомби чувствуют себя уверенно и понимают, что интересны зрителям. Живые мертвецы в буквальном смысле пробрались почти в каждый дом, где смотрят телевизор, и подогревают страхи аудитории о грядущем апокалипсисе. Зомби-апокалипсисе.

2. ЗОМБИ 2: ДРУГОЙ ВЗГЛЯД НА ЖИВЫХ МЕРТВЕЦОВ

В настоящее время одним из самых востребованных феноменов массовой культуры стали зомби. В пользу данного утверждения свидетельствует следующее. До сих пор популярным остается сериальная экранизация графического романа «Ходячие мертвецы», а по его мотивам в 2013 г. даже вышла компьютерная

²⁰ См.: Штраус Л. О тирании. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006.

игра. Процветает франшиза «Обитель зла» в формате компьютерной игры и в своем кинематографическом воплощении. Упомянем другие многочисленные компьютерные игры о зомби²¹, тоже пользующиеся неизменным спросом, например, «Last of us» или «Lollipop Chainsaw», сценарий к которой писал известный режиссер и сценарист Джеймс Ганн. Не стоит забывать и многочисленные литературные источники. Например, «Зомби. Руководство по выживанию» и «Мировая война Z» Макса Брукса, «Гордость и предубеждение и зомби» Джейн Остин при «микрохирургическом участии» Сета Грэма-Смита, а также пока не переведенную на русский язык «Зона 1» Колсона Уайтхеда. Примеры востребованности зомби современной массовой культурой можно перечислять долго. Нас в первую очередь интересует кинематограф. На экраны только в этом году вышли фильмы, имеющие к зомби непосредственное отношение: «Тепло наших тел», римейк классики хоррора 1980-х «Зловещие мертвецы. Черная книга», «Война миров Z» и первый русский фильм про зомби, который пошел на больших экранах, «Зомби каникулы». Почти все эти картины, за исключением последней, несут определенные угрозы субжанру zombie movies.

Фильм «Тепло наших тел» должен был закрепить успех живых мертвецов в большом кино. Однако проблема состоит в том, что потенциально успешное в коммерческом плане кино, привлекающее внимание юных зрителей, не принесло зомби популярности. Этот фильм полностью искажает современные представления о зомби и наносит имиджевый ущерб живым мертвецам, извращая устоявшиеся конвенции жанра и взгляд на природу и сущность зомби в массовой культуре. В фильме рассказ ведется от главного героя — зомби, который может мыслить и даже любить. Герой встречает девушку и влюбляется в нее. Через эту любовь он возвращается к жизни, фактически обретает человеческую природу и все больше начинает напоминать живого человека, лишённого звериных инстинктов. Его примеру следуют прочие зомби, пока еще не превратившиеся в агрессивных ходячих скелетов.

Есть ли в этом фильме что-то принципиально новое, что обогащало бы жанр? Зомби уже объясняли, почему они едят мозги

²¹ Как правило, исследователи темы зомби концентрируют свое внимание на кинематографе и не часто обращаются к иным областям. О зомби в новых медиа см. последнюю главу в книге: *Vuckovic J. Zombies! An Illustrated...*

в «Возвращении живых мертвецов» Дэна О'Бэннона. Субъективные ощущения человека, превратившегося в зомби, мы уже могли видеть в фильме «Колин»; любовную трагедию о том, как юноша, укушенный зомби, превращается в живого мертвеца показали в картинах «Я — зомби: хроники боли» и «Медовый месяц зомби»; это же касается еще одного независимого американского кино «Моя девушка зомби». А процесс эволюции зомби из кровожадной твари в существо, обладающее определенными эмоциями, был продемонстрирован Джорджем Ромеро в «Дне живых мертвецов», а также в более поздней комедийной картине «Фидо».

Чего обычно зритель ждет от фильма про зомби? Очевидно не того, что это будет кино про любовь, в котором никого не убивают. Тем не менее «Тепло наших тел» именно таково. Это кино про любовь, в котором практически никого не убивают, и на протяжении всего фильма мы наблюдаем подростковую мелодраму, разворачивающуюся на фоне фильма о зомби. Вероятно, девочки-подростки, привыкшие к «Сумеркам», оценили кино по достоинству и, поставив ему высокие оценки, ждут продолжения. Но как «Сумерки» уничтожают традиционную вампирско-оборотневую эстетику, так и жанр зомби понес серьезный ущерб от «Тепла наших тел». Обратить зомби в человека — это запрещенный прием, который нельзя использовать в жанре. Подобная гуманизация зомби, которые прекращают убивать и превращаются обратно в людей, угрожает жанру и представлению о зомби в массовой культуре как таковому. Причина тому в обнаружении новой формулы подростковой мелодрамы. Теперь самую обычную историю про любовь мальчика и девочки можно трансформировать, используя для этого персонажей хоррора лишь как внешнюю рамку, фон для истории любви.

Что касается картины «Зловещие мертвецы. Черная книга», то сложно сказать, на кого именно она рассчитана. Авторы целенаправленно создавали ленту с рейтингом «R», поэтому молодые люди до 17 смогли бы на нее пойти только с родителями. Возможно, родители пошли бы в кино, но скорее всего только не те, кто вырос на оригинальном фильме. Зрители отечественные, в частности и поклонники ужасов, чей вкус формировался в период видеобума в России, в большинстве своем не воспринимают современное кино. Часто они убеждены, что ничего лучше, чем то, что они уже посмотрели в 1990-е, им не покажут.

Кто в таком случае является целевой аудиторией фильма? Вероятно, те, кто любит ужасы вообще и ужасы современные и намеренно не ограничивает свой кругозор лучшими образчиками жанра 1970–1980-х. Однако проблема в том, что новый фильм неизбежно будут сравнивать с оригиналом. Сравнения окажутся не в пользу новой картины. Потому что ей присущи все те недостатки, которые удалось избежать в первой ленте.

Разумеется, оригинал не всегда лучше римейка, потому что римейки картин «Последний дом слева» и «У холмов есть глаза» не хуже оригиналов. Чего нельзя сказать, например, о римейках «Пятницы, 13-е» и «Кошмара на улице Вязов». Неудачу последних, кстати, можно объяснять несвоевременностью их создания. Как показывает опыт, чтобы новая версия старой картины оказалась успешной, между оригиналом и римейком должно пройти около 30 лет. Первые две картины из упомянутых сняты в соответствии с этим правилом, последние две — нет. Фильм «Зловещие мертвецы. Черная книга» также должен был это правило выдержать: оригинал вышел в 1981 г., а его третья серия — в 1992 г. То есть прошло нужное количество времени, и хотя фильм стал успешным, он имеет существенные недостатки.

В начале 1980-х, когда сценарист и режиссер Сэм Рэйми со своими друзьями за скромные деньги снял фильм «Зловещие мертвецы», хоррор вплотную подошел к тому, чтобы из несолидного жанра для маргиналов превратиться в очень популярный жанр для масс и прежде всего для молодежи. Лучшие хиты 1970-х («Последний дом слева» и «У холмов есть глаза») были вытеснены «Пятницей, 13-е» и «Кошмаром на улице Вязов». Очевидно, «Зловещие мертвецы», сами того не ведая, выводили хоррор на тропу слэшера и даже шире — на дорогу страшного фильма, над которым нужно посмеяться. Хотя первая серия «Зловещих мертвецов» была не очень смешной, второй фильм отнюдь не стал в этом отношении логическим продолжением первого. Сэм Рэйми сделал самопародию и добавил во вторую часть черного юмора. Он спасал уцелевшие частички ужасов и добавлял в кино иронию, указывая тем самым, над чем и где именно нужно смеяться, чтобы зрители случайно не обсмеяли вещи, над которыми смеяться не следует. Третьей серии не оставалось даже шанса на то, чтобы прослыть страшной, поэтому она была сделана в жанре комедии.

Вся трилогия «Зловещих мертвецов» отражала направление, в котором двигался хоррор с начала 1980-х и до начала 2000-х,

пока в США не стали производить огромное количество разных римейков культовых фильмов ужасов 1970-х и начала 1980-х. Первая часть — стилизованный и очень сбалансированный хоррор; вторая часть — хоррор-комедия, в которой черный юмор отлично уживался с реками крови и жестокими убийствами; третья часть — китчевая фэнтезийная комедия. Никакой другой формулы развития сюжетной линии созданного Рэйми мифа быть не могло. Поняв, как далеко его может завести игра с жанром, Рэйми ушел в серьезное кино, ожидая шанса перезапустить свой главный проект. Время пришло.

Что получилось в итоге? Усовершенствование сюжета не пошло на пользу новому фильму и фактически уничтожило довольно хрупкую концепцию мифа. В старом фильме демоны вселялись в людей и те становились предельно агрессивными по отношению к своим друзьям. В оригинале был тонкий баланс между идеей нечистой силы и вернувшимися к жизни мертвецами. Несмотря на то что речь шла о демонах, в целом одержимые вели себя скорее как зомби, а само слово «мертвецы» в названии указывает на долгую традицию *zombie movies*. Тем более оригинальные зловещие мертвецы не использовали никаких орудий труда, чтобы нанести увечья пока еще живым людям. При всех оговорках картина укладывалась в стилистические и тематические конвенции фильмов про зомби. Ее до сих пор вписывают в канон данного субжанра. В новом фильме мертвецы — одержимые призраками люди из современных фильмов про экзорцизм. Это фактически уничтожает концепцию живых мертвецов и вписывает ленту в традицию совсем другого субжанра хоррора.

В новом фильме любые повороты сюжета, от которых можно ожидать развития, оставляют и даже не объясняют причины, почему. Любой действительно жесткий момент обрывается на полуслове. Жестокости в картине много, но она предстает на экране непоследовательной. Новые элементы сюжета также уничтожают старую концепцию. В частности начало, которое говорит зрителям о том, что они будут смотреть кино про демонов, а также переписанный в духе политкорректности конец. Сама финальная сцена снята качественно, но в целом она полностью портит впечатление от того, что зрители увидели до нее. В итоге при видимой попытке снять максимально нонконформистский фильм ужасов получилась смесь из слабого *splatter'a*, неудачного сценария и неуверенной режиссуры, помноженной на

дешевые трюки жанра, уже давно признанные пошлыми и оставленные в прошлом, и зачем-то привнесенной в фильм политкорректности. Заявка на самый отчаянный радикализм, а на выходе в лучшем случае — полумеры. Фильм заслуживает похвалы лишь за то, что авторы постарались в условиях всеобщего издевательства над жанром снять кино, которое бы не смешило. Данный фильм был шансом хоррора на возрождение. Ведь если нельзя бояться одного из самых страшных фильмов ужасов, что вообще может быть страшным в жанре? Запрограммированные зрители, усвоившие установки постмодернистской «Хижины в лесу», смеялись над тем, как очередную группу молодых людей уничтожит то или иное мифическое существо по законам жанра. После «Хижины в лесу» не смеяться над ужасами невозможно. Новые «Зловещие мертвецы. Черная книга» — яркое тому подтверждение.

Но если «Тепло наших тел» и «Зловещие мертвецы» разрушают жанровые конвенции *zombie movies* очевидным образом, то крупнобюджетный фильм про зомби-апокалипсис «Война миров Z» делает это менее заметно. Эта картина — не совсем обычное кино о зомби. Во-первых, в отличие от многих других, даже самых массовых, картин субжанра, в этом в главной роли выступает голливудская звезда высшего калибра Брэд Питт. Во-вторых, в отличие от других популярных фильмов зомби-тематики, в этом действие происходит в открытом, а не закрытом пространстве. Почти во всех фильмах о живых мертвецах люди баррикадируются и пытаются выжить: в доме, торговом центре, на острове, в специально огороженном ангаре и т.д. В данном случае вместо группы выживающих людей все внимание уделено лишь одному герою, путешествующему по миру. Он не просто пытается выжить, а надеется спасти мир, найти лекарство для неинфицированных людей, т.е. предотвратить апокалипсис. В-третьих, в картине не просто все внимание сосредоточено на главном герое, а зомби отводится в лучшем случае роль статистов, — в фильме вообще отсутствуют многие традиционные жанровые особенности, элементы *gore* и *splatter*²². Зрителю не показывают детали (как одной героине отрубают руку), крови в фильме почти нет, убийства не показаны крупным планом и не детализированы. Все это объясняется желанием получить рейтинг, позволяющий привлечь в кино как можно большую

²² Субжанры ужасов, в которых акцент делается на «расчлененке» в первом случае и на обилии крови — во втором.

аудиторию, что фактически делает фильм предателем среди жанра. В-четвертых, это кино делает жанр все более динамичным. Зомби в нем расторопнее и подвижнее, чем в каком-либо ином фильме данного жанра. Даже если бы это кино было посредственным, оно все равно зафиксировало бы новую точку в трансформации образа зомби в современной культуре. Но если в развитии образа фильм остается в конвенциональных рамках, то в остальных случаях эти границы нарушены. Таким образом, все рассматриваемые выше картины несут субжанру определенные угрозы, потому что субжанр, о котором идет речь, сравнительно моложе, чем обычно думают зрители. В связи с этим давайте обсудим несколько тем, которые помогут лучше понять место и значение зомби в культуре XX и XXI вв.

Мы оказались в уникальной ситуации, когда в начале 2000-х приняли рождение совершенно нового жанра за возрождение или перерождение старого. До 2000-х в кино про зомби не снимались звезды, бюджеты были довольно скудными, а сюжеты — простыми. Любой, кто хоть как-то интересуется кинематографом, с легкостью перечислит ключевые фильмы про зомби, снятые в 2000-х. Это римейк «Рассвет мертвецов», «Земля мертвых» Джорджа Ромеро, «Шон живых мертвецов» Эдгара Райта и т.д. Известность последних фильмов о зомби легитимизирует жанр в массовой культуре в целом. Более того, упомянутые фильмы сняты «авторами» и потому могут принадлежать не просто к массовой культуре, но к высокой массовой культуре. Здесь обнажается ключевая проблема. Кроме этих фильмов даже в 2000-е были сняты десятки других картин про зомби, о которых знают далеко не все и которые доступны для просмотра тем более не всем. Как много зрителей смотрели фильм «Апокалипсис зомби» (2011) или «День мертвецов» (2008) Стива Майнера, не ставший столь же успешным, как «Рассвет мертвецов» Зака Снайдера?

Сегодня мы находимся в ситуации двух кинокультур зомби — высокой и низкой, *highbrow* и *lowbrow*. Популярность и признание жанра в массовой культуре дают возможность жить и развиваться другой традиции зомби — той, которая существует испокон веков: это все фильмы про зомби, начиная с 1930-х и по сегодняшний день. Подавляющее большинство картин про зомби сегодня может быть заклеено как плохое кино, но именно это и есть кино про зомби. Как свидетельствует Гленн Кай²³, со-

²³ Kay G. *Zombie Movies: The Ultimate Guide*. Chicago: Review Press, 2008.

ставитель антологии коротких рецензий на *zombie movies*, подавляющее число фильмов о зомби не выдерживает критики. Конечно, в некотором роде возможность плохим фильмам быть интересными за счет хороших — это паразитические отношения, но даже это лучше, чем полная безвестность и смерть древнейшего жанра. Но хорошие фильмы о зомби имеют не такое большое отношение к зомби классическим.

Такие картины, как «28 дней спустя» и франшиза «Обитель зла» (2002), не возвестили о том, что старый жанр обрел новую форму. Они радикальным образом порвали со многим, что было прежде. С одной стороны, эти фильмы сосредоточились на зомби-апокалипсисе и выживании в условиях массового нашествия умерших/зараженных. Эта идея вытеснила все другие сюжетные линии, характерные для *zombie movies*. С другой стороны, они стали развивать тематику вируса как причины этого апокалипсиса. Например, Дэнни Бойл, снимая «28 дней спустя», не хотел использовать слово на букву «з» (зомби), как сам он не раз признавался в интервью, и не собирался снимать фильм о том, что мы понимаем под термином «живые мертвецы». Тем не менее его картина построена на идее вируса, как и вся серия игр и фильмов «Обитель зла». Известно, что после очередных изменений образа зомби во франшизе «Обитель зла», бесконечная мутация которых лишила их самости зомби, поклонники стали обвинять создателей в нарушении допустимых границ в эволюции монстров. На это разработчики ответили, что никогда не говорили, будто инфицированные люди в игре — это зомби. Впрочем, впоследствии под напором поклонников создатели все же вернулись к классическому образу.

Примерно то же произошло с субжанром в 1968 г., когда со всеми этими образами (люди, плененные магией вуду; зомби, которых создали инопланетяне; зомби, произошедшие в результате экспериментов нацистских ученых и т.д.) неосознанно порвал Джордж Ромеро своей «Ночью живых мертвецов». Впервые, Ромеро сделал зомби социальной метафорой, а вместе с тем лишь фоном для политических и культурных дискуссий. Утверждают, что первый фильм стал считаться аллюзией на современное американское общество прежде всего благодаря интерпретациям критиков, и только во второй картине режиссер уже осознанно заложил определенные идеи в субжанр. Однако Ромеро уже с «Ночи живых мертвецов» стал считаться «авто-

ром», и его трилогия, хотя влиятельная, скорее являлась исключением из *zombie movies*, и американских, и европейских. Авторы заимствовали у него идею монстра, но не социальные взгляды. Во-вторых, до Ромеро никто не предлагал взглянуть на зомби, как на существа, которые поедают живую плоть. Более того, Ромеро не думал о зомби: термин «живые мертвецы» в названии не случаен. Так кошмарных существ из его фильма стали называть лишь зрители. И даже сегодня некоторые авторы отказываются от термина «зомби». К примеру, этой традиции придерживаются и в сериале «Ходячие мертвецы», где ходячих мертвецов никто не называет зомби, а только «ходячие». Несмотря на то что это иногда в шутку называют новаторской концепцией, как говорится об этом в мультсериале «Робоцып», на деле оказывается самым строгим догматизмом. Хотя термины «зомби» и «живые мертвецы» часто употребляются как синонимы, они таят в себе значительно больше нюансов, чем кажется на первый взгляд²⁴.

В течение десятилетия с 1968 г. судьба термина все еще оставалась под вопросом хотя бы потому, что Ромеро настаивал на понятии «мертвецы», и в 1978-м появился «Рассвет мертвецов» (именно мертвецов). Хорошо известно, что в европейском прокате эта картина вышла под названием «Зомби»: так решил Дарио Ардженто, купивший права на прокат картины. Отсюда происходит итальянская традиция *zombie movies*. Картина «*Zombi 2*» (в русском переводе больше известна, как «Пожиратели плоти», что опять же отсылает к ромеровской мифологии) Лючио Фульчи имеет в заголовке цифру «2» именно поэтому. Оригинальных зомби в Европе уже знали. Но большинство европейских и американских картин о зомби, несмотря на то что вдохновлялись идеями Джорджа Ромеро, не предполагали никаких социально-политических импликаций. Кроме того, они были дешевыми, а крупные студии с этой темой не связывались. Такие картины делались исключительно для поклонников. Более того, хотя картины Ромеро очень скоро стали классическими, составили канон и пользовались вниманием критиков, даже они не были студийными и создавались на довольно скромные средства. Если в некоторых *zombie movies* было политическое содержание, то оно являлось эксплицитным, лежало на поверхности и не нуждалось в интерпретациях.

²⁴ Об истоках термина см. начало: *Russell J. Book of the Dead...*

Уникальной чертой зомби-хоррора является то, что зомби почти никогда не были метафорой и часто представляли исключительно самих себя. В этом смысле одной из ключевых сцен в «Войне миров Z» является диалог персонажа Брэда Питта с израильянином, когда последний говорит, что пока все думали, будто «зомби» означает что-то еще, он предположил, что «зомби» означает именно зомби. В этой картине зомби — не угнетенный пролетариат, не несчастные потребители, обреченные слоняться по торговым центрам, не оставленные на произвол судьбы беженцы, не символ тонкой грани цивилизации и варварства и не жертвы Холокоста, которые не дают живым забыть о самом страшном событии в истории. В отношении последнего следует заметить, что и Холокост в фильме представляет сам себя: зомби преодолевают огромную стену, за которой спаслись граждане Израиля, и устраивают мясорубку, правда, ограниченную конкретным рейтингом.

Но это не новшество данного фильма. Почти все картины про зомби, востребованные в 2000-е, — именно про зомби, а не про что-то другое. Это было обыграно в сериале «Южный парк». В седьмом эпизоде 11-го сезона «Ночь живых бомжей» авторы мультфильма переворачивают метафору зомби и показывают зрителям нечто удивительное. Бездомные и нищие, а вовсе не зомби, населяют Южный парк и представляют для города опасность. Узнав, что люди лишились всего, они тут же превращаются в нищих и начинают просить мелочь. Сытые и преуспевающие стараются выжить любой ценой, лишь бы не стать одним из несчастных бездомных. Создатели «Южного парка» стараются не только осмеять ставший уже общим местом взгляд на то, что зомби — это угнетенные, исключенные и другие, но и тем самым отказаться от прочтения фигуры зомби как означающей что-либо еще.

Стереотипный взгляд на зомби сводится к следующему: «Зомби лишь предпосылка для реального содержания фильмов — конфликта между выжившими, их поведения в безнадежной ситуации»²⁵. Очевидно, такой подход лишает живых мертвецов сущности, самости, превращая монстра только в инструмент для достижения каких-то иных целей, которых, вероятно, можно достичь и другими путями. Не слишком ли высо-

²⁵ Санданов А. Зомби-апокалипсис. От заката до расцвета живых мертвецов в кино // Искусство кино. 2011. № 5.

кая цена за возможность свести целый жанр к теме выживания, также известного как «сервиализм»? Самое важное, что мы можем и должны сегодня сделать, так это вывести дискурс зомби-апокалипсиса за скобки. Именно тогда мы наконец поймем, что явление зомби значительно шире, чем мы привыкли думать. Отойти от дискурса зомби-апокалипсиса и темы выживания в *zombie movies*, как это ни странно, помогает стремление приручить зомби, адаптировав их для самых маленьких. Некоторые зомби сегодня больше не страшные. Например, зомби занимает почетное место в компании анонимных злодеев в мультфильме «Ральф» (2012) и даже рождает важную философскую мысль, несмотря на то что зомби, как мы знаем, очень редко разговаривают. Рецепт по приручению зомби нам дают в мультфильме «Как приручить зомби» (2013). Частое появление зомби в мультфильмах не всегда идет на пользу образу, так как одомашнивает монстров, а не сосредоточивает внимание зрителя на апокалипсисе и социальных импликациях.

Уже с начала 1930-х зомби представляли сами себя и не служили фоном для психологической драмы с той оговоркой, что они всегда были особенными и занимали свою нишу. Например, нацистские зомби или зомби-нацисты (нацисты — еще одна популярная фигура *lowbrow*²⁶) не позволяли забыть об ужасах Второй мировой войны и свидетельствовали о себе не как об обычном зле, а как о зле бессмертном, неуничтожимом, демоническом. Зомби-нацисты особняком стоят в огромном универсуме различных видов зомби. К теме вернулись, например, в норвежской картине «Операция мертвый снег» (2009). Но эта традиция тянется, как известно, с 1970-х, более того, ее следы мы находим и в более раннем периоде. Зомби-нацисты распространились по всему земному шару и представлены в самых разных климатических условиях. Они живут не только в Норвегии, но и в горах. Так, в фильме «Ночь зомби» (1981) они располагаются в Альпах. Уютно они себя чувствуют в озере («Озеро живых мертвецов», 1981). Нацистские зомби находят себе место и в экзотических странах. Об этом мы знаем по картине «Оазис

²⁶ О них см.: *Nazisploitation! The Nazi Image in Lowbrow Cinema and Culture* / D.H. Magilow, E. Bridges, K.T. Vander Lugt (eds). N.Y.; L.: The Continuum, 2012. В особенности текст: *Ward J.J. Utterly without Redeeming Social Value? "Nazi Science" beyond Exploitation Cinema // Nazisploitation!...* P. 92–112.

Зомби» («Могила живых мертвецов», 1983). Зомби-реднеки — это именно зомби-реднеки, а не какие-то другие зомби. Об этом нам напоминают в картине «Хижина в лесу», когда обращают внимание, что необходимо отличать семью реднеков-зомби от обыкновенных зомби. Гаитянские зомби, пробужденные к жизни при помощи магии вуду, — это не призрак, а живой упрек, иногда даже месть колониальной экспансии Америки. Все эти зомби, конечно, имеют политический аспект, но он очевиден. Он не требует метафорического прочтения, скажем, как критики общества потребления или информационного общества. Конечно, такая точка зрения больно бьет по поклонникам Джорджа Ромеро и всем тем, кто привык интерпретировать зомби самым фантастическим образом. Но все же подавляющее большинство зомби-хорроров чаще всего не требует специального прочтения и именно в этой точке сходится с новым жанром зомби-в-массовой-культуре, возникшим в 2000-е. Зомби, известные миру в 1930–1950-х, умерли в 1968 г., передав по наследству только термин. А зомби, появившиеся в 2002 г., загнали в подполье дешевого кинематографа зомби, возникших в 1968 г.

Какими в целом были зомби до середины 1980-х, можно увидеть, например, в калейдоскопе «Марафон Зомби» (1986). Но это лишь вершина айсберга. Если кто-то любит зомби, но знает про них лишь по нескольким массовым фильмам 2000-х и сериалу «Ходячие мертвецы», он ничего не знает о зомби. Настоящие зомби пришли к нам из дешевых картин, из андеграунда и вообще из очень плохого кино. Это их генеалогия. С этим надо смириться. Скорее всего, не все станут смотреть плохие фильмы о живых мертвецах, надо иметь в виду, что они есть и что зомби в них не такие, какими мы привыкли их представлять.

3. СЕКУЛЯРНЫЕ ВАМПИРЫ

В течение последних нескольких лет вампиры в популярной культуре стали играть значительную роль, превратившись едва ли не в самых популярных монстров. Об этом свидетельствуют многочисленные франшизы типа «Блэйд», «Другой мир», «Сумерки» а также сериалы «Баффи — истребительница вампиров», «Ангел», «Просто кровь» и, безусловно, недавно вышедший сериал «Дракула». Сравниться в известности с вампирами могут разве что зомби. Но если последние эволюционируют слишком

быстро и при этом так пока и не смогли стать домашними чудовищами (хотя попытки приручить зомби предпринимались в кинематографе не раз), то вампиры сознательно социализировались и нашли себе подходящее место в американском и даже глобальном обществе.

Общее место творчества авторов, которые пишут о вампирах, составляет попытка доказать, что вампиры — это метафора исключенных из общества маргиналов, будь то гомосексуалисты или кто-то еще. После того как на экраны вышел сериал «Просто кровь», интерпретация вампиров как гомосексуалистов, покинувших сумрак отведенного им гетто, стала очень популярной и, кажется, задвинула прочие социологические прочтения вампиров в кино на задний план. Сериал нанес серьезный урон «вампиrowедению», поскольку не только сузил пространство дискуссий при видимой популярности темы, но также и лишил вампиров, так долго добивавшихся уважения со стороны зрительской аудитории, некоторого достоинства. Однако еще недавно далеко не всех вампиров воспринимали сквозь призму гомосексуальной трактовки их социальной природы. Например, в своем известном исследовании «Монстры из шкафа: гомосексуальность и фильмы ужасов» Гарри Беншофф практически оставил вампиров за рамками своего интереса, подробно остановившись разве что на «Интервью с вампиром» Нила Джордана²⁷, трактуя вампиров как воплощенную мужскую сексуальность.

Тему «секс и вампиры» не обходит вниманием и другой исследователь, Джеффри Уайнсток, в книге «Фильм о вампирах. Кинематограф тех, кто не мертв». Ее три части посвящены темам «вампиры и секс», «технология вампиров» и «вампиры и другой». Начинает Уайнсток книгу с главы «Как сделать монстра», в которой рассказывает о семи ключевых принципах вампирского кинематографа. Мы уделим основное внимание тем пунктам, к которым впоследствии обращается сам автор²⁸.

Первое: кино про вампиров — это всегда кино про секс. Это могут быть картины про превосходство того или иного пола, про ту или иную перверсивную сексуальность непосредственно (например, часто в фильмах появляются вампириши-лесби-

²⁷ *Benshoff H.M. Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film.* Manchester; N.Y.: Manchester University Press, 1997.

²⁸ *Weinstock J. The Vampire Film. Undead Cinema.* L.; N.Y.: Wallflower, 2012. P. 6–19.

янки), но это могут быть фильмы, которые репрезентируют гомосексуалистов, о чем уже шла речь. Иногда послание фильма скрыто, выражено неявным образом. Американский киновед и культуролог Ричард Дайер, исследующий культуру сквозь призму проблем сексуальных меньшинств, именно так читает тексты про вампиров²⁹. Он приводит в пример множество текстов, посвященных вампирам, которые написаны значительно раньше «Дракулы» Брэма Стокера, и настаивает, что все эти тексты и последующая литература репрезентируют вампиров именно как гомосексуалистов. Однако это, подчеркнем еще раз, слишком узкое, а потому не совсем верное прочтение вампиризма. В конце концов, в европейской традиции эксплуатационного кинематографа сексуальность вампиров часто репрезентировали через лесбийскую любовь, что можно обнаружить в культовых картинах «Дочери тьмы» (1971) Гарри Кюммеля или в фильмах Джесса Франко, в частности «Вампириш-лесбиянки» (1971). Именно к этой традиции, например, отсылает и название современного британского фильма «Убийцы вампирш-лесбиянок» (2009). Джефффри Уайнсток рассказывает, что в период написания книги каждый день смотрел фильмы про вампиров. Однажды его супруга зашла в комнату и спросила: «А какое вампирское порно ты смотришь сегодня?». Уайнстоку настолько понравилась проницательность жены, что он так и озаглавил один из параграфов в книге, посвященный теме вампирш-лесбиянок. Но это не скрытая, а прямая репрезентация: очень часто вампиры репрезентируют секс не в качестве метафоры, а изображаются наделенными повышенной сексуальностью. Вместе с тем этот секс в широком смысле часто традиционный. Например, часто встречаются изображения вампиров как гипергендерных существ. Гипергендерным является персонаж Роберта Паттинсона в «Сумерках» или героиня Кейт Бекинсэйл в «Другом мире».

Второе: вампиры всегда интереснее, чем те, кто на них охотится. Сколько бы убийцы чудовищ ни изображались героями и интеллектуалами, чаще всего охотники на вампиров выглядят либо менее интересными, чем «добыча», либо просто нелепо. Особенно это чувствуется, например, в фильме «Закат: вампи-

²⁹ Текст Ричарда Дайера «Это в его поцелуе! Вампиризм как гомосексуальность, гомосексуальность как вампиризм» см. в: Dyer R. *The Culture of Queers*. L.; N.Y.: Routledge, 2002. P. 70–89.

ры в изгнании», в котором охотник на вампиров в исполнении Брюса Кэмпбелла изображен крайне неуклюжим, или в оригинальной картине «Ночь страха», где на вампира охотится неудачливый телеведущий.

Третье: вампиры всегда возвращаются, и как следствие этого, они всегда в движении. Вампиры динамичны, и их невероятная подвижность может рассматриваться как компенсация их долгого дневного сна. Они не только активны по ночам, но и в целом часто вынуждены переезжать с места на место. Тому, как активно кинематографические вампиры расселяются по современному миру, посвящена книга Стэйси Эббот, о которой речь пойдет дальше. Герои шведского фильма и американского римейка «Впусти меня» тоже не задерживаются на одном месте долго, как и героини картины Нила Джордана «Византия».

Четвертое: кино про вампиров — это часто фильмы о том, что в культуре зовется «другой», о чем мы уже говорили. «Другим» может быть кто угодно — еврей, женщина, ребенок. Так, вещи своими именами одним из первых в истории кино назвал Роман Полански, изобразив в «Бале вампиров» (1967) вампиров евреями, а одного — манерным аристократом и гомосексуалистом. Как евреев вампиров изображают и в очень интересном с точки зрения новой концепции вампиризма фильме «Отродье» (2001).

Пятое: вампирское кино всегда о технологии — как вычислить вампира, как понять, что такое вампир, как можно убить вампира. Будет ли этот вампир перевоплощаться в животное? Если да, то в какое? Боится ли этот вампир света, религиозной символики, серебра, дерева? Если да, то насколько? Поэтому, считает Уайнсток, изображение «технологии вампиров» в кино всегда и обязательно предполагает отсылки ко всем другим фильмам про «технологии вампиров». Все более новое кино про вампиров, в свою очередь, предполагает развитие технологических средств их изображения. И чем дальше, тем сильнее трансформируется образ относительно спецэффектов, графики и проч.

Шестое: такого жанра как вампирский кинематограф не существует. Каждый фильм про вампиров — особенный. Например, мы можем различать артхаусное или независимое кино про вампиров, а также крупнобюджетные фильмы в жанре экшн. И даже последние отличаются друг от друга — франшиза «Другой мир» посвящена битве вампиров и оборотней, в то время

как франшиза «Блэйд» совсем о другом. Это же относится и к категории фильмов *blaxploitation*³⁰, в рамках которого вышли такие ленты, как «Блакула» (1971) или «Кричи, Блакула, кричи» (1972). Действительно, это скорее вампирское кино или обычные фильмы *blaxploitation*? Конечно, это гибрид, но этот и другие гибриды делают фильмы про вампиров радикально непохожими друг на друга. Часто это мешап в постмодернистском стиле уже существующих фильмов. Например, таким гибридом может считаться картина «Тень вампира» (2000) Элиаса Мериге, в центре которой процесс съемок «Носферату. Симфония ужаса» Фридриха Вильгельма Мурнау³¹.

Седьмое: мы все интертекстуальные кочевники вампиризма. Каждый раз, когда мы смотрим новое кино про вампиров, то должны сами решать, чем отличается этот вампир от других, не противоречит ли данная репрезентация предшествующим вампирам и т.д. Вампиры из «Сумерек» — это традиционные вампиры или нет? И если нет, то почему? Вампиры из «Пастыря» — это вообще вампиры или какие-то другие монстры, которых почему-то называли вампирами? Почему во франшизе «Блэйд» люди, став вампирами, не могут выбрать для себя иной путь — встать на сторону Блэйда? В очередной экранизации «Дракулы» вампиры снова не станут бояться распятия или все же нет? От фильма к фильму мы кочуем в целях обнаружить наконец цельный и окончательный образ вампира, чего, конечно, не случится никогда.

Чтобы доказать, что тема вампиризма в кинематографе значительно богаче, чем поиск «других», главными из которых являются сексуальные меньшинства, мы постараемся отвергнуть эту гипотезу как маргинальную и попробуем рассмотреть образ вампиров в современном кинематографе в другом ключе. Для этого мы обратимся к истории вампиризма, вкратце обсудим тему «вампиры и религии» и, наконец, затронем вопрос «вампиры и секс», чтобы постараться аргументировать тезис, что вампиры — это далеко не всегда и не только гомосексуалисты, а вампирские клыки, как считают некоторые феминистки, — это не всегда фаллический символ.

³⁰ Вкратце о *blaxploitation* см. в разделе о грайндхаусе.

³¹ Другими яркими примерами такого гибрида являются картины «Кошмар на улице Вязов 7: Новый кошмар» (1994) Уэса Крейвена и «Ворон» (2012) Джеймса Мактига, о которых упоминается в разделе, посвященном творчеству Фрэнсиса Форда Копполы.

Одним из первых в философской и социологической литературе стал использовать вампиров как социальную метафору Карл Маркс. Созданный им образ оказался настолько привлекательным, что об этом упомянули даже в книге про готическую моду: «Карл Маркс описывал капитал как мертвый труд, который, как вампир, оживает, лишь питаясь живым трудом — рабочим классом. Однако готический роман предназначался прежде всего для буржуазии, которая видела вампира в феодальном аристократе»³². В качестве инструмента объяснения социальной реальности вампиров использовали уже до того, как они стали популярными. Кроме того, очевидно, что они очень быстро переставали означать что-то конкретное и вскоре начинали символизировать что-то еще. Как в случае с аристократами и буржуазией. Таким образом, вампиры — это часто метафора «другого», о чем речь пойдет в конце текста.

Концепция вампиризма своими корнями уходит в Средние века. Несмотря на то что как таковая история вампиров в культуре (популярной) начинается с «Дракулы» Брэма Стокера, такой образ, очень быстро ставший востребованным визуальным искусством, не мог возникнуть в воображении писателя без предварительного знакомства со старыми легендами. Стокер занимался исследованиями в архивах Британского музея, где, опираясь на книги по мифологии Восточной Европы, создал своего героя. Хотя вампиры таким образом появились в Англии, все же необходимо познакомиться с их далекими предками, знание о которых поможет лучше понять образ этих «чудовищ». Мы говорим «чудовищ», потому что они давно перестали быть страшными и кого-то пугать. Очень важно понять, что вампиры изначально были самым тесным образом связаны с религией, и это не могло не найти отражения в мифе о «Дракуле».

Обычно когда те или иные авторы обращаются к истории вампиров, то вспоминают князя Валахии Влада Колосажателя, известного как Дракула, что означает «дракон». Дело в том, что во времена, когда жил и правил Влад, считалось, что драконы существуют на самом деле. Правда, чаще всего драконов упоминали в качестве метафоры для обозначения правителей-тиранов; для их характеристики использовали образы и других

³² Стил В., Парк Дж. Готика. Мрачный гламур. М.: НЛО, 2011. С. 25.

хищных животных — медведя, волка, льва и т.д.³³ Если судить по легендам, то Влада считали кровожадным тираном, хотя он и носил титул князя. В популярной культуре Влад представлен во многих фильмах, например, в картине Фрэнсиса Форда Coppola «Дракула» Брэма Стокера». К сожалению, Гарри Олдман в роли проклятого богоотступника выглядит неубедительно и довольно карикатурно, как, впрочем, все в этом фильме. Гораздо более интересен образ князя, с которым встречается Леонардо да Винчи в первом сезоне сериала «Демоны да Винчи». Зрители могут наконец представить себе, каким мог бы быть этот загадочный Влад.

Второй персонаж, о котором часто вспоминают исследователи темы вампиризма, — это венгерская графиня Елизавета Батори³⁴, известная как Кровавая графиня. Она якобы убивала красивых девушек посредством их постепенного обескровливания. Считается, что Елизавета Батори умывалась кровью юных красавиц, чтобы сохранить свою свежесть и молодость. Этот сюжет «ванны из крови» также находит отражение в современной массовой культуре. Например, в фильме «Хостел 2» богатая женщина платит за то, чтобы принять ванну из крови подве-

³³ Например, Эразм Роттердамский, когда просит своего читателя вообразить тирана, говорит, чтобы тот представил себе хищных животных. Из всех перечисленных несуществующим животным оказывается только дракон, что в некотором отношении позволяет думать, что во времена Эразма полагали, будто драконы существуют или существовали ранее. См.: *Эразм Роттердамский*. Воспитание христианского государя. М.: Мысль. С. 36. Отчасти эта тема возможности существования драконов в позднем Средневековье и Новое время используется в серии книг американского писателя Джорджа Мартина «Песнь льда и огня» и телевизионном сериале «Игра престолов». Жители семи королевств знают, что драконы давно вымерли, однако неожиданно они появляются. Причем служат они именно тем, у кого в жилах течет кровь драконов. Не исключено, что таким правителем, у которого течет в жилах кровь дракона, вполне серьезно воспринимался Влад Дракула.

³⁴ Очень важно упомянуть здесь фильм «Ночь страха 2» (2013) Эдуардо Родригеза. Это низкобюджетная картина, которая была снята после «Ночи страха» (2011) Крэйга Гиллеспи, и является второй только потому, что стала таким же вольным римейком «Ночи страха» (1985) Тома Холланда, как и «Ночь страха» (2011). Хотя картина Родригеза уступает в качестве первому римейку, она куда более концептуальна. В этом фильме правампиром является Елизавета Батори, а не Дракула. Пропутешествовав долгое время, она наконец возвращается в Восточную Европу, откуда когда-то уехала. Действие фильма происходит в Восточной Европе, что не свойственно кино про вампиров.

шенной вниз головой обнаженной девушки. В фильме «Блэйд 2» старейший вампир купается в бассейне, наполненном кровью. Таких примеров очень много.

Современные вампиры *персонально* происходят от кровавых тиранов, т.е. благородных родов Восточной Европы (хотя еще в Средние века существовали легенды, будто вампирами становятся любители горячительных напитков и другие маргиналы). Может быть, во многом поэтому на протяжении долгого времени вампиров изображали благородными аристократами, и сегодня этот образ доминирует в вампирском кинематографе.

Однако истории про вампиров были известны и до того, как появились легенды о Владе Дракуле и Елизавете Батори. Истории про вампиров и, следовательно, определение понятия «вампир» появляются еще в раннем Средневековье. В книге Лоуренса Рикелса «Лекции о вампирах» мы читаем, что более всего известны рассказы (Рикелс употребляет термин «история» и каламбурит: «истерия») о вампирах из Восточной Европы, главным образом о венгерских, болгарских и румынских. Не случайно, Дракула Стокера приезжает именно оттуда. В целом вампирами считали всех тех, кто не был похоронен должным образом по всем христианским обрядам. Считалось, что по этой причине умершие могут восстать из могил³⁵. Вот почему наиболее вероятными кандидатами на превращение в вампиров после смерти были разные маргиналы и грешники, прежде всего алкоголики. Если учесть, что вампиры испытывают постоянную жажду крови, вероятно, гипотеза на счет того, что ими становятся именно алкоголики, имеет право на существование. А в пользу идеи, что вампирами поначалу считались умершие «другие», также могут говорить исследования Мишеля Фуко, который постарался доказать, что в Новое время безумными кроме всех прочих признавали и многих маргиналов — проституток, извращенцев, гомосексуалистов и т.д.³⁶ Одним словом, безумные — при жизни, вампиры — после смерти. Эту же гипотезу подтверждает один из главных источников вампирской мифологии — тот же «Дракула» Брэма Стокера. В данном случае

³⁵ Rickels L.A. The Vampire Lectures. Minneapolis; L.: University of Minnesota Press, 1999. P. 2.

³⁶ Фуко посвятил этому свою первую важную книгу: Фуко М. История безумия в классическую эпоху. М.: Рудомино, 1997.

сошлемся на «второисточник», фильм Фрэнсиса Форды Коппо-лы. В экранизации Рейнфелда посланца графа Дракулы отправ-ляют в сумасшедший дом, где его признают ненормальным и лечат традиционными для того времени методами. Хотя Рейн-фелд не вампир, мы знаем, что он не психопат, просто Дракула подчинил его волю. В этом отношении ошибка Тома Уэйтса в образе Рейнфелда заключается в том, что он старается играть сумасшедшего, а не случайно попавшего в приют умалишенных маргинала, познавшего истину о бессмертии, в то время как са-мым интересным решением стало бы играть несумасшедшего, насильно удерживаемого в психиатрической лечебнице.

Кроме алкоголиков вампирами могли считать самоубийц, ко-торые также претендовали на роль монстров, так как церковь признавала их наиболее страшными грешниками. Поскольку по преданию, вампирами все эти люди становились только по-сле смерти, в связке с этими представлениями украдкой проби-рался еще один неочевидный сюжет. Если мы рассмотрим все возможные варианты вампиризма, то сможем прийти к заклю-чению, что вампиры — это не только исключение всех «непо-хожих». Идея существования вампира предполагает необходи-мость пребывания в состоянии вечной печали, горя, траура, о чем пишет в «Лекциях о вампирах» Лоуренс Рикелс. Скорбящие родственники умерших часто боялись, что теперь их близкие, ставшие вампирами, могут вернуться и навредить им. Вероят-но, отсюда происходят рассказы о том, что вампиры не могут войти в дом, если их не пригласить. Эти истории сохраняются и в современном кино: «Пропавшие ребята», «Впусти меня».

В большинстве русских народных сказок, собранных фолькло-ристом Александром Афанасьевым, где речь идет о живых мерт-вецах, имеются в виду именно вампиры. Мертвецы в русском фольклоре — это не прототип современных зомби, а фактически вампиры. Это роднит русский фольклор с мифологией Восточ-ной Европы. В сказках Афанасьева вернувшиеся к жизни по-койники часто совершали нечто ужасное только после того, как хозяева приглашали их в дом. Даже у Пушкина мертвец, хотя он возвращается именно потому, что не был погребен должным образом, на самом деле не входит в дом, а в каждую годовщи-ну тех ужасных событий, когда дети нашли утопленника и отец принял решение бросить его обратно в воду, — всего лишь сто-ит у дверей и служит «живым мертвым укором».

Вампиры были противниками христианства, но в течение долгого времени в качестве фигуры «другого» оставались в относительной безопасности. Вампирам повезло, что в Средние века главными врагами христианства и инквизиции стали ведьмы и колдуны. Поэтому долгое время вампиров не трогали, а следовательно, не пропагандировали, позволив им прятаться в тени. В эпоху Возрождения церковь охотилась главным образом за ведьмами и еретиками. Как пишет Лоуренс Рикелс, в XV и XVI вв. в зону риска попали уже другие монстры — оборотни. Между 1520 г. и серединой XVII в. церковью было зафиксировано более 30 случаев ликантропии³⁷. Так что в течение долгого времени вампиры рассматривались как небольшая, обособленная и относительно безвредная группа среди монстров оккультизма. Заявили же они о себе только к середине XIX столетия. «Политическую траекторию вампиризма», как это называет Лоуренс Рикелс, нужно отслеживать от Восточной Европы до Англии. Перебравшись из старых мифов в готическую литературу викторианской Англии, вампиры стали такими, какими мы знаем их сегодня. Согласно Оксфордскому английскому словарю, определение вампира, устоявшееся к XIX в., звучит следующим образом: это «привидение (как правило, колдуна, еретика, преступника и т.д.), которое оставляет свою могилу каждую ночь и пьет кровь спящих людей»³⁸. Таким образом, вампир является одним из самых современных чудовищ, уступив старшинство даже Франкенштейну, еще одному европейскому монстру. Отсюда напрашивается вывод: популярность вампиров — знак современной эпохи, секуляризации сознания и снижения авторитета церкви.

Некоторые исследователи до сих пор мыслят о вампирах в устаревших категориях. Например, пытаются представить этих монстров как иллюстрацию категории «жуткого»: «Вампир вызывает тревогу не столько, когда появляется в виде нетопыря с окровавленными клыками (в этом случае он просто нагоняет страх), сколько в случаях, когда о чем-то вампиризме мы не знаем определенно, но только подозреваем»³⁹. Однако это идиллический взгляд на вампиров: в кинематографе они почти никогда не были такими. Это очевидно из книги «Целлулоидные вампиры» аме-

³⁷ *Rickels L.A. The Vampire Lectures. P. 10.*

³⁸ *Ibid. P. 6.*

³⁹ История уродства / под ред. У. Эко. М.: Слово, 2007. С. 322.

риканской исследовательницы Стэйси Эббот⁴⁰. Эббот не просто описывает историю фильмов о вампирах, но предлагает серьезную концептуальную рамку модернизации вампиризма, используя философские и социологические идеи. Она считает, что вампиры являются метафорой модернизации, т.е. именно они, а не какие-либо другие монстры, модернизируются вместе с западным обществом. Например, почти всегда вампиры вынуждены покидать свои замки где-то в Восточной Европе и отправляться покорять крупные города. Поэтому нет ничего удивительного, что в последнее время мы столкнулись с постмодернистским вампирским кинематографом: например, вампирское кино в жанре *road movie*. Кроме того, сегодняшняя ситуация позволяет вампирам из больших городов вернуться обратно в пригороды, как в «Сумерках».

Во многом книга Стэйси Эббот посвящена не столько вампирам, сколько концептуальным изменениям европейских обществ эпохи модерна, анализируемым в терминах вампиров и вампиризма. Некоторые социологи, например Георг Зиммель, считают, что современности непременно сопутствует жизнь в городе, и вампиры, с точки зрения Стэйси Эббот, становятся все более современными, устремляясь в города. Во второй части своего исследования она классифицирует «фильмы с вампирами в городах». Более того, она ранжирует города по степени их значимости, полагая набор и последовательность городов, куда перебираются вампиры, отнюдь не случайными. Эббот проницательно обращает внимание на то, в каких городах и в какое именно время появляются кинематографические вампиры. Согласно Эббот, вампирский кинематограф становится как бы отражением манифестации духа современности. Сначала Лондон, затем Нью-Йорк, а уже после Лос-Анджелес. Эббот считает, что с 1970-х, когда американское общество претерпевало сильные социально-экономические изменения, вампиры перебрались в Соединенные Штаты. Таким образом, вампиры движутся от ранней современности к постсовременности: из индустриального Лондона в еще более индустриальный Нью-Йорк, а оттуда — в постиндустриальный Лос-Анджелес, «Вампиролэнд». В отличие от сегодняшней ситуации, многие фильмы про нью-йоркских вампиров — независимые, они сняты в соответствии со всеми канонами экспериментального и независимого кино,

⁴⁰ *Abbot S. Celluloid Vampires: Life after Death. Austen, Texas: University of Texas Press, 2007.*

возникшего в Нью-Йорке в 1960–1970-е. Хотя многие картины про вампиров-одиночек в Нью-Йорке появились в 1990-х, они все равно отражают скорее дух 1970-х. Кроме того, сегодня вампиры стараются стать глобальным феноменом. Существует не так много фильмов про вампиров, снятых в Азии. Есть, например, проект студии «Хаммер» «Легенда о семи золотых вампирах», а также современный фильм «Жажда» (2009). В итоге вампиры пересекли все границы и распространились по всему земному шару, появившись даже в Москве («Ночной дозор» (2006); эпизод в первой серии «Блэйда»).

Книга Эббот вышла раньше, чем появилось еще несколько принципиально важных картин про вампиров, которые бы подтвердили ее точку зрения на эволюцию вампиризма. В ХХI в. к нескольким версиям «Последнего человека на земле» (хотя не очевидно, что в экранизациях этого текста монстры, окружающие главного героя, — это вампиры) прибавилось еще несколько вампирских фильмов постапокалиптической тематики, несмотря на то что темы постапокалипсиса и вампиров, что скорее характерно для зомби, кинематографисты редко объединяли. Во многих этих фильмах уже нет городов, где бы вампиры обретали новую жизнь, социализировались, а есть лишь выжженная земля. В «Воинах света» (2010) вампиры обустроили себе города по последнему слову техники, однако то, что они находятся на грани вымирания и вынуждены питаться друг другом, очевидно. Ясно также, что в картинах «Земля вампиров» и «Пастырь» (первый — независимый фильм, второй — преимущественно экшн) вампиры — это совершенно не социализированные чудовища. Это не те вампиры, к которым мы привыкли. В последнем случае вампиры вообще сильно похожи на зомби.

Добавим, поскольку вампиры осваиваются везде, они начинают менять свои привычки и эволюционировать. Фактически эта эволюция доходит до того, что они отказываются от человеческой крови. Хотя идея «вегетарианских вампиров» (чем не один из наиболее ярких феноменов постмодерна?) возникла еще в 1990-е, если не раньше, трендом это стало несколько лет назад. Действительно, всем очевидно, насколько сильно клан Калленов отличается от Дракулы⁴¹. Другими словами, открытия, которые совершает

⁴¹ Пуцаловски Ф. Пространство и время в онтологии вампиров // «Сумерки» и философия: вампиры, вегетарианство и бессмертная любовь / под ред. Р. Хусель, Д. Висневски. М.: United Press, 2010. С. 232–234.

Стэйси Эббот, подтверждаются. Вероятно, она даже не подозревала, как быстро вампиры начнут привыкать к новой эре — жить после апокалипсиса (несмотря на то что, собственно, по их вине он и произошел), отказываться от крови, жить, не страшась солнечного света и т.д. На что Эббот не обращает почти никакого внимания, так это на то, с какой легкостью вампиры лишились своей связи с христианством. Как известно, с позиций христианской религии вечную жизнь можно обрести через кровь Христову, и вампиры представляют альтернативу этой вечной жизни, причем тоже через кровь. Вампиры обретают эту вечную жизнь через кровь людей. Вампиры более, чем какие-либо другие чудовища, были связаны с религиозным сознанием, точнее, с христианством. Современный вампирский кинематограф отражает секуляризацию сознания. Повторим, что, хотя многие вампиры все еще боятся света, должны пить кровь, иногда не могут войти в дом без приглашения, почти все они тем не менее прекратили бояться святой воды, распятий и чеснока. Часто вопрос об их страхе перед религией даже не рассматривается или упоминается вскользь, а еще чаще это место специально вводят в сюжет, чтобы вампиры могли высказаться, что церковь им не страшна. Нередко исследователи воспроизводят сцену из фильма «Дракула 2000», когда Дракулу пытаются напугать Библией, а он, не убоившись Святого писания, восклицает: «Что это? Пропаганда!».

В вампирском кинематографе более чем в каком-либо другом принципиально важным является сравнение оригинальных картин и их современных версий. Тончайшие изменения в сюжете и образах римейка помогают фиксировать те перемены, которые произошли с оригиналом в новой версии. Во многом именно эти нововведения в сюжете отражают перемены в обществе. В новом сериале «Дракула», снятом по книге Брэма Стокера, уже нет никаких распятий. Орден Дракона преследует вампиров. Этот же орден убил жену профессора Ван Хельсинга. Поэтому профессор вступает в союз с Дракулой, предварительно вернув того к жизни. Дракула боится лишь солнца, но все его силы брошены на то, чтобы совершить научное открытие, которое позволит ему гулять при свете дня. В сериале есть мистика, но нет и намека на религию. Примечательно также то, что в сериале персонаж Рейнфелда не сумасшедший; он верный слуга Дракулы, посвященный в его тайны, а главное — полный и чернокожий. Этот персонаж, довольно нагло общающийся с высокопо-

ставленными членами общества, не очень смущает английскую аристократию конца XIX в. Еще одна особенность сериала: если до этого почти все вампиры, стремящиеся «вылезти из шкафа», были заняты работой над главным научным открытием своей жизни — субтитутотом крови, то Дракула занят поиском другого — возможности не бояться Солнца; но при этом, хотя он избражен скорее положительным героем, он продолжает питаться людьми и не страдает от комплексов на этот счет.

Отсутствие религиозной составляющей в сериале и современных фильмах также заметно. Что может означать этот сознательный уход от религии? Очевидно, вампиры в качестве главных антагонистов христианской религии тем самым закрепляют за ней некое особое поле: если вампиры боятся распятий и святой воды, то Бог, даже если истреблением нежити занимаются не священники, не только всемогущ, но и существует. В таком случае, чем больше будет фильмов о вампирах, где они боятся религиозной символики, тем чаще зрителям индоктринируется идея о христианстве как спасении от зла и греха. Таким образом, мы можем говорить о второй, более глубокой причине того, почему в кино все чаще репрезентируют вампиров вне христианской тематики, — это дух времени, некая либеральная терпимость ко всем религиям. Если вампиры так боятся христианской церкви, то не у дел остаются все прочие конфессии. Таким образом, отказ от страха перед христианством — это некий диалектический процесс: с одной стороны, секуляризация сознания, с другой — всепоглощающая толерантность, которая не может в рамках вампирского кинематографа позволить вампирам доминировать.

У вампиров до сих пор сложные отношения с Богом. Наиболее интересным случаем для иллюстрации отношений вампиров и Бога представляется фильм Энтони Хикокса «Закат: вампиры в изгнании» (1989). Граф Мордулак создал в пустыне город, населенный исключительно вампирами, где пытается в промышленный масштаб производить искусственную кровь. Он запрещает вампирам охотиться и не желает убивать людей. Один из старейших вампиров готовит восстание, в тайне в пещерах собирая свою армию. Его идея заключается в том, что вампиры должны быть охотниками на людей. Если угодно с точки зрения фундаментальных оснований политической философии прав именно этот вампир. Почему? То, что предлагает граф

Мордулак — это конвенция, общественный договор вампиров, решивших, что они перестанут пить человеческую кровь, а вместо нее будут использовать кровь искусственную. Эта договоренность говорит о том, что они пренебрегли естественным правом в пользу человеческого закона или, лучше сказать, позитивного права. Поэтому революционер всего лишь взывает к их первородному праву, принадлежащему им по природе. Стремление пить кровь и быть охотниками у вампиров — врожденное и неотъемлемое.

В соответствии со средневековой традицией политической философии выше естественного права находится только божественное право — право, данное людям Богом. И следовательно, сложность ситуации с вампирами, взывающими к природе, в том, что они должны учитывать, что есть право, которое превосходит то, к чему апеллируют они по авторитету. То, что это право есть, очевидно, потому что они боятся распятий и святой воды. Однако они не признают этого права, хотя отстаивают свое. Вместе с тем в ситуации фильма никто не знает, в чем суть божественного права, если оно существует. Но оно, как выясняется в конце, все же есть. Оказывается, оно заключается в том, что Бог может даровать прощение покающимся вампирам. В данном случае происходит диалектическое снятие: вампиры отказываются от своего права, данного им природой, в пользу позитивного права и терпят большие лишения. Но Бог, наблюдая на какие жертвы пошли вампиры, дарует им прощение и создает новый закон, согласно которому распятия и прочие атрибуты христианской религии более не страшны добродетельным вампирам.

Примерно эта же проблема затрагивается и в упоминаемом фильме «Воины света». В этой картине лишь немногие вампиры отказываются от того, чтобы убивать людей и становятся «революционерами наоборот». Одной из ключевых проблем, поднимаемых в обоих фильмах, является свобода выбора — стремиться ли к добродетели и сохранять жизнь людям, хотя от нее зависит существование вампиров, или отдаться своей новой природе? Вообще вампиров почти никогда не лишают свободы выбора — убивать им людей или нет. Редко вампиры изображены ужасными монстрами без зачатков сознания. В отличие от «Блэйда», где тема свободы выбора не проработана никак, в «Воинах света» вампиры могут выбирать — оставаться ли им

охотниками за людьми или же проявить милосердие. В этой картине вампир-капиталист, владеющий крупной корпорацией (в которой из людей, как в «Матрице», выкачивают кровь), мимоходом упоминает Бога, когда возлагает на Него свои надежды. И при этом вера в Бога не мешает ему охотиться за самым редким природным ресурсом — оставшимися людьми. В отличие от других вампиров муками совести вампир, некогда бывший священником, терзается и в южнокорейском фильме «Жажда». Вампиры стали предельно сложными существами.

Более того, иногда в фильмах показывают, что у вампиров есть свои верования. Не так много существует фильмов, где мы встречаемся с религией вампиров. Чаще всего они — язычники, что, конечно, предсказуемо. Так, в фильме «30 дней до рассвета» с вампирами нельзя договориться, они неуклонно следуют за своим вожаком и говорят на собственном языке. Куда более интересной представляется вампирская религия в фильме «Блэйд». В первой серии древнейшие чистокровные вампиры выбрали рациональность модерна и отказались от верований предков, более не полагаясь на мистику. Они живут по принципам корпорации: сидят за круглым столом, ходят в дорогих костюмах и решают свои дела, связанные с финансами. Поэтому Диакон Фрост, обращенный и амбициозный вампир, является революционером. С одной стороны, он делает ставку на все новое (держит модные ночные клубы, где вместо воды из кранов, предназначенных для тушения пожара, льется человеческая кровь); с другой стороны, он хочет совершить революцию посредством обращения к корням. Фрост отказывается от рациональности глав вампирской корпорации и начинает искренне верить в религию предков. В конце фильма оказывается, что это не просто вера, и у него действительно получается превратиться в сверхвампира. Не менее примечательно, что во второй части «Блэйда» глава вампирского клана, который правит единолично, живет по традициям — он принимает ванны из крови, ходит в старых одеяниях и т.д., однако при этом он проводит генетические опыты, побочным эффектом от которых является создание нового вида вампиров. В третьей части франшизы вампиры обращаются к истокам и выкапывают своего предка, древнейшего и сильнейшего вампира. Таким образом, в обоих случаях консерватизм вампиров оказывается мнимым: они не отказываются от прикладной науки и рациональности в целом,

потому что это приносит им реальную практическую пользу. Таким образом, франшиза «Блэйд» репрезентирует собственную специфическую религию вампиров. Обратим внимание, что речи о христианстве в фильме не идет.

После «Блэйда» и «Другого мира» в эру постмодерна вампиризм сам стал религией. Успех франшизы «Сумерки» говорит о тоске людей по сакральному и запросе на новые таинства. Американский религиовед Таня Эрцин так описывает превращение «Сумерек» в квазирелигию: «В проведенных мной интервью и опросах трех тысяч поклонников многие высказывают противоречивые верования в сверхъестественное, хотя и считают себя приверженцами традиционных религий. Пока “Сумерки” не способны заменить религию: в них отражена тоска по опытам сакрального и сверхэмпирического, которых так не хватает в повседневной жизни и которые, возможно, не находят отражения в традиционных верованиях. В паломничествах в Форкс⁴², штат Вашингтон (за один только июль 2009 г. 16 000 фанатов совершили путешествие в Форкс, что превышает общее число посетителей за весь 2008 г.), поклонники потворствуют фантазиям о том, что сверхъестественный мир находится рядом с их собственным»⁴³. Этому же вторят и другие исследователи: «Несмотря на то что истории о вампирах являются квазирелигиозными, они с очевидностью выходят за рамки изложения традиционных религий, предполагая, что традиционные религии не дают людям ощущения той интенсивной драмы, которой они сейчас жаждут». В «Южном парке» в 17-м сезоне появляется целая субкультура, которая существует наряду с готами и эмо — вампиры. Скорее всего, это является результатом популярности «сумеречной религии» среди подростков. Критик Инна Кушнарева сформулировала секрет «Сумерек» следующим образом: «Отличительное качество настоящей массовой культуры в том, что она говорит нам больше, чем собиралась сказать. В ней есть множество “точек входа”, через которые можно проникнуть внутрь и оказаться совсем не там, где сам ожидал. “Сумерки. Сага” — романы Стефани Майер и их экранизации — рассчитаны на четко “таргетированную” аудиторию девочек-подростков, но в то же время универсальные вопросы класса, гендера, расы, культуры и

⁴² Форкс — место действия большинства книг из саги «Сумерки».

⁴³ Erzen T. The Religion of «Twilight». <<http://therevealer.org/archives/4508>>

природы переплетаются в них таким причудливым образом, что порой превосходят фантазии более искушенных авторов, занятых серьезным искусством»⁴⁴. Таким образом, для современного секуляризованного общества, сознание представителей которого тем не менее страдает от потери сакрального, вампиры представляют собой спасение от этих страданий, предоставляя субститут того, во что можно верить. В этом отношении вампиры, религия вампиров, вполне укладываются в феномен, появление которого в начале XXI столетия зафиксировали западные религиоведы, — феномен постсекуляризации, характеризующийся относительным упадком интереса к мировым религиям в пользу многочисленных сект. Кто знает, не превратится ли в будущем вампиризм в настоящую религию? То, что сегодня воспринимается как шутка из мультсериала, завтра может оказаться реальностью.

Каждый фильм про вампиров означает что-то свое, а универсальной концептуальной рамки объяснения вампиров как таковых не существует. Поэтому попытки вписать тот или иной фильм в общую концепцию вампиризма чаще всего оказываются неудачными. Ведь единичное в данном случае не становится общим. Стэйси Эббот постоянно ссылается на идею американского философа марксистской ориентации Маршала Бермана, которую он позаимствовал у Карла Маркса: будто в эпохе модерна «все растворяется в воздухе», все текуче и неустойчиво. Как и все прочее, вампиры точно так же растворяются в воздухе, иногда, когда на них попадает солнечный свет, даже буквально. Вампиры родились в Европе, а теперь превратились в глобальный феномен. Они стали отражением процессов секуляризации и в итоге репрезентируют современную идею мультикультурализма. Отчасти побочным эффектом этого стало то, что появились предпосылки к возникновению вампирской квазирелигии, с которой мы как толерантные люди тоже должны смириться, если, конечно, она не будет слишком воинствующей. Однако одно в вампирах осталось неизменным: они всегда репрезентируют секс. А вот в каком виде секс — это уже вопрос каждого конкретного фильма. Потому что, как говорит Джеффри Уайнсток, и в этом вопросе ему можно верить, «такого жанра, как вампирский кинематограф, не существует».

⁴⁴ Кушнарева И. Группа крови. «Сумерки. Сага», режиссер Дэвид Слэйд // Искусство кино. 2012. № 2. С. 136.

4. СОЦИАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ СТРАХА: ХЭЛЛОУИН И ДОМА С ПРИВИДЕНИЯМИ

Хотя один из главных американских праздников, Хэллоуин, также известный как День всех святых, имеет европейские корни и отмечается повсеместно, свое истинное и самое популярное лицо он обрел именно в Соединенных Штатах: его символ — горящая изнутри тыква, как правило, со зловещим выражением «лица». В США этот праздник имеет такой же статус, как День благодарения, День независимости или Рождество, а сама традиция уходит в самую темную глубь веков и кельтских обычаев. В ночь с 31 октября на 1 ноября американцы надевают разные наряды, как правило, костюмы героев популярной культуры. Чаще это злодеи или мистические существа — зомби, призраки, ведьмы, оборотни и вампиры, но можно надеть и что-то менее зловещее — костюм Железного дровосека или поросенка Порки. В таком одеянии дети и даже подростки, прихватив мешки, ходят по домам и предлагают хозяевам этих домов выбор: либо детям дадут много всяких сладостей, либо они устроят какую-нибудь проделку, забросают дом яйцами или туалетной бумагой, например. Обычно угроза — это всего лишь угроза, к тому же безосновательная. Американцы, сидящие по домам, в этот день приветливы и с большим удовольствием одаривают детей лакричными палочками или леденцами. Так что детям чаще всего даже не приходится носить с собой бумагу или яйца.

Однако более важно, что этот праздник построен на страхе и на преодолении страха. Кто наплодил столько разных кошмарных существ больше, чем американцы? И представьте, им приходится жить буквально в географическом смысле со всеми этими адскими зверюшками и маньяками. Даже фильмы ужасов, которые сегодня все больше называют английским словом «хоррор», являются главным образом американским ноу-хау. В XX в. конкуренцию Соединенным Штатам могли составить разве что студия Hammer или Италия, хотя ужасы этой страны довольно специфичны, но и только.

Америка — мощный плавильный котел, и относится это выражение не только к этническому составу страны. Американцы всех страшных монстров, возникших в иных культурах, прекрасно устраивают у себя на родине: гаитянские зомби превратились в кровожадных существ, стремящихся отведать плоть живых людей; чопорные британские вампиры перебрались в

сериалы и мормонские мелодрамы; злобные инопланетяне тем более были американизированы с самого первого дня своего существования в нашем воображении. Давайте также вспомним звучные имена Джейсона Вурхиса, Фредди Крюгера, Ганнибала Лектора и т.д. Разумеется, особенно нужно упомянуть имя психопата-маньяка Майкла Майерса из «Хэллоуина» Джона Карпентера (и многочисленных продолжений и римейков). Даже Санта-Клаус с легкой руки американцев стал одержимым злом убийцей. Есть ли вообще какое-нибудь страшное существо, которое бы сегодня не было «made in USA» или по крайней мере не обрело в Америке свою вторую кинематографическую жизнь?

Итак, в День всех святых американцы лицом к лицу встречаются со своими страхами, причем страхами совершенно необоснованными, страхами, ими же самими придуманными. Они как бы отдают дань этим кошмарным существам, напоминая и детям, и себе, что те всего лишь плод их воображения, бурной фантазии. Вампиры или привидения безобидны, как дети, и от них можно с легкостью откупиться вкусными конфетами, а если даже откупиться и не получится, максимум, что они могут сделать нехорошего — забросать ваш дом туалетной бумагой. Но этот страх приятный и веселый. Он значительно милее, например, страха умереть от голода или быть взорванным в автобусе. Кстати, ужас уже упоминаемого фильма «Хэллоуин» Карпентера на том и построен. День всех святых у него лишен мистического и мифического обаяния «поп-культурного страха», а вместо него мы видим психопата, убивающего молодых ребят, столь любящих повеселиться. Лакричной конфетой от него не откупишься.

Таким образом, истинный страх постепенно лишается своего мистического ореола и прорывается даже сквозь терапевтические функции забавных ужасов. В 2012 г. Хэллоуин омрачился для жителей города Нью-Йорк ураганом «Сэнди». Он с большой скоростью надвигался на Восточное побережье и поверг людей в отчаяние. Вместо того чтобы одеться в костюмы любимых злодеев поп-культуры и «пугать» друг друга, горожане засели в своих квартирах в страхе за собственную жизнь и имущество. Настоящий, реальный страх под именем «Сэнди» надвигался на город и растворялся в воздухе. Этот страх, причем не только пригородный, но и городской, сковывает американцев, когда по телевизору и радио им объявляют о надвигающемся урагане. И тогда им уже не до праздника. Они запираются в го-

родских квартирах и двухэтажных домах и боятся. Этот страх имеет значительно более давнюю традицию, чем коммерческое веселье XX в. И тогда зрители пытаются бороться со страхом при помощи юмора.

Например, к 31 октября все американские мультипликационные сериалы обязательно снимают эпизод, посвященный этому празднику. И чем дольше тот или иной сериал существует, тем сложнее его авторам придумать что-то оригинальное. И все равно почти у всех и почти всегда это сделать получается. Даже более того, специальные хэллоуинские серии получаются куда сильнее обычных. Например, одним из самых любопытных и ярких эпизодов каждого нового сезона «Симпсонов» является именно тот, который посвящен Дню всех святых. Как правило, он состоит из трех новелл, каждая из которых обыгрывает тот или иной феномен американской поп-культуры. Куда сложнее сделать полноценный выпуск, как, например, в «Южном парке».

Нужно признать, что хотя каждый следующий сезон «Южного парка» всегда слабее предыдущего, самой сильной в сезоне обычно оказывается хэллоуинская серия. В 2012 г. авторы посвятили ее символической смерти Blockbuster — крупнейшей североамериканской сети проката DVD и Blu-ray. Глава семейства Маршей, Рэнди, решает выкупить закрывшийся филиал Blockbuster в родном городе, потому что считает это хорошей идеей. Он и его домашние целыми днями сидят в пустом помещении, и к ним, разумеется, никто не заходит. В итоге возникает ситуация, как в фильме «Сияние», сюжет которого и воспроизводит серия, когда Рэнди решает уничтожить семью, потому что так советовали ему призраки, обитающие в прокате. Едва ли возможно лучше изобразить смерть целой сферы популярной культуры, чем это было сделано в «Южном парке». И хотя мы вроде смеемся над мультфильмом, зрителям скорее следует оплакивать более чем 30-летнюю традицию культуры просмотра домашнего видео. Важно помнить, что Южный парк — это небольшой пригородный, двухэтажный городок, а не крупный мегаполис. А традиционное пышное празднование Хэллоуина характерно именно для этой части Америки, так сказать, для Америки Стивена Кинга.

Для стивенкинговских американцев День всех святых — всегда забавное веселье, прекрасный повод нарядиться в костюм любимого персонажа, чтобы непременно составить конкурен-

цию своим друзьям и выпросить как можно больше сладостей у соседей. Речь о том, что страхи, населяющие сознание жителей пригородов, культивируемые американцами в День всех святых, совершенно необоснованы и, более того, выдуманы. Маленькие Дракулы, Тыковки, Франкенштейны и Гарри Поттеры никого не способны напугать, а только лишь умилить. И конечно, нет более удачного фона для съемок какого-нибудь мистического хоррора, чем конец октября. Ведь в День всех святых возможным становится любой *придуманный* ужас, даже самый невероятный. Кошмаром он обернется для вас лишь в том случае, если вы сделаете что-то не так относительно традиций праздника: затушите свечи или не дадите сладостей маленьким монстрам, за масками которых скрываются дети.

Но точно так же, как существовавшая более чем 30 лет традиция проката и просмотра домашнего видео уходит в прошлое, уходят в прошлое и иные традиции того же возраста. Вспомним еще раз фильм Джона Карпентера «Хэллоуин» (1978), характерный для Дня всех святых. Прошло больше 30 лет со времен выхода фильма, а он все еще остается страшным. Дело в том, что именно в карпентеровском «Хэллоуине» страх перестал быть сверхъестественным: ни вампиры, ни зомби, ни опасные монстры из космоса не приходили из ниоткуда, чтобы убить веселящуюся и подвыпившую молодежь. Убивает эту молодежь психопат-маньяк и именно в тот день, когда все должны упиваться весельем, в шутку задабривая несуществующее зло. Однако Карпентер говорит: зло существует, от него не откупишься конфетами. Вместе с тем карпентеровский «Хэллоуин» остается довольно консервативным, что отчасти объясняется тем, что именно он фактически создал субжанр хоррора, сегодня именуемый слэшером, и все последующие ленты этой линейки ориентировались именно на него. Консерватизм картины заключается в том, что спастись в таком фильме ужасов могла лишь невинная девственница, а не ее безнравственные друзья. Вся прелесть «Хэллоуина» состоит в том, что Карпентер наводнил реальными страхами самое безопасное место в Америке — тот самый пригород. Реальный страх буквально растворялся в воздухе, которым дышали жители двухэтажных домов.

Теперь, спустя три десятилетия, американцы, кажется, очень стараются перестать бояться Хэллоуина и пытаются напугать себя не маньяком, сбежавшим из психиатрической лечебни-

цы, а, как свидетельствует фильм Майкла Догерти «Кошелек или жизнь» (2009), девственницей, на поверку оказывающейся ведьмой, убивавшей ничего не подозревающих парней, жадных до случайного секса. В фильме опасного маньяка, орудующего в городе, с легкостью убивают девочки-оборотни, что свидетельствует о символической победе придуманного страха над страхом реальным. Что страшнее на самом деле, дева-ведьма или припадочный маньяк, — большой вопрос. Но если шабаш сексуальных ведьм-оборотней кинозрителям милее, это их выбор. Однако подобное кино напоминает терапию, попытку избавиться от страхов реальных путем культивирования страхов нереальных.

Не случайно у поклонников некогда культового режиссера Джеффа Либермана, который радовал ужасами зрителей на протяжении 1970-х и 1980-х, вообще никакого интереса не вызвала его картина «Маленький помощник сатаны» середины 2000-х. Фильм о том, как мальчик, помешанный на видеоигре про сатану, повстречал в Хэллоуин маньяка в костюме персонажа любимой игры и, подумав, что перед ним человек прямо из игры, привел убийцу в дом к своим родным. Несмотря на «топорный» стиль съемок, некогда столь привлекавший поклонников режиссера, фильм не стал популярным в силу именно этого предельно реального страха. Американцы хотят другого страха. Ведь они уже давно деконструировали свои главные праздники — Рождество, День благодарения и даже День независимости, часто иронизируя над ними в кино. Хэллоуин же для них остается «святым»; они всячески оберегают этот праздник от деконструкции, произведенной когда-то Джоном Карпентером.

Что-то есть специфически американское в тех страхах, которые обыгрывает и словно «заговаривает» Хэллоуин. Сколько раз в американских ужасах мы видели или читали, как из земли поднимаются затаившиеся в ней монстры — «Томминокеры» Стивена Кинга, инопланетные треножки в экранизации «Войны миров» Спилберга; часто основным источником мистической заразы в кино выступает какое-нибудь забытое или разоренное индейское кладбище. В «Твин Пикс» Дэвида Линча демонические силы вообще располагаются под землей, откуда они управляют людскими страхами и страстями. Земля для американцев не своя, она чужая, и кто знает, что из нее может появиться, тем более при наступлении темной половины года. В связи с этим чрезвычайно любопытно, как тесно бессознательные со-

циальные страхи американцев оказались смешаны с самыми последними тенденциями в жанре ужасов. Не случайно картина «Астрал: Глава 2» вышла в американский прокат в пятницу, 13-го сентября 2013 года. Символические даты в США любят. Наверное, все, кто часто ходит в кино или следит за новинками кинопроката, обратили внимание, как триумфально шествовал по большим экранам всего мира и России картина «Астрал: Глава 2». В первый же уикенд проката в Соединенных Штатах она собрала огромную кассу, а ее создатели моментально объявили, что приступили к съемкам продолжения франшизы. Впрочем, и первый «Астрал» при затратах в 1,5 млн долл. получил 54 млн прибыли. Похоже, в Соединенных Штатах призраки и идея одержимости снова стали популярными и могут конкурировать с идеями других популярных монстров. Совсем недавно на экранах, опять же с большим успехом, шла картина «Заклятие», принадлежащая режиссеру, который создал «Астрал: Глава 2» и, конечно, «Астрал». Тот же самый Джеймс Ван прославился в 2000-х тем, что запустил и снял не одну часть франшизы в стиле «пыточное порно» под названием «Пила». А «Пила» очень сильно отличается и от «Астрала», и от «Заклятия» — предельно похожих друг на друга фильмов. Например, в последних картинах очень мало насилия и почти никого не убивают. В первом «Астрале» разве что в самом конце жертвой стала престарелая женщина, которая, впрочем, появляется во второй части и дает понять, что в потусторонних мирах чувствует себя хорошо. Да и что переживать за старушку, нашедшую лучшую жизнь, пусть и потустороннюю?

Примерно такая же проблема была и с «Сиянием». Кубрик хотел снять самый страшный фильм, а бояться было нечего. Одно убийство. И то нелепое. Критик Полин Кейл язвила по этому поводу, что убивать основных персонажей нельзя, поэтому пожертвовать решили чернокожим поваром⁴⁵. Так что снимать нестрашные фильмы про привидения — старая добрая традиция. И вот она к нам вернулась, тихонько потеснив иные темы. Действительно, почему вдруг произошел такой резкий переход в творчестве Джеймса Вана от «мясного кино» к нестрашным фильмам про призраков, которые не причиняют особого зла тем, кого запугивают? Вспомним, что смешанный с драмой бое-

⁴⁵ Нэрмор Д. Кубрик. М.: Rosebud Publishing, 2012. С. 277. Джеймс Нэрмор также цитирует Дэнииса Бингема, который пришел к выводу, что у Кубрика было сложное отношение и к женщинам, и к чернокожим.

вик Джеймса Вана про ужасную месть «Смертельный приговор» был не менее «мясной», чем все серии «Пилы» вместе взятые. И вдруг появляются фильмы, которые однозначно невозможно назвать «пыточным порно». Тем не менее на поверку они оказываются значительно более желанными и в определенном смысле *страшными*, чем любые американские ужасы последних лет.

Сам по себе жанр домов с привидениями, просто фильмов с привидениями или нечистой силой, часто оседающей в домах, был реанимирован в 2000-х на волне многочисленных римейков. Утвердили возрождение жанра новые версии классических картин «Ужас Амитивилля» (2005) и «Омен» (2006). Давайте также вспомним франшизу «Паранормальное явление», «Шкапулку проклятия» (2012), «Синистер» (2012), «Мрачные небеса» (2013) и те картины, о которых мы упомянули вначале, «Астрал: Глава 2» и «Заклятие». Здесь же можно упомянуть и картины смежной тематики — такие, как двухчастная «Расхитители гробниц». В последний год призраки успешно соревнуются с прочими субжанрами хоррора. С чего вдруг снова такая популярность? Есть ли этому какие-то рациональные объяснения?

Если предположить, например, что гипотеза американского кинокритика Робина Вуда о том, что ужасы символизируют страх перед вытесненными из общественного сознания «другими»⁴⁶, то что могут символизировать дома с привидениями? Робин Вуд в своих текстах ориентировался на фрейдомарксизм и потому делал акцент на сексуальность «других». В таком случае вампиры, например, могут быть разными «иными» (геями или евреями), а зомби, скажем, чаще связываются со страхами перед вирусами, эпидемиями и научно-естественным концом света. Фрейдомарксизм вряд ли поможет с объяснением, что же символизируют фильмы о привидениях, обитающих в доме или же не привязанных к конкретному месту, а всего лишь к артефактам. Более того, удивительно, что в своей фундаментальной книге о монстрах Дэвид Скал также не обращается к теме призраков, хотя досконально изучает всех существующих в американском кино монстров — Франкенштейна, Дракулу, Человека-волка, уродцев⁴⁷. Таким образом, если воспользоваться классической терминологией психоанализа, которую в

⁴⁶ Wood R. Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond. N.Y.: Columbia University Press, 2003. P. 69–72.

⁴⁷ Скал Д. Книга ужаса. СПб.: Амфора, 2009.

качестве основной методологии навязывает Робин Вуд, самым вытесняемым монстром оказываются призраки. Привидения не смогли прижиться даже среди себе подобных. Сам Вуд перечислил всех монстров, но на привидениях акцент не сделал⁴⁸. Во многом это с полным правом можно списать на ограниченность фрейдистского марксизма. Но вот марксизм универсальный в данном случае помогает хорошо.

Кстати, американский марксист Фредрик Джеймисон «прочитал» уже упомянутое «Сияние» именно в этом ключе. Впрочем, как и пристало любому уважающему себя критику-марксисту, Джеймисон пишет: «Джек Николсон из “Сияния” одержим не злом как таковым, не “дьяволом” и не какой бы то ни было иной оккультной силой, но скорее просто Историей, американским прошлым в том виде, в каком оно оставило свои наглядные следы в коридорах и непроницаемых апартаментах этого монументального “крольчатника”, причудливо проецирующего свой остаточный образ на лабиринт двора (знаменательно, что лабиринт — это додумка Кубрика). Однако на этом уровне жанр еще не передает связного идеологического сообщения, как о том свидетельствует посредственный оригинал Стивена Кинга, кубриковская экранизация на самом деле трансформирует это неопределенное и беспредельное господство всех случайных голосов американской истории в некий специфический и отчетливый исторический комментарий»⁴⁹.

Допустимо ли так говорить обо всех картинах такого жанра? История ли овладевает средним классом американцев, осевшим в пригородах? Далеко не всегда. Раньше, скажем, в «Полтергейсте» Тоуба Хупера или «Кладбище домашних животных», снятом по произведению того же Стивена Кинга, были одержимы не дома как таковые. Хотя такие сложные картины, как канадский (хотя действие фильма происходит в Сиэтле) «Подкидыш» (1979) Питера Медка и «Существо» (1982) Сидни Фьюри, тре-

⁴⁸ Джеймс Нэрмор также замечает предметную ограниченность концепции Робина Вуда, заключая: «Что характерно, психоаналитическая концепция хоррора по Робину Вуду, согласно которой монстр или демонический “другой” олицетворяет возвращение вытесненного и является ключом к идеологическому подтексту фильма, не рассматривает ни одного образца жанра, где бы монстром был белый мужчина, глава семьи» (Нэрмор Д. Кубрик. С. 272).

⁴⁹ Джеймисон Ф. Историзм в «Сиянии» // Искусство кино. 1995. № 7. С. 60–61.

буют отдельного разговора. Здесь наблюдается одержимость отнюдь не историей в том смысле, о которой ведет речь Джеймисон. Проблемы у домовладельцев начинались, потому что американцы и даже уже американские капиталисты тревожили покой самых первых хозяев земли, пытавшихся найти в ней покой, и строили дома на индейских кладбищах, продавая новые постройки ни о чем не подозревающим представителям среднего класса, которые были вынуждены страдать за жадность капитала. Подчеркнем: злые привидения не очень-то любят обитать в многоквартирных домах, где живут не такие благополучные представители общества, как те, что смогли съехать в пригород. Но сегодня американцам уже не так стыдно перед индейцами. По крайней мере они стараются платить по счетам чрезвычайным почтением к первым хозяевам обетованной земли. И теперь одержимыми нечистой силой дома становятся не потому, что кем-то был нарушен покой коренных жителей Америки. Впрочем, даже для «Полтергейста» характерно то, что в этом фильме так никто и не умер. На это обратил внимание автор известной книги про современный хоррор Ким Ньюман: «“Полтергейст” мог быть исключительно успешным, не пародийным фильмом ужасов, в котором никого не убивают»⁵⁰. А то, что «Полтергейст» может и даже должен быть «прочтен» как отражение социально-экономических страхов, Ньюман подтвердил в своей книге: «“Полтергейст” реализовал две цели — отразил мечты яппи (создание жизненного стиля, приятного зрителю) и показал их ограниченность. В фильме разъясняется, что наказуема не только сама жадность, но наказываются и те, кто выступает ее бенефициаром и бенефициаром апатии того сообщества, в котором он живет. Фрилинги проходят сквозь ад не потому, что они повинны в преступлении, но потому, что они получили свою “долю пирога” от преступной политики, проводимой фирмой Стива. Другими словами, мы все виновны, если получаем блага, перекладывая ущерб на плечи других»⁵¹.

⁵⁰ Newman K. Nightmare Movies. P. 170. Ньюман посвящает целую главу призракам, но не сосредоточивается на субжанре «дома с привидениями», упоминая лишь парочку (например, «Незванные» (1944) или «Амитивилль II: Одержимость» (1982)) вскользь и относительно подробно рассказывая только про детский, как он сам его называет, «полтергейст».

⁵¹ Мур Дж. К. Не волнуйся, будь счастлив, или Бойся, бойся безумно. <<http://yourmacguffin.com/cinemainferno/horor-films-of-the-1980s>>

С выходом последних фильмов становится понятным то неопределенное, и казалось бы, беспредельное звучание неясных, смутных страхов американского общества. Но речь идет не о социальных страхах перед геями, кстати, настолько уже уважаемыми, как и индейцы, а об экономических страхах. Всплеск и популярность фильмов про дома с привидениями отражает наступивший социально-экономический кризис в США. Часто в фильмах показан психоз отца семейства, который не способен обеспечить семью или находится в ситуации жесткого психологического прессинга относительно необходимости выплачивать ипотеку. Собственно говоря, это принципиально важный момент: фильмы про дома с привидениями фактически делают то, что обычно проделывают с жанром ужасов социальные комментаторы, — они берут все страшное и вызывающе непристойное за скобки. Отсутствие убийств, крови, насилия отступают на второй план, чтобы освободить место самому кошмарному страху перед домом, который тебе на самом деле не принадлежит в прямом смысле. Дом станет твоим, когда призраки его покинут, когда ты расплатишься с банком за ипотечный кредит. А до тех пор мысли об ипотеке будут сводить тебя с ума и шептать на ухо: «Не проще ли умертвить всю твою семью?».

Большинство упоминаемых фильмов отчасти имеют терапевтическую функцию: все заканчивается хорошо, призраки побеждены, а семья наконец находит счастье в совместной жизни. Но некоторые картины отражают и другой, более печальный исход выплаты вечных долгов. Так, в фильме «Синистер» отец семейства, отягощенный ипотекой и творческим кризисом, умирает насильственной смертью, как и все его родные. А истории о том, что некто совершил самоубийство из-за того, что не был способен выплачивать кредиты, в новостных сводках мы встречали не раз. Овладевает призрак отцом семьи и в фильме «Астрал: Глава 2». Кстати, если уж на то пошло, то даже антигерой нескольких последних лет Уолтер Уайт, главный персонаж ставшего культовым сериала «Во все тяжкие», начинает варить мет, лишь узнав о смертельной болезни⁵². Не желая оставлять долги по ипотеке на семью, он становится криминальным авторитетом.

⁵² Интересное социально-философское прочтение «Во все тяжкие» см.: Мартынов К. Достоевский в Альбукерке // Логос. 2013. № 3.

Вероятно, во всех этих фильмах есть и иные аспекты, но кризис среднего класса и его ячейки — семьи налицо. Пока еще призраки не часто овладевают домами, где проживают чернокожие или латиноамериканские семьи, живущие на государственное пособие. Именно в этом отношении картины о привидениях оказываются более страшными, чем иные фильмы ужасов и даже чем «пыточное порно». Теперь остается лишь ждать, когда фильмы про привидения, осевшие в старом доме, вытеснят фильмы про других монстров. Это будет серьезным сигналом.

5. МАНЬЯКИ В СИНИХ ВОРОТНИЧКАХ

Фильм «Маньяк» Фрэнка Халфуна, представляющий собой римейк кровавого психохоррора 1980 г., был априори скандальным. В отличие от старой картины, в новой почти все, что зрители увидели на экране, было показано глазами главного героя. Таким образом, зрителю предоставлялась возможность побывать не столько в теле, сколько в сознании убийцы — собственными глазами увидеть смерти безвинных молодых женщин и даже как бы самому принять участие в их убийстве. Про нынешний фильм и про оригинал, по мотивам которого снят новый «Маньяк», можно много рассуждать, но интересны прежде всего два вопроса. Герой нового «Маньяка» оказывается не только сумасшедшим, но и маргинальным членом общества, он заставляет задуматься, каков социальный статус психопатов-убийц в кино? Но не менее интересен и другой вопрос: что нового говорит нам «Маньяк» Халфуна о насилии?

В каком-то смысле это кино, хотя оно и не приобрело статус «Молчания ягнят», зафиксировало нечто новое в изображении насилия на экране. Например, 1 апреля 1991 г. журнал «Newsweek» вышел с обложкой, на которой был изображен пронзительный и всеми узнаваемый взгляд Ганнибала Лектора, серийного убийцы из фильма «Молчание ягнят». Все помнят, что этот фильм вышел в том самом году и наделал много шума. Изображение сопровождалось надписью «Насилие становится мейнстримом»⁵³. Решение обложки, на которой видны лишь

⁵³ Примечательно, что журнал «Time» примерно в том же ключе писал о картине «Бонни и Клайд»: как о качественном изменении в репрезентации насилия в конце 1960-х. См.: Бискенд П. Беспечные ездоки, бешеные быки. М.: АСТ, 2007. С. 55.

глаза маньяка, — намеренная двусмысленность, вопрошание к читателю. Чьи это глаза? Убийцы-эстета Ганнибала Лектора или читателя и зрителя, которые заворуженно наблюдают за экранным насилием⁵⁴? Этот вопрос предполагает и еще один, более специфический, но не менее важный. Стал бы фильм «Молчание ягнят» таким громким событием в обществе, если бы вышел, скажем, на пять лет раньше или позже? Ведь за несколько лет до того одна из книг о Ганнибале Лекторе была экранизирована Майклом Манном. Эта картина, получившая название «Охотник на людей»⁵⁵, оставила не такой большой след в американской культуре. Впоследствии она была переснята и вышла в прокат с названием «Красный дракон». А ведь «Молчание ягнят» — довольно сложное для восприятия кино. И вдруг его объявляют одним из самых великих фильмов еще только начинавшегося десятилетия. Критики рукоплещут, дают престижные награды, а зрители делают кассу. То есть то, что запрос общества на такое кино в 1991 г. был, — это неоспоримый факт.

И вот в начале 2013 г. в прокате стартовала картина Фрэнка Халфуна «Маньяк». Подобных картин выходит не так уж и много. Фильм предельно жестокий и довольно перверсивный. Что это? Экранное перверсивное насилие снова вошло в моду? Опять стало мейнстримом? Ведь речь идет не о драках, погонях и перестрелках. Жестокий фильм «Маньяк» 1980 г., по мотивам которого снят новый «Маньяк», вошел в историю ужасов как один из самых важных фильмов жанра. Вместе с тем он все же был на периферии кинематографического процесса и осел в гетто грайндхауса. Это кино не являлось голливудским хитом, который крутили во всех крупных кинотеатрах. Но все же тот «Маньяк» был принят и оценен по достоинству. Время к нему было благосклонно.

Для сравнения возьмем картину «Подглядывающий Том» (1960). Этот фильм, снятый именитым британским режиссером, который находился в зените славы, английское общество осудило. Как следствие на картину моментально был наложен

⁵⁴ Kendrick J. Hollywood Bloodshed: Violence in 1980s American. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009. P. 1.

⁵⁵ 101 Cult Movies You Must See before You Die. L.: A Quintessence Book, 2010. P. 257–258.

запрет⁵⁶. По сегодняшним меркам в «Поглядывающем Томе» совсем нет жестокости, а само повествование — исследование процессов, происходящих в психике психопата-убийцы. Столь разная судьба у этих двух фильмов, а прошло между выходом первого и второго всего 20 лет. К слову, «Подглядывающего Тома» реабилитировали в 1979 г. Таким образом, перверсивное экранное насилие все более расширяло рамки и пробиралось из гетто в мейнстрим, пока наконец не наступил 1991 г.

Что же предлагают обществу сегодня? В новом «Маньяке» повествование ведется от первого лица. Зритель видит мир глазами убийцы и как бы находится в теле маньяка, а значит, может почувствовать себя им. Чтобы он не слился с маньяком абсолютно, периодически ему напоминают, что выслеживает и убивает женщин не он, а персонаж Элайджи Вуда, который отражается в зеркалах, окнах машин, лужах и т.д. Тем не менее наблюдать несколько кровавых убийств от первого лица довольно тяжело. Впрочем, авторы фильма уже какое-то время пытаются привить современной кинематографической культуре максимальный реализм и вкус к извращенной жестокости. Александр Ажа, снявший во Франции в 2003 г. жесткую «Кровавую жатву», моментально был приглашен работать в США, где он переснял два грайндрхаусных хита «У холмов есть глаза» (2006) и «Пирания» (2010). Фильмы предельно кровавые и точно не для всех. При этом любопытно, как хорошо у него получается именно переснимать культовые фильмы, потому что сделать что-то оригинальное у него явно не выходит. Так, его фильм «Зеркала» (2008) был признан провалом и зрителями, и критиками. Поэтому он занимается еще продюсированием и пытается найти новые таланты, которые могли бы продвигать хоррор в массы вместе с ним. Режиссер «Маньяка» Фрэнк Халфун снял всего три фильма (включая новый), два из них — про маньяков. Стоит ли говорить, что продюсером именно этих двух выступил Александр Ажа? В фильме «Парковка» главный герой — самый настоящий психопат, которому зритель явно не сочувствует. Кроме того, акцент в «Парковке» сделан на действии, психологическом напряжении, а не на психологии.

⁵⁶ В течение долгого времени он находился под запретом во многих странах, хотя был значительно менее кровавым, чем фильмы студии Hammer. См.: Kenderick J. Film Violence. History, Ideology, Genre. L.; N.Y.: Wallflower, 2009. P. 15.

В новом фильме продюсер и режиссер предпринимают попытку показать интенции и чувства маньяка изнутри, для чего были придуманы флэшбеки в детство героя, чтобы продемонстрировать становление сумасшедшего убийцы. Если первый маньяк 1979 г. был довольно противным типом, к которому зритель не испытывал никакой симпатии (и оттого сцены, в которых его преследуют видения, особенно любопытны, потому что держат в напряжении, позволяя заглянуть в шизофренический мир психопата дистанционно), то новый — несчастный мальчик, к тому же иногда пытающийся сопротивляться голосам у него в голове. Он ищет себе девушку, поэтому и развешивает скальпы убитых им женщин на манекены, расставленные в его квартире. Таким образом, авторы предлагают по крайней мере попытаться понять персонажа.

Весьма любопытно то, что за некоторое время до «Маньяка» в прокате стартовал фильм «Тревожный вызов» (2013) Брэда Андерсона. В картине маньяк похищает девушку, а та связывается со службой спасения и весь фильм пытается спасти свою жизнь. Чуть позднее мы выясняем, что похитителю нужны волосы жертвы, и он везет ее в укромное место, чтобы там все устроить. Зрителю также дают понять, что он ищет девушек, похожих на его сестру, с которой, вероятно, в детстве произошло какое-то несчастье. По отношению к этому герою зритель точно не проявит ни понимания, ни сочувствия. Данная лента представляет собой остросюжетный триллер и не идет на столь радикальный эксперимент, как психохоррор «Маньяк». Тем не менее фильмы про маньяков, охотящихся за женскими скальпами, кажется, вошли в моду, причем именно с «Молчания ягнят».

Однако важно понимать, что настоящим маньяком в «Молчании ягнят», между прочим, является Баффало Билл, а вовсе не Ганнибал Лектор. То, насколько глубоко укоренился в массовой культуре Баффало Билл, можно судить по сериалу «Южный парк». Эрик Картман в подвале своего дома в игре с куклой воспроизводит одну из сцен «Молчания ягнят», приговаривая: «Оно кладет лосьон в корзину». В отличие от Баффало Билла, Ганнибал Лектор — выдуманный персонаж, ведь все знают, что таких обаятельных убийц с прекрасным вкусом («Я бы съел ее печень с бобами и бутылочкой Кьянти») не существует. Ганнибал Лектор, любящий широкие жесты на публике, щеголяющий своими манерами и образованностью, не может воспринимать-

ся как настоящий псих и настоящий маньяк. Его в детстве не наряжали в женское платье, не насиловали, не унижали женщины и т.д. Он просто наслаждается жизнью, пытаясь найти себе экзотические увлечения. Баффало Билл не такой. Живет в глуши. Как и полагается, свои преступные дела проворачивает в подвале. И хотя Лектор — персонаж обаятельный, он скорее сродни Фредди Крюгеру и Джейсону Вурхису из сериала «Пятница 13». Баффало Билл на самом деле реалистичнее, именно он создает образ настоящего извращенца, поклонника женской кожи и обнаженных танцев перед камерой. Кстати, про танцы. Все помнят, как эффектно обнаженный и накрашенный Баффало Билл танцует под композицию «Goodbuy Horses» группы «Q Lazzarus». «Goodbuy Horses» с тех пор фактически стала настольной композицией для всех маньяков, потому что второе убийство в новом «Маньяке» совершается именно под эту композицию. И когда зритель слышит песню, то понимает, что ничем хорошим романтический вечер для девушки, познакомившейся с молодым человеком в сети, не закончится. Но повторимся, между этими персонажами пропасть. Баффало Билл — определенно отталкивающая личность, к которой зритель испытывает неприязнь. А герой Элайджи Вуда не такой.

Ключевой момент в этой истории заключается в следующем: если в 1991 г. зритель жаждал насилия и хотел наблюдать за маньяком, то сегодня он сам является маньяком. Две страсти современного человека — лицезреть насилие и осуществлять его — совмещаются в этом фильме. Будто кино смешалось с какой-то компьютерной игрой, где игроку предлагают прожить новую жизнь, в которой он может выбрать опцию «побыть маньяком». Таким образом, фильм «Маньяк» стал своеобразным тестом для нынешнего общества, доказав, что запрос в обществе на экранное субъективное насилие определенно есть. Насилие «Маньяка» гораздо жестче, нежели в «Молчании ягнят».

Другой важный вопрос, обозначенный нами в самом начале, — это социальный статус маньяков в кино. Дело в том, что главный герой нового «Маньяка» работает реставратором манекенов, и часто мы можем видеть его руки, которые покрыты ссадинами и царапинами. То, что персонаж иногда видит свои руки как бы частями манекена и пытается содрать пластмассу, объясняет полученные ссадины лишь отчасти. Часть царапин он получил, потому что работает этими руками. И пусть у него

собственное дело, доставшееся ему по наследству, очевидно, оно не приносит ему никаких доходов. Главный герой — сумасшедший убийца и, если угодно, почти «современный синий воротничок». Его мама практиковала промискуитет часто на глазах у сына, что, по всей вероятности, стало причиной его психоза. Вопросом остается, насколько повлиял на психическое состояние героя его социальный статус? Чтобы ответить на него, нужно понять, как обстоят дела с другими маньяками — они тоже из рабочих или все-таки есть среди них и люди, принадлежащие к более высоким социальным strатам?

Например, педофил из «М» (1931) Фрица Ланга⁵⁷ — мелкий буржуа, которого за «криминальный беспредел» проучили те, кто жил по законам криминального мира. Лжепроповедник из «Ночного охотника» (1955) — странствующий психопат, алчущий денег, ради которых он убивает юных вдов. У него, кстати, такие же проблемы, как и у будущих маньяков («Генри: портрет серийного убийцы», 1986; «Маньяк», 2013): он не может вступить в половой контакт с женщиной, поэтому пика эротического наслаждения он достигает, когда убивает жертву выкидным ножом. А вот два главных психа 1960 г. — домовладельцы-рантье. Норманн в «Психо» Альфреда Хичкока держит мотель в американском захолустье, а Том в картине «Подглядывающий Том» Майкла Пауэлла в родной Великобритании сдает квартиры собственного огромного дома. Примечательно, что почти все упоминаемые фильмы, если и не принадлежат к мейнстриму, то создавались большими художниками.

Альфред Хичкок знал, что нужно большой аудитории. Еще до своего главного хита «Психо» в картине «Веревка» (1948) он создал портрет двух психопатов, решивших проверить на себе ницшеанскую теорию сверхчеловека, — смогут ли они убить своего друга, а потом во время вечеринки спокойно разгуливать вокруг сундука, в котором спрятано тело. Но то были просто избалованные богатеи. Истинного успеха среди зрителей, жаждавших зрелищ, Хичкок достиг, когда снял «Психо», попутно нарисовав

⁵⁷ Хотя фильм 1934 г. Дуайна Эспера, специализирующегося на эксплуатационном кино, называется «Маньяк», он посвящен отнюдь не серийному убийце. Убийцей главный герой становится в силу обстоятельств. Вообще это вольная экранизация рассказа Эдгара Аллана По «Черный кот».

портрет сумасшедшего убийцы⁵⁸. Все, конечно, знают знаменитую сцену в душе. Почему же она так привлекает зрителей до сих пор? Причина в том, что сцена абсолютно субъективна, зритель как бы сам пронзает ножом несчастную «королеву крика в душе» — прием, на котором построен весь новый «Маньяк». И хотя в фильме есть интрига, главное в картине для истории кино то, что убийца является полным извращенцем, сумасшедшим, а не расчетливым ницшеанцем.

В отличие от Хичкока Майкл Пауэлл не снимал триллеры и детективы. В 1940–1950-е он вместе со своим партнером Эмериком Прессбергером снял несколько известных британских хитов и по какой-то причине в 1960 г. без партнера решил поставить «Подглядывающего Тома», о котором уже упоминалось. Публика не поняла этот фильм и не приняла во многом потому, что этот фильм сильно отличался даже от того, что предлагал Хичкок. Если фильм Хичкока — это детектив с неожиданным финалом, то картина Майкла Пауэлла «Подглядывающий Том» была полностью посвящена истории становления извращенца, который вот-вот станет маньяком. Особенно привлекательно кино Пауэлла тем, что Том помещан на собственных любительских фильмах. Именно эти фильмы рассказывают нам, как когда-то добрый мальчик был испорчен в детстве отцом-психологом, а потом вырос и превратился в вуайериста-убийцу.

Вместе с тем большие «художники» и серьезные авторы прекратили экспериментировать. Уже начиная с 1960-х тема маньяков, психопатов и кровавых убийств постепенно перебралась в гетто дешевого, часто эксплуатационного, кино. Именно в рамках грайндхауса расчленители женщин начали спускаться вниз по социальной лестнице. Часто маньяков стали изображать деревенщиной, рабочими, представителями городских низов, в общем, социальными маргиналами. Например, в порнографическом фильме «Насильственное вторжение» (1973) убийцей является ветеран вьетнамской войны, который не может встроиться в размеренную социальную жизнь, а в шведской «Точке разрыва» (1975) убийца — мелкий клерк. Между прочим, целая семья маньяков из «Техасской резни бензопилой» (1974) — от-

⁵⁸ О Хичкоке на русском языке см.: Жижек С. Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока) / под ред. С. Жижека. М.: Логос, 2004; Жежеленко М., Рогинский Б. Мир Альфреда Хичкока. М.: НЛО, 2006.

ставные, но, как отметил американский критик Робин Вуд, все еще практикующие работники скотобойни. Однако в большинстве этих фильмов уже не наблюдается попыток исследовать природу маньяка, нарисовать его психологический портрет. Если угодно, то многие изображения психопатов-убийц воплощают бессознательный страх социально преуспевающих граждан перед маргиналами, буквально вытесненными в низы социальной лестницы. Важным, однако, является и то, что все эти убийцы не только маргиналы, но еще и мужчины. Психопатов-женщин на самом деле очень мало. Дарио Ардженто часто в своих фильмах делал убийцами женщин, но в данном случае речь идет о детективных сюжетах, а не о психологических портретах. Хотя в середине 1990-х Джон Уотерс снял «Мамочку-маньячку», все же таких фильмов совсем немного. Конечно, следует вспомнить, что в 2000-х был важный фильм «Монстр» с Шарлиз Терон, героиня которого хотя и была женщиной, но тоже принадлежала к самым низам социальной лестницы.

В 1986 г. Джон Макнотон снял одну из самых заметных картин про психопатов «Генри: портрет серийного убийцы». Стоит ли упоминать, что и в этом фильме главный герой — «синий воротничок», который зарабатывает на жизнь тем, что травит тараканов? Забавно также, что исполнитель главной роли, работавший тогда мусорщиком Майкл Рукер, пришел на пробы прямо в рабочей робе. Очень важно заметить, что лента вышла только в 1990 г., почти к году триумфа маньяков в кинематографе, провозвестником которого стал фильм «Молчание ягнят».

А вот главный герой бельгийской картины «Человек кусает собаку» (1992) — личность сложная. Вся загвоздка в том, что он не совсем сумасшедший, а точнее, не такой сумасшедший, какими являются другие маньяки. Он убивает людей не только из-за удовольствия, но еще из-за денег. Например, он ориентируется на стариков, потому что у тех больше сбережений, и сторонится молодых пар, поскольку те — нищие. Другими словами, он промышляет разбоем, хотя ему и нравится убивать. Ему не присуща непреодолимая жажда убийства. Поэтому сложно определить его социальный статус. Характерно, что бельгийцы сняли картину и про совсем другого маньяка. Дело в том, что, хотя бельгийцы могут снимать жесткое кино, «Исчезновение» (1990) Джорджа Слуйцера не из их числа. Несмотря на то что фильм скучный и не для тех, кто привык к картинам про ма-

няков-извращенцев, наверное, его нужно упомянуть. Это действительно важное кино, также ставшее культовым. Здесь маньяк получает удовольствие не столько от убийства, сколько от игры с жертвой, сознательно делающей выбор, который ведет ее к смерти. У режиссера, снявшего «Исчезновение», позже вышел «Час убийств» (1993) на ту же тему. Хотя «Час убийств» был всеми признан провальным, но это не менее важное кино. Примечательно, что маньяк там — скромный телевизионный мастер.

Социальную революцию в изображении на экране психоманьяков осуществил Дэвид Финчер, сняв картину «Семь» (1997) про одного из самых интересных маньяков, к сожалению, не ставших популярным персонажем в массовой культуре. Из картин 1990-х это важно именно потому, что убийца в фильме «Семь» не просто полный психопат, но и самый настоящий интеллигент, который придумал религиозную концепцию убийств. Вероятно, секрет его неприятия массовой культурой кроется именно в его интеллигентизме. Дэвид Финчер предложил зрителю маньяка нового типа, не обыкновенного извращенца или циничного, довольно глупого разбойника, а человека с идеей. Персонаж Кевина Спейси — это не сумасшедший похититель женщин на улицах или девочек в подворотнях. В одной из сцен фильма, когда детективы беседуют между собой, один замечает: «Наверняка он обмазывается арахисовым маслом и танцует в панталонах своей бабки». На самом деле это одна из ключевых фраз фильма. Примерно таким извращенцем оказывается Баффало Билл в «Молчании ягнят»: красится, наряжается в женскую одежду, зажимает свой половой орган между ног, чтобы выглядеть настоящей женщиной, танцует обнаженным, просит «мазать лосьоном кожу», «класть лосьон в корзину» и т.д. Но в фильме «Семь» совсем не то. В данном случае мы имеем дело с психом, начитавшимся серьезных книг типа «Потерянный рай» Джона Милтона или «Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера, что в корне отличает персонажа Кевина Спейси от прочих серийных убийц. Это не пролетарий Генри, не шведский клерк, не ветеран Вьетнама. Это интеллигент. Мы не знаем, почему он стал таким, но знаем, что это один из самых любопытных психопатов в истории кинематографа. Наконец-то маньяк выбрался из своего подвала и отправился в библиотеку почитать Библию и «Божественную комедию»; так он, оставаясь при этом полным психопатом, придумал целую философию убийства.

В 2000 г. мир наконец увидел маньяка с большим заработком, фаната красивых визитных карточек и дорогих костюмов. Речь идет об экранизации романа Брета Истона Эллиса «Американский психопат». Несмотря на то что Патрик Бэйтмен в исполнении Кристиана Бэйла — солидный офисный служащий, в данном случае речь идет о социальной сатире на рейгановские 1980-е, а не о настоящем времени. Хотя в любом случае это одно из немногих исключений в длинной череде маньяков, которые обычно носят «синие воротнички». На это обращает внимание Дэвид Скал, замечая, что в отличие от героев Стивена Кинга в текстах Брета Истона Эллиса убийства происходят не в американской глубинке, а среди преуспевающих и очень богатых людей⁵⁹. Были в 2000-е и другие фильмы (например, картина Мэттью Брайта «Живодер», 2002), но они были совсем немейнстримные. Принципиально важно заметить, против кого направлено насилие маньяков, большинство из которых ходит в «синих воротничках»? Практически все упоминаемые маньяки убивают женщин. И это не только сохраняет устоявшийся за более чем 50 лет концепт, но и роднит Патрика Бэйтмена с Генри и Баффало Биллом.

Таким образом, профессия убийцы в фильме «Маньяк» Фрэнка Халфуна (хотя он занимается тем же самым, что и герой оригинального фильма) в целом детерминирована в соответствии с длинной историей изображения маньяков «синими воротничками». Кстати, в уже упоминавшемся фильме «Тревожный вызов» Брэда Андерсона, который стартовал в прокате немногим раньше, сумасшедший маньяк работает в больнице, но не доктором, а медбратом, т.е. является представителем обслуживающего персонала. Таким образом, несмотря на то что «Маньяк» Фрэнка Халфуна пытается сказать что-то принципиально новое и очень важное о насилии, в вопросе социального статуса убийц-психопатов он не выходит за рамки существующей не один десяток лет тенденции. Похоже, никогда настоящим маньякам в кинематографе не выбраться из гетто «синих воротничков».

⁵⁹ Скал Д. Книга ужаса. С. 294–298.

VI. Анимированная политика

1. «СИМПСОНЫ» КАК ПОЛИТИКА И ИДЕОЛОГИЯ

Мультипликационный сериал «Симпсоны» пользуется огромной популярностью во многих странах мира. На своей родине, в США, он неоднократно становился лауреатом самых престижных премий. В 1998 г. журнал «Time» назвал «Симпсонов» лучшим телевизионным сериалом века, а в январе 2000 г. он получил собственную звезду на голливудской Аллее Славы. В России мультсериал тоже хорошо знают. О его популярности свидетельствует то, что на отечественном телевидении он без перерыва идет не первый год. «Симпсоны» — не просто мультсериал, но также известная торговая марка. Компания Bongo Comics выпускает комиксы о жизни мультипликационных героев. В магазинах можно найти кружки, одежду, статуэтки, сумки, фотоаппараты и т.п. с символикой «Симпсонов».

Существуют три точки зрения на это шоу. Некоторые полагают, что это бездарно нарисованный мультфильм с уродливыми персонажами, который не несет в себе ничего ценного и не годен даже для развлечения. Более того, добавляют они, это шоу пропагандирует насилие, наркотики, «грязь», делает все популярнее ненормативную лексику и т.д. Нужно сказать, что эти люди либо никогда не видели сериала, либо составили свое мнение о нем на основе увиденных фрагментов. Другая часть зрителей признает сериал забавным, приятным, во многом интересным и имеет благоприятное впечатление от увиденных серий. Хотя надо заметить, эта аудитория относится к сериалу исключительно как к развлекательному шоу или как к чему-то такому, что позволяет хорошо провести время. Наконец, существуют такие, кто думает, что в сериале обсуждаются действительно важные общественные и политические вопросы, с которыми неизбежно приходится сталкиваться в повседневной жизни. Как только зритель начинает задумываться над увиденным, говорят эти люди, к нему приходит понимание, что на самом деле так оно и есть. Давайте посмотрим, насколько это утверждение соответствует истине.

С конца 1990-х годов статьи о «Симпсонах» появляются в престижных академических журналах, таких как «Political Theory». Изданный в 2001 г. сборник «Симпсоны и философия», в подготовке которого приняли участие философы, стал второй книгой серии «Философия и популярная культура». В 2005 г. некоторые из этих сборников вышли в переводе на русский язык, в том числе и книга о «Симпсонах»¹. Цель, которую преследовали авторы сборника, на самом деле была корыстной. Хотя они утверждали, что книга написана для обывателей-американцев и для студентов, которые не хотят читать («Мы пытаемся воспользоваться популярностью данного сериала, для того чтобы привлечь людей к чтению книг по философии»²), скорее, они хотели интеллектуально поупражняться и «потрепаться», как выражаются некоторые авторы книги, за счет любимого шоу. Часть статей из сборника философски перегружена, некоторые упрощены (как правило, это просто перечисление примеров, которые поклонникам сериала и без того хорошо известны). Вероятно, нефилософу будет скучно и трудно читать книгу, а преподаватели и ученые, скорее всего, посчитают ее несерьезной. Но в книге есть и очень хорошие статьи, которые будут интересны читателям, а посвящены они политике. Так, один автор, назвавшийся «суровым ученым-социалистом», проанализировал сериал «в духе марксизма», другой — сквозь призму консервативных ценностей. Причем оба философа настаивают на том, что сериал «политически амбивалентен», т.е. является настолько же «левым», насколько и «правым».

По этому вопросу в США даже была любопытная полемика. Так, 5 февраля 1997 г. некто Бенджамин Стейн опубликовал статью «ТВ-мир: от Мао к Дао», в которой утверждал, что политические вопросы в сериале отсутствуют как таковые. 19 марта того же года было опубликовано письмо «“Симпсоны” подрывают семейные ценности» Джона Макгрю, где говорилось, что

¹ «Симпсоны» как философия: Эссе / под ред. У. Ирвина, М. Конрада, Э. Скобла. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.

² «И все же шоу достаточно содержательно и несомненно смешно, чтобы привлечь к себе пристальное внимание. Более того, его популярность означает, что мы можем использовать “Симпсонов” для иллюстрации традиционных философских проблем с целью эффективного обращения к читателям, не принадлежащим к академическим кругам» («Симпсоны» как философия... С. 10).

сериал предельно политичен и определенно пропагандирует левые взгляды. На этот выпад авторы Мердок и Джонсон-младший возразили, что сериал настолько же нападает на «левых», насколько и поддерживает традиции³. То, что сериал может считаться и либеральным, и консервативным, кажется, подтверждается самим этим спором. В 1999 г. Католическая лига за религиозные и гражданские права неоднократно выступала с протестами против шуток над католиками и религией, прозвучавших в одной из серий «Симпсонов». Однако большинство протестантов не имели ничего против подобных шуток, отметив в мультсериале много положительных моментов. Так, в статье, опубликованной в журнале консервативных евангелистов, «Симпсоны» были названы «самой семейной, проникнутой религией национальной программой на телевидении»⁴. Данное расхождение в интерпретациях может больше сказать о способах мобилизации, организационных формах и идейных представлениях церквей, участвующих в дискуссии, чем об идеях и взглядах, представленных в «Симпсонах».

Несмотря на многие протесты, сериал все-таки имеет свою идеологию. Совершенно очевидно, что она буквально навязывается тем зрителям, которые относятся к сериалу как к развлечению. Конечно, эта идеология не имеет ясно выраженного характера, более того, она крайне амбивалентна, но если сериал поднимает вопрос о политических вещах и затрагивает общественные проблемы, то, очевидно, что бы он ни сказал нам об обществе, мы сможем сделать вывод, на каких позициях стоят создатели мультфильма. Определенно, что некоторые из серий шоу посвящены исключительно политическим вопросам. Как утверждает Пол Кантор, это: выборы, развитие и функционирование демократии, жизнь политиков и общественных деятелей, роль и значение религии в жизни социума и проч. Сериал затрагивает и более широкие проблемы: загрязнение экологической среды, семейные ценности, проблемы с нелегальными эмигрантами, права сексуальных меньшинств, межнациональные отношения, конфликты (от внутриличных и межличностных до

³ Подробнее об этих дебатах см.: Кантор П. «Симпсоны»: атомистическая политика и нуклеарная семья // «Симпсоны» как философия... С. 228.

⁴ Dart J. Simpsons Have Soul // The Christian Century. 2001. Vol. 118. No. 4. P. 12.

религиозных и групповых) и т.п. Например, сериал подспудно пропагандирует семейные ценности. Кантор также считает, что «Симпсоны», начиная с первых серий, неизменно отстаивают ценности нуклеарной семьи, несмотря на многочисленные шутки и иронию, пронизывающие внутрисемейные отношения в сериале. При сравнении «Симпсонов» с другими сериалами того времени это становится особенно очевидным. «С появлением в 1970-е годы таких сериалов, как “Алиса”, — пишет Кантор, — американское телевидение в целом начало отступать от стандарта нуклеарной семьи <...>, в 1980-х и 1990-х годах телевидение экспериментировало с различными вариациями на тему ненуклеарной семьи в сериалах “От Сидни с любовью”, “Панки Брюстер”, “Два моих папы” и других». По мнению исследователя, отход от нуклеарной семьи отражал «реальность американской жизни с ее большим числом разводов», а также «идеологическую направленность Голливуда и его стремление ставить под вопрос традиционные семейные ценности». «Желая быть прогрессивными, телепродюсеры перенимали современные им социальные тенденции и постепенно отдалялись от стабильной, традиционной нуклеарной семьи»⁵. «Симпсоны» вернули на телеэкраны образ нуклеарной семьи, выразив «глубокие социальные и политические течения общества», и «утвердили новые семейные ценности, которые в наше время вошли в программы обеих политических партий США»⁶.

Лучший способ выяснить политическую составляющую сериала — это посмотреть на политические взгляды главных героев шоу. А поскольку в центре мультфильма именно семья Симпсонов, то говорить следует именно о них. Семья состоит из пяти человек. Младшей дочери Мэгги всего один год, поэтому она еще не составила об окружающем ее мире своего мнения, что облегчает нам задачу идентифицировать ее воззрения. Но если кто во всем сериале и является убежденным радикалом, то это восьмилетняя Лиза Симпсон — один из самых интересных и благородных персонажей сериала. Определенно она стоит на позициях феминизма и также сильно тяготеет к идеям защитников окружающей среды, которые обычно избирают радикальные методы борьбы. Она ходит в баптистскую

⁵ Кантор П. «Симпсоны»: атомистическая политика... С. 230.

⁶ Там же. С. 231–232.

церковь каждое воскресенье, но лишь затем, чтобы не огорчать родителей. Лиза презирает образ жизни своей матери (Мардж), домохозяйки. Также Лиза — самый большой интеллеktуал в шоу, что, однако, не делает ее счастливой⁷. Старший брат Лизы, десятилетний Барт, не имеет политических взглядов. Хотя он презирает все общественные устои, попирает многие моральные ценности и выбирает «добродетель порока»⁸, тем не менее его протест не является социальным и политическим. Скорее, это позиция мирного неконформизма и личностного самутверждения. Барт, протестующий против всего, очень похож на главного героя культового фильма 1950-х годов «Бунтарь без идеала» Николаса Рэя с вечно 25-летним Джеймсом Дином. Самый консервативный член семьи Симпсонов — это Мардж, мать троих детей, домохозяйка и талантливая художница. Она достаточно религиозна. Однажды, когда ее муж Гомер перестал посещать церковь и придумал себе собственную религию, она ясно заявила ему: «Не заставляй меня выбирать между моим мужем и моим Богом, ты проиграешь!» (сезон 4; серия 23. Далее первая цифра — номер сезона; вторая — серии. — А. П.). Наряду с Лизой она также — оплот нравственности в семье и моральный судья для окружающих. В одной из серий ей удалось развернуть масштабную акцию против насилия в мультипликационных фильмах для детей (2; 22).

Сложнее всего идентифицировать политические взгляды главы семейства — Гомера Симпсона. Лучший выход повесить на него идеологический ярлык — это назвать его инстинктивным либералом. Гомер как никто другой ценит и любит свободу: он делает абсолютно все, что только захочет, и почти во всем его жена ему потакает. Несмотря на безалаберность и эгоизм, он не слишком плохой отец: он по-своему любит детей и почти ни в чем не ограничивает их. Также он не религиозен и во многом его походы в церковь лицемерны⁹, кроме того, он любит соперничать с Богом: так в одной из серий он достает список своих врагов, чтобы записать туда стул, из-за которого он свалился на

⁷ См.: Скобл Э. Лиза и американский антиинтеллектуализм // «Симпсоны» как философия: Эссе / под ред. У. Ирвина, М. Конрада, Э. Скобла. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.

⁸ Конрад М. Так говорил Барт: Ницше и добродетели порока // «Симпсоны» как философия...

⁹ Холт Д. Спрингфилдское лицемерие // «Симпсоны» как философия...

пол, последними в этом списке оказываются Бог Отец и Бог Сын (6; 115). Его отношение к сексуальным меньшинствам двойственно. Так, в одной из серий он заявляет: «Мардж, ты меня знаешь. Я люблю, чтобы пиво было холодным, телевизор работал громко, а гомосексуалисты горели в аду!» (согласно телевизионному переводу «ТВ, пиво и откровенность» (8; 168)). Однако в другой серии, когда Мардж в очередной раз выгнала его из дома, он снимает квартиру с двумя гомосексуалистами, где отлично с ними ладит. Так же он слушает по радио только консервативную волну, хотя и признается, что делает это потому, что находит радиоведущего близким себе по духу. Когда Гомер заявляет: «Нет, нет, ребята, политика меня не интересует. Я с подозрением отношусь к тем, кто ходит на выборы!», он не вполне честен (6; 108). В другой серии, когда Гомер сетует на Джорджа Буша-старшего, он вдруг задается вопросом относительно выборов:

Гомер: Минуточку! Если Лиза (которой всего 8 лет. — А. П.) за него не голосовала, и я не голосовал...

Мардж: Ты ни за кого не голосовал!

Гомер: Я голосовал, чтобы шампунь опять продавали в стеклянных бутылках. Я с тех пор стал циником!

На самом деле Гомеру все же приходится принимать участие в политической жизни своего города Спрингфилда. Понять характер этого участия нам поможет классик политической теории Макс Вебер, который так классифицировал участников политического процесса.

1. Политика как профессия:

- те, кто живут за счет политики (бюрократы);
- те, кто живут для политики (политики по призванию).

2. Политик по случаю:

- те, кто опускают бюллетень в урну, и этим их политическая жизнь ограничивается;

3. Политик по совместительству:

- те, кто работают в сфере политики в случае необходимости, но она не становится для них делом жизни¹⁰.

Гомер принадлежит к последнему типу. Например, ему приходилось быть мэром одного из Спрингфилдов, когда город поделили на две части; также он избирался на должность главного

¹⁰ Вебер М. Политика как призвание и профессия // Вебер М. Избранное. М.: Прогресс, 1990.

по мусору в администрации города; как-то ему даже пришлось стать председателем профсоюза. Кроме того, он возглавлял контрреволюционное движение под лозунгом «Эй, идиоты! Отберем этот город обратно!», когда власть в Спрингфилде узурпировала группа интеллектуалов («интеллектуальная хунта», по выражению одного из персонажей мультфильма). Как бы мы ни относились к Гомеру и к шоу, мы всегда должны иметь в виду, что аполитичность Гомера и вообще любого другого персонажа сериала в любой момент может превратиться в пропаганду тех или иных идей или действий.

Мы познакомились с политическими убеждениями главных героев мультсериала «Симпсоны», но только этим значение и важность шоу не ограничивается. Гораздо интереснее посмотреть за теми политическими сюжетами, которые предлагают сами создатели сериала. При этом важно понять, что нас интересует не просто политическое содержание сериала, т.е. буквально то, что лежит на поверхности; мы должны выяснить более глубокие вопросы, например, каким образом в «Симпсонах» отражаются основные принципы политической жизни США.

Сериал существует уже не первый год, вот почему мы не можем считать идеологию шоу чем-то устоявшимся и неизменным. Со временем менялся не только стиль сериала, но и его характер, соответственно и отношение к политическим проблемам. Например, в 1991 г. мы могли увидеть, как Джордж Буш-старший, узнав о какой-то важной для государства новости, воскликнул:

— Отлично, мои боссы будут довольны!

— Ваши боссы? — удивляется его посетитель, посол какого-то африканского государства, если судить по одежде.

— Да, 250 млн избирателей! (3; 37).

Но вот в 1995 г. создатели сериала уже не иронизируют, а буквально издеваются над экс-президентом. Скорее всего это связано с тем, что, когда Джордж Буш-старший был у власти, его супруга Барбара и он сам неоднократно критиковали сериал за то, что тот изображает семью не такой, какой ее хотели бы видеть консервативно настроенные граждане США. Не исключено, что впоследствии Буш был жестоко высмеян в одном из эпизодов именно за эту критику. Судьбе было угодно, чтобы чета престарелых Бушей поселилась прямо напротив Гомера Симпсона. Естественно, они повздорили, и началась кровавая

вражда. И когда наступила кульминация серии, т.е. Джордж и Гомер подрались, то Буш произнес следующую фразу: «Если они (Гомер и Барт Симпсоны. — А. П.) думают, что Джордж Буш не опустится до их уровня, то они не знают Джорджа Буша!» (7; 141). Точно так же и с Клинтоном. Когда тот был у власти, мультипликаторы не выставляли его на посмешище, а вот после всем известного инцидента мы могли услышать следующее. На какой-то вечеринке, когда Клинтон начинает прижиматься к Мардж Симпсон, она все же решается спросить его:

Мардж: А вы уверены, что я обязана танцевать с вами, согласно федеральному законодательству?

Клинтон: Да, Мардж. Ведь я делал это со свиньями. Seriously! даже со свиньями! (10; 216).

В другой серии, когда Клинтон выступал перед детьми в спрингфилдской школе, он закончил свою речь словами: «А они мне говорят: “Ты был плохим президентом!” А я им: “Смотря что понимать под словом *был*, дурачье!”».

Кроме того, все, кто относится к сериалу серьезно, в унисон говорят, что многие шутки — это не просто шутки, а обязательно аллюзии на что-нибудь¹¹. Вот почему искушенному зрителю приходится напрягаться, чтобы понять скрытый смысл юмора. Хотя, надо сказать, оттого что мы не всегда видим заложенный в шутке интеллектуальный потенциал, она не становится менее смешной. В этом большая заслуга создателей шоу. Например, в одной из серий около казино мы встречаем человека, одетого в древнегреческие одеяния, который провозглашает: «Я Платон. Моя философия такова: наслаждайтесь!» (2; 30). Если зритель знаком с азами истории западной философии, то он понимает, что такое кредо мог предложить гедонист. Тем не менее даже если мы и не знаем, что Платон ни за что бы этого не сказал, нам все равно смешно, оттого что древнегреческий философ рекламирует казино.

Вот когда Гомер все-таки подрался с Бушем, то Барбара, жена Джорджа, уговорила мужа извиниться. Эта сцена выглядела так:

Горбачев: Здравствуйтесь!

Буш: Михаил, что вы-то здесь делаете?

Горбачев: Приехал навестить, привез подарок. Гомер: А! Пришел коммуняку, чтобы помог тебе в грязной игре!

¹¹ Ирвин У., Ломбардо Дж.Р. «Симпсоны» и аллюзия: «Самое худшее эссе» // «Симпсоны» как философия...

Барбара: Джордж, это зашло слишком далеко. По-моему, тебе надо извиниться.

Буш: Ну, хорошо! Извините.

Гомер: Ура, вот так тебе и надо, Буш! Теперь извинись за логи! (7; 141).

Если учесть, что эпизод был снят в 1995 г., то можно только посмеяться, что Гомер до сих пор считает Горбачева коммунистом. Кроме того, когда Буш извиняется, то мы ожидаем, что Гомер скажет что-нибудь типа «хорошо» или «извинения приняты» или в крайнем случае «так и быть». Если мы так действительно думаем, мы вовсе не знаем Гомера. Ему мало того, что он победил в личном противостоянии, ему нужно унижить бывшего президента. Таких шуток со скрытым смыслом в «Симпсонах» очень много. Иными словами, при анализе политического содержания шоу «Симпсонов» надо учитывать как минимум две вещи: 1) все, что было сказано авторами сериала, имеет относительный характер, так как сериал существует уже не первый год; 2) большинство шуток — это не обыкновенный фарс, а интеллектуальная сатира, и смысл шутки не всегда находится на поверхности.

Так, однажды Лиза решила поучаствовать в конкурсе, написав вдохновенное и патриотическое эссе о демократии. Не было ничего удивительного в том, что ее таланты были отмечены, и она вышла в финал, который должен был проходить в Вашингтоне. Вот за что она получила похвалу: «В жаркий день июля 1776 г., когда зародилась Америка, деревья Спрингфилда были еще маленькими. Они страстно боролись за свое выживание и черпали силы из матушки-земли. Вот и всем нам, как этим деревьям, дали один шанс — шанс равноправия и справедливости. И кто бы мог подумать, что наша нация, как и эти деревья, вырастет из чего-то маленького, из чего-то светлого и чистого...» (3; 37). Лиза выиграла местный конкурс и отправилась в Вашингтон. По иронии судьбы, один из сенаторов, с которым, кстати, Лиза фотографировалась, оказался коррупционером. Получив взятку, он дает разрешение на то, чтобы тот самый лес Спрингфилда, о котором так проникновенно говорила Лиза, вырубил. Метафора леса в данном контексте очень важна, ведь деревья Спрингфилда стали расти именно 200 лет назад, т.е. когда появилась и демократия. Срубят деревья — уничтожат демократию. Лиза случайно узнает о тайной сделке и пишет новое эссе «Сточный колодец подонков» (первое называлось «От-

куда пошла демократия»). Когда приходит ее черед выступать на финальном конкурсе, она зачитывает следующее: «Вашингтон был построен на ужасном болоте более 200 лет назад, и с тех пор мало что изменилось. Оно воняло тогда и воняет и сейчас! Только сейчас оно пахнет коррупцией, которая царит повсюду. <...> Наша нация превратится в нацию коррупции, а не в нацию свободы и справедливости!». Эссе Лизы произвело на публику неблагоприятное впечатление. Оно было встречено возгласами «Фу!». Через два часа продажного сенатора арестовали. Произошло это потому, что когда Лиза читала доклад, один из слушателей в ужасе позвонил своему коллеге, чтобы сообщить: «Маленькая девочка потеряла веру в демократию!», а еще через полтора часа сенатора исключили из сената.

Председатель: Мы должны проголосовать, чтобы исключить сенатора Боба Арнольда из Сената.

Член Сената: Я согласен голосовать, но, может быть, сначала возьмем себе немного денег?

Последнюю реплику остальные расценили как неуместную именно в тот момент. Очевидно, в другой раз ее могли посчитать вполне актуальной.

В итоге приз получила не Лиза, но талантливый китаец, который прожил в США чуть более четырех месяцев. Вот отрывок из его эссе: «Такую помощь нам могли оказать только в Америке, может быть, еще в Канаде. Вот почему, когда я вижу полосочки и звезды, я вспоминаю о нашем национальном флаге!». Его речь была встречена гулом одобрения. При этом следует упомянуть членов жюри: бывший председатель партии краснокожих Алонзо Фловерс, вечно третий кандидат Вильсон Джефард, бывший сенатор Бред Флетчер, его консультант Ровена и просто богатый человек Чилтон Гейнс. Группа «бывших», «вечно третьих» и «просто богатых» распорядилась отдать приз китайцу, прожившему в США лишь четыре месяца. Кажется, что создатели сериала ясно изложили свою политическую позицию. А именно: американцы не любят слышать правду, когда она самоочевидна; они не любят критики в свой адрес, когда она указывает на самые очевидные недостатки; они руководствуются скорее политкорректностью, нежели моральным выбором. Эта безликая толпа скорее похвалит сочинение «США, вы супер!», чем эссе «Сточный колодец подонков».

Из этого неизбежно напрашивается вывод, что настоящую политику и истинную демократию создатели «Симпсонов» скорее видят в институтах местного самоуправления, как считает

Пол Кантор, чем в столичном болоте. То, что действительно отчетливо читается в «Симпсонах», так это культ местной политической жизни. Мы без натяжки можем назвать Спрингфилд типичным городом-государством, берущим свои истоки в древнегреческой традиции. Наличие мэра нисколько не мешает жителям решать все важные вопросы путем прямой демократии на городском собрании. Глава же города мэр Куимби не имеет почти никакого политического значения. Кстати, он говорит с тем же акцентом, что и Кеннеди и по большому счету ведет себя как типичный функционер Демократической партии. У Спрингфилда есть все, чтобы быть самодостаточным и автономным. Он даже напоминает автаркию, так как в сериале редко появляются персонажи из других городов, а с соседним городом Шелбивилем у жителей Спрингфилда идет настоящая вражда. Кроме того, в некоторых эпизодах этот провинциальный город сознательно противопоставляется Кэпитал-Сити — столице, в которую семья Симпсонов едет с опаской и благоговением.

Хотя авторы и позиционируют «Симпсонов» как политически беспристрастное шоу, все же об идеологии им приходится говорить довольно много. Интересно отношение создателей сериала к выборам и публичной власти в целом. Один из эпизодов, специально посвященный выборам губернатора штата, заслуживает особого внимания. Местному олигарху, владельцу атомной электростанции, Чарльзу Монтгомери Бернсу, назначили крупный штраф за серьезные нарушения, что буквально подкосило его и повергло в страшную депрессию. Он сильно напился и в тот день ушел с работы позже обычного. В дверях он встретил Гомера Симпсона, который также задержался, но по другой причине — он проспал. Они разговорились, Бернс стал обвинять в своих бедах губернатора, и Гомер как-то очень невнятно предложил начальнику баллотироваться самому.

Бернс: Вернитесь на землю! Никто не сможет это оплатить! Вы знаете, сколько стоят выборы?

Гомер: Поймите меня правильно, я считаю, что вы честный человек. Я уверен, вы можете выставить свою кандидатуру, если захотите. Простите, меня занесло. <...> Если бы вы стали губернатором, то сами бы решили, что хорошо, а что плохо (2; 17).

Затем Бернс собирает лучшую команду, которую только можно купить за деньги. И теперь все зависит только от успешного PR. Команда кандидата в губернаторы показывает Бернсу его новый образ.

Бернс: А почему у меня зубы торчат?

Глава штаба: Это ваша улыбка!

Бернс: А, отлично, именно за эти хитрости я вам и плачу!

Далее мы видим только, как Бернс катается на танке, работает с отбойным молотком, посещает какой-то праздник. Вот и все. Что касается его идеологии, он строит ее исключительно на двух пунктах. Буквально он говорит только следующее: «Я утверждаю, что налоги слишком высоки!», «Мы отправили послание этим бюрократам, которые сидят в тепле, далеко от реального мира!», «Если я стану губернатором, то снижу налоги и тарифы, несмотря на столичных бюрократов!». Единственное, что нам понятно, так это то, что он позиционирует себя скорее как консерватора, нежели как либерала, ибо делает акцент на снижении налогов. Из этого, очевидно, можно заключить, что мультипликаторы не верят ни в большую политику, ни в благие цели олигархов, которые стремятся заполучить власть.

Но если какие выборы и беспокоят создателей сериала, так это выборы на должность главы местного самоуправления. Так, в одном из эпизодов самые черные гении политической арены Спрингфилда задумали заговор, чтобы сместить с поста демократа мэра Куимби (6; 108). В тайной ложе собираются самые отъявленные консерваторы: председатель заговора мистер Бернс, его верный приспешник Смитерс, один из адвокатов Бернса Райнер Фулфкастл (киноактер, сильно напоминающий Арнольда Шварценеггера — еще одного республиканца, перешедшего по наследству от старшего Буша к младшему), чернокожий доктор Хибберт, граф Дракула и радиокомментатор от консерваторов Бердж Барлоу (очевидно, его прототипом послужил Раш Лимбау, занимающий тот же пост в США). Барлоу задает тон всей акции. Например, по радио он произносит следующее: «Друзья мои, выкинем этих дерьмократов и их слюнявую программу благорасстройства». Он также страшно дискредитирует еще действующего мэра: «В Спрингфилде три напасти: летучие мыши в библиотеке, гора компоста миссис Макфирли и мэр Куимби — неуч, неплательщик налогов, неверный муж, наркоман и растратчик». Поразительно, почти все то, что сказал Барлоу, — чистая правда. Когда мэр услышал это по радио, то он счел нужным опровергнуть только одно заявление и, надо сказать, совершенно справедливо возмутился: «Эй! Я умею читать!». Конкурентом в борьбе за важный пост оказывается другой преступник, отбывающий

тюремное наказание за неоднократные попытки убийства, — Сайдшоу Боб. Победил именно кандидат от консерваторов, «человек популярный, уважаемый, настоящий лидер». Хотя всем ясно, что выиграл он нечестно, все-таки ему покоряются. Для всех жителей Спрингфилда понятно, что Куимби — меньшее из двух зол. Особенно важно в этом случае вспомнить слова Лизы, которая говорит: «Не могу поверить, что один преступник получил так много голосов, а второй — так мало» (Куимби — 1%; Боб — 100%; погрешность в голосовании — 1%).

В этом отношении позиция авторов мультсериала прослеживается очень хорошо. Власть как таковая, с их точки зрения, порочна в своем основании, но если уж и терпеть лидера, то того, который действует согласно принципу невмешательства в политическую автономию города. Олигархический и коррумпированный режим правления оказывается лучше тиранического, ибо последний будет посягать на свободу и самостоятельность граждан. Так, консерватор Боб не скрывает своих намерений подавить волю граждан. Это очень хорошо выражено в его красноречивом выпаде: «Только я могу устроить такой гениальный подлог голосования, и вот записи как доказательства. Посмотрите. Каждый из них — измышления Макиавелли! <...> Но почему? Потому что я нужен Спрингфилду! Хотя вы нехотя и голосуете за демократов, в душе вы страдаете по несгибаемому республиканцу, который снизит налоги, прижмет преступность и будет править вами!». Определенно, что, с одной стороны, в этом эпизоде противопоставляются два классических политических режима — олигархия и тирания¹²; с другой стороны, мы можем подумать, что симпатии авторов мультфильма лежат на стороне демократов, так как партии высмеиваются неодинаково. Это так и не так одновременно. Всегда следует помнить, что сериал одинаково критикует и левых, и правых. Вот почему если в данном случае больше повезло демократам, то, следовательно, в другом — повезет республиканцам. Например, вот один из са-

¹² Платон и Аристотель хотя и считали олигархию плохим политическим режимом, ценили ее выше тирании. Ксенофонт же допускал возможность добродетельной тирании, которая, вероятно, могла бы превзойти олигархию. См.: *Платон. Государство* // Платон. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994.; *Аристотель. Политика* // Аристотель. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984. Т. 4; *Ксенофонт. Гиерон, или Слово о тирании* // Штраус Л. О тирании. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006.

мых тяжелых камней, полетевших в огород демократов. Когда дед Эйб Симпсон, отец Гомера, забирает выплаты, которые на самом деле предназначены для его внуков, Барт интересуется: «А ты не удивлялся, когда получал чеки абсолютно ни за что?». Дед отвечает: «Я думал, дело в том, что демократы снова пришли к власти». «Дед, а зачем тебе деньги?». «Они мне не нужны, но пусть только попробуют не заплатить!» (4; 78). Вот из-за этого двойственного характера едкой сатиры и на демократов, и на республиканцев мы должны думать, что идеология Симпсонов скорее беспристрастна, чем ангажирована.

Предметом острых шуток в «Симпсонах» может стать что угодно. Однажды они даже высмеяли собственный патриотизм. На уже упоминаемом конкурсе политических эссе один из участников — отъявленный хулиган Нельсон — пламенно декларирует: «Сожги флаг, если тебе это надо! Но прежде тебе придется сжечь еще пару вещей. Тебе придется сжечь свою рубашку и штаны, свой телевизор и машину! И конечно, свой дом, потому что эти вещи не могут существовать без шести белых полосок, семи красных полосок и хреновой тучи звезд!» (3; 37). Это очень забавно, ведь оратор даже не удосужился посчитать, сколько звезд на американском флаге и что они, собственно, собой символизируют. Кроме того, не вполне ясно, почему кто-то должен сжечь свой дом перед тем, как сжечь флаг. В данном случае, конечно, высмеивается одна из самых глупых поправок к Конституции США, согласно которой непозволительно сжигать американские флаги.

Кое-что следует сказать и о том, какой предстает в сериале Россия. (Сразу надо заметить, что не в лучшем виде.) Авторы шоу с большим удовольствием издеваются не только над американскими президентами, но и над русскими. Например, в баре у лучшего друга Гомера Мо есть такой аппарат, благодаря которому можно определить степень трезвости. На нем отмечены следующие вехи: «1) трезвый; 2) под мухой; 3) в сосиску; 4) Борис Ельцин» (8; 163). Заметим, что это одна из самых невинных шуток. Тот же порок русских высмеивается и в другой серии. Когда в Спрингфилде собрались проводить олимпиаду, Барт решил устроить комедийное шоу. Он высказал мнение о каждом национальном представителе олимпийских игр. Когда он подошел к русскому, сидевшему в шубе и каракулевой шапке, то спросил:

Барт: А вы русский?

Русский радостно: Да!

Барт: Уже напился?

Русский со стыдом: Да...

В другой раз Гомер обнажил собственный фундаментальный порок, присущий каждому американцу. Когда он увидел, как кто-то по телевидению критикует США, то с патриотическим пафосом крикнул: «Эй, не нравится в Америке — езжай в Россию!». Эта фраза очень характерна, ведь Гомер является выразителем обывательского сознания. Эта реплика обидна еще и потому, что Симпсон не нашел ничего хуже России. Ведь мог же он предложить и Непал? Вместе с тем создатели телешоу демонстрируют какой-то потенциальный и бессознательный страх перед Россией. В одной из серий на заседании ООН представитель РФ обращается к аудитории.

Русский: Вот что думает по этому поводу Советский Союз...

Председатель: Но ведь вы развалились?!

Русский: Это вы так думаете...

После чего посол из РФ меняет табличку «Россия» на бэйдж «Советский Союз», по Красной площади едут танки и маршируют солдаты, а из Мавзолея как зомби выходит Ленин со словами «Смерть капитализму! Смерть капитализму!» (9; 197). Такое отношение очень важно и показательно. Эти шутки имеют двойное дно: зритель не только должен понять, что высмеивается, но и то, как должен выглядеть идеальный мир. Вот почему сатира «Симпсонов» — это не просто сатира, но и идеология определенного типа, как бы этого ни отрицали авторы сериала.

Конечно, сериал изобличает лицемерие, притворство, беспричинное насилие, ничем не ограниченный дух наживы и вообще все то, что характеризует наше современное общество. Несомненно, в «Симпсонах» много ценного, что действительно может заставить нас смотреть на вещи глубже и пытаться узнать о мире больше, на что, собственно, и надеются авторы книги ««Симпсоны» и философия». Совершенно справедливо о сериале как-то сказал «суровый ученый-социалист»: ««Симпсоны», как всякий продукт культуры, продолжают и отражают материальные и исторические условия той эпохи, в которой они и были созданы. Другими словами, они отражают идеологию американского капитализма конца XX в.»¹³. Но мы не должны

¹³ Уоллис Дж.М. Маркс (Карл, не Граучо) в Спрингфилде // «Симпсоны» как философия... С. 350.

забывать, что нам пропагандируют именно американскую культуру, именно американский образ жизни и именно американский взгляд на вещи. Вот почему следует прислушиваться ко многим советам этого удивительного телешоу, которое якобы стремится избежать идеологической пристрастности. Идеология — это не просто набор практических установок. Идеология всегда нечто большее, чем вопрос снижения или повышения налогов. Вот почему мы должны сказать, что «Симпсоны» отражают идеологию не просто американского капитализма, а американского общества конца XX — начала XXI в. Точнее, сериал подрывает одни идеологии, но пропагандирует другую, гораздо более великую и мощную. Отсутствие четкой системы ценностей и политических взглядов — это тоже вполне определенная ценность и политическая позиция, обслуживающая, с точки зрения Уоллиса, интересы правящих классов современного общества. Идеология как вера в лучшую жизнь после смерти сменяется универсальным смехом, дарующим счастье в жизни настоящей. При этом «шутки могут быть смешными, но в “Симпсонах”, где никто не растет, а жизнь не становится лучше, смех не катализатор изменений, а опиум»¹⁴.

Отечественные зрители эволюционируют вместе с «Симпсонами». Хотя никто из персонажей телесериала не стареет и не растет, тем не менее они довольно сильно изменяются, как и зрители, за ними наблюдающие. Ни один мультипликационный сериал не шел по телевидению столь продолжительное время, как этот. Как эволюционировал сериал за 20 лет своего существования с идеологической точки зрения? Сегодня шоу дрейфует в сторону умеренного консерватизма даже не в политическом, но, скорее, в психологическом смысле слова, превращаясь в атрибут консервативной эпохи. На фоне популярных шоу, в которых речь идет об отношениях, эмансипированных незамужних женщинах далеко за 30, калифорнийских блудниках, разводах, вампирах, докторов со сложным характером, судмедэкспертах-маньяках и т.д., «Симпсоны» выглядят образчиком консервативной идеологии — едва ли не единственным сериалом, в центре повествования которого находится семья. Тем более семья нуклеарная.

Это религиозная семья, но не набожная, как соседи-фанатики, призванные оттенять умеренную религиозность Симпсонов.

¹⁴ Уоллис Дж.М. Маркс (Карл, не Граучо)... С. 355.

Конечно, Лиза — буддистка, а Гомер и Барт не самые лучшие прихожане, все же все члены семейства усердно посещают церковь по воскресным дням и стараются слыть хорошими христианами. То, что в центре внимания сериала — семья и религия, уже делает его консервативным, даже если создателям этого не хочется. Разумеется, есть другие сюжеты, которые не отражают позицию всех правых — однополые браки, насилие в детских мультфильмах, коррупция, но в целом все эти проблемы, хотя их решения и подаются якобы в нейтральной форме, все же не выходят за пределы консервативных идей. Более того, создается впечатление, что проблемы эти появляются в сериале лишь потому, что это волнует консерваторов. Если в начале 1990-х годов ретрограды могли ругать сериал за то, что он насмехается над семьей, то сегодня он остался едва ли не единственным проводником семейных ценностей в массовой культуре.

2. «ЮЖНЫЙ ПАРК», МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫЕ ВОЙНЫ И СОВРЕМЕННАЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ

Кажется, западная традиция философского осмысления популярной культуры наконец проникает и в Россию. Хотя далеко не все отечественные исследователи эту традицию, существующую уже более 10 лет, признают, с каждым годом популярная культура обращает на себя все большее внимание философов. Вместе с тем эта область культуры все еще остается у нас практически неизученной. В этом разделе мы исследуем один из самых философичных мультсериалов современности — «Южного парка».

Следует сказать, что на Западе вышло несколько сборников, посвященных осмыслению данного культурного феномена. Это книги ««Южный парк» и философия», а также «О «Южном парке» всерьез»¹⁵. Первый сборник содержит несколько важных статей, помогающих понять ряд поднимаемых в сериале проблем. Однако вторая из книг, выпущенная под редакцией Эндрю Уайнстока, не в пример информативнее. Вероятно, ««Южный парк» и философия» портит главным образом то, что редактор и авторы попытались писать тексты в стиле самого сериа-

¹⁵ South Park and Philosophy: You Know, I Learned Something Today / R. Arp (ed.). Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing, 2007; Taking South Park Seriously / J.A. Weinstock (ed.). Albany, N.Y.: State University of New York Press, 2008.

ла, что в конце концов обрекло их проект на неудачу. В итоге тот рецепт обращения с книгой, который предлагается на ее страницах, вполне употребим в отношении «“Южного парка” и философии». Так, от лица создателя сериала Трея Паркера читателям предлагается сделать с книгой следующие десять вещей: «№ 10. Вырвите страницы и заворачивайте в них на хранение новогодние игрушки. № 9. Подарите бабушке в качестве плавающей подставки в ванной для вставной челюсти. № 8. Припишите на обложке “Диета Аткинса и философия (за рубежом не продается)”, и вы поднимете продажи книги “Диета Аткинса” до вершин топа. № 7. Купите 10 000 экземпляров, оторвите у них обложки и забаррикадируйте ими вашу спальню. № 6. Пошлите книгу какому-нибудь другу с посвящением “На 250-летие издания ‘Критики чистого разума’ Канта”. № 5. Прилепите ее скотчем к ударной установке внутри барабана, и вы его испортите нахрен. № 4. Окуните ее в ведро с суперклеем и пользуйтесь ей, как бумерангом. № 3. Прорежьте в ней тайник, положите туда “шмали” и поставьте на полку вместе с “Хип-хопом и философией” и “Баффи — истребительницей вампиров и философией”. № 2. Купите 10 книг, порежьте на мелкие кусочки и съешьте их, и вы попадете в Книгу рекордов Гиннеса как “Съевший самое большое количество книг ‘Южный парк’ и философия”. Ну и № 1. Положите „Южный парк’ и философию” на видное место, журнальный столик например, перед тем, как к вам придет девчонка, чтобы показать, что вы умный, и вам дадут»¹⁶. Некоторые из этих вещей с упоминаемой книгой действительно можно сделать. По крайней мере, рецепт № 1 вполне здравый.

Однако книга «О “Южном Парке” всерьез» заслуживает другого отношения. Эндрю Уайнсток в отличие от редактора «“Южного Парка” и философии» Роберта Эрпа относится к исследуемому феномену именно так, как заявлено в названии книги — серьезно. Например, в предисловии редактора он делится историями о том, как долго над ним смеялись, узнав о его проекте. Вместе с тем Уайнсток однозначно отвечает на вопрос о том, что делает «Южный парк» столь интересным объектом исследования для гуманитарного научного сообщества: «Один из факторов состоит в том, что сериал осознанно включает себя

¹⁶ Special Surprise Bonus! An Interview with Trey Parker and Matt Stone (Not Really... It's Made Up) // South Park and Philosophy... P. 265–266.

в обсуждение ценностей и влияния массовой культуры». Он также добавляет, что его «задача — не выявить разницу между высокой и популярной культурой в целом, а скорее рассмотреть ее в контексте отношения к сериалам, подобным “Южному парку” — и книгам, рассматривающим феномен поп-культуры, — со стороны как научного сообщества, так и широкой публики. Достаточно сказать, что мы с другими авторами данной книги воспринимаем “Южный парк” всерьез, и полагаем, что в нем есть смысл, проблематика, социальная значимость и в этом плане он интересен для анализа»¹⁷. Давайте и мы попробуем всерьез обсудить сериал, предварительно объяснив, почему он заслуживает пристального внимания политических философов¹⁸.

Большинство из тех, кто слышал о создателях «Южного парка», знают, что и Трей Паркер (род. 1969), и Мэтт Стоун (род. 1971) занимают ярко выраженную политическую и общественную позицию. Соответственно «Южный парк» имеет большое политическое значение не только потому, что в нем с завидной регулярностью поднимаются актуальные для американского общества вопросы, но и благодаря создателям — проводникам определенной идейно-политической концепции. Однако, чтобы доказать, что это так, необходимо сделать ряд уточнений. На первый взгляд художественные достоинства сериала не выдерживают никакой критики. Собственно, даже после более подробного знакомства с мультфильмом зритель, не видевший прежде ни одного эпизода, вряд ли изменит свою точку зрения, убедившись, что форма этого творения двух американцев далека от высокого искусства. Однако причина этого, как справедливо может рассудить отечественный зритель, заключается в том, что в Соединенных Штатах хорошо известно: «Южный парк», хотя и претендует на некоторое новаторство в содержании, по форме является продолжателем дела западных анимационных сериалов, в некотором отношении подражая своим предшественникам, таким как «Флинстоуны» или «Бивис и Баттхед»¹⁹. Вместе с тем минимализм и нарочитый визуальный аскетизм

¹⁷ Weinstock J.A. Introduction // *Taking South Park Seriously*. P. 2, 6.

¹⁸ См. на эту тему всю третью часть «Республика “Южного Парка”» книги «South Park and Philosophy».

¹⁹ Weinstock J.A. «Simpsons Did It»: South Park as Differential Signifier // *Taking South Park Seriously*. P. 79–96.

сериала свидетельствуют о том, что его создатели делают особый акцент на содержании программы. Впрочем, и содержание шоу у многих «носителей высоких моральных устоев» вызывает если не возмущение, то очень часто неприязнь.

Юмор «Южного парка» называют сортирным, в чем не без гордости признаются сами создатели и герои сериала. Однако подобный юмор имеет давние традиции, укорененные в народной культуре, всегда противостоящей культуре высокой. Так, на особом виде смеха в простонародной культуре делает акцент отечественный литературный критик и философ Михаил Бахтин в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». Бахтин отмечает нарочитую оппозиционность «хорошему вкусу», стремление к гротескным изображениям тела и частое упоминание различных телесных выделений — именно те аспекты сериала, на которых его поклонники и критики всегда делают особый акцент²⁰. Таким образом, характерные черты сериала не только не являются априори пошлыми и глупыми, но имеют давние традиции в культуре и искусстве.

Не стоит пренебрегать также и тем, что апологетами сериала довольно часто выступают ведущие американские интеллектуалы. Оправдывая телешоу, они не отрицают его непристойности, но ценят за злободневность. Так, один из выдающихся американских политических теоретиков Пол Кантор предложил следующие аргументы в пользу «Южного парка». Он считает это шоу столь же интеллектуально глубоким, сколь и непристойным, и это не является противоречием. За поддержкой своей позиции Кантор обращается к платоновскому «Пирру»: сколько бы человек ни рассуждал о философии, он никогда не сможет полностью освободиться от грубых телесных функций. «Южный парк» одновременно и самое грубое, и самое философское шоу из когда-либо существовавших на телевидении. Его вульгарность, выраженная постоянным испусканием газов,

²⁰ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. Мы не случайно вспомнили Бахтина. Один из авторов книги, Элисон Хэлзэл, в статье «Большой, длинный, необрезанный: «Южный парк» и карнавализация» исследует сериал в контексте семиотической теории карнавала Михаила Бахтина. См.: Weinstein J.A. Introduction; Halsall A. Bigger, Longer & Uncut: South Park and the Carnavalesque // Taking South Park Seriously. P. 23–38.

испращением, рвотой и остальными возможными выделениями, конечно, первое, что бросается в глаза. Но <...> было бы непростительно акцентировать внимание на внешней непристойности “Южного Парка” <...>. Если терпеливый зритель отнесется с сомнением к своему представлению о примитивности шоу, оно предстанет перед ним сознательно провоцирующим, поднимающим одну серьезную проблему за другой: от вопросов защиты окружающей среды и прав животных до эвтаназии и сексуального насилия»²¹. Сортирный юмор отталкивает многих. Но вместе с тем это и очень удачная форма острой социальной критики. Главное, чтобы аудитория понимала, что происходящее на экране — именно социальная критика. Ведь благодаря сериалу мы узнаем, какие проблемы интересуют американцев, будь то использование стволовых клеток, аборты, гомосексуализм, СПИД, политкорректность, педофилия или наркомания. В одной из серий, например, герои сериала восклицают: «Мы долго ждали того момента, когда СПИД станет смешным. Этот момент настал, теперь мы можем смеяться над СПИДом»²². Надо, однако, иметь в виду, что на каждую из таких проблем создатели сериала смотрят определенным образом, о чем довольно навязчиво сообщают зрителю²³. Но об этом ниже.

Содержательная составляющая сериала не менее интеллектуально насыщена. Мультфильм, как уже говорилось, повествует о культурной жизни Америки. Хотя многие отечественные зрители из-за «громких шуток» не обращают на это никакого внимания, мы многое узнаем о социальной и экономической жизни Соединенных Штатов, например, об эволюционисте Ричарде Докинзе, известном чернокожем политике Джесси Джексоне, популярной ведущей Опре Уинфри и многих других. Как правило, все эти персонажи грубо и жестоко высмеиваются. Так,

²¹ *Cantor P.A. The Invisible Gnomes and the Invisible Hand: South Park and Libertarian Philosophy // South Park and Philosophy... P. 98.*

²² Соль шуток в том, что герои смеялись над неверно расшифрованной ими аббревиатурой, означавшей в мультике «Супер Питательную Индивидуальную Диету».

²³ Так что цена за просмотр сериала достаточно высока: хочешь узнать о социальных проблемах в Америке больше — терпи сортирный юмор и позицию творцов сериала. Очень обидно, что многих, напротив, привлекает не социальная сторона мультфильма, а именно глупый и плохой юмор.

американский актер Том Круз запирается в шкафу, потому что одному маленькому мальчику не нравится, как он играет в кино; эволюционист Ричард Докинз занимается сексом с транссексуалом, не зная об этом; певица и актриса Барбара Стрейзанд превращается в ужасную Годзиллу; актер и режиссер Мэл Гибсон изображен радикальным мазохистом — любителем пыток, подобных тем, которым подвергался Иисус в скандальном фильме Гибсона «Страсти Христовы»; а Саддам Хусейн, попав в ад, вступает в связь с мягким, нежным, неуверенным в себе... Сатаной.

В отношении формы, содержания и основной стратегии изображения американской жизни «Южный парк», с одной стороны, сравнивают с «Симпсонами», имеющими более долгую историю, с другой — с шоу «Гриффины», появившимся почти в одно время с «Южным парком»²⁴. Шоу отличаются уже по стилистике юмора в отношении знаменитостей. Характерно, что «Симпсоны», хотя и не без иронии, но всегда очень аккуратно и по-доброму смеются над известными американцами, которые настолько уважают сериал, что озвучивают себя сами — Мик Джаггер, Кит Ричардс, Рон Ховард, Алек Болдуин, Ким Бесинджер, Ленни Кравиц, Мэл Гибсон, Уайрд Эл Янкович и многие другие. Едва ли подобное возможно в «Южном парке». Отличается «Южный парк» и от мультсериала «Гриффины», чья ирония над звездами во многом не уступает в желчности и прямоте. Хотя «Гриффины» чаще нападают на политиков и общественных деятелей, нежели на поп-идолов и шоуменов. Сами создатели «Южного парка» в серии «Мультипликационные войны» отзываются о «Гриффинах» вполне недвусмысленно. По их мнению, в «Гриффинах» трудно увидеть что-либо за шелухой взаимозаменяемых шуток, незатейливого сценария и отсутствия сюжетной линии. Эндрю Уайнсток также считает, что «Южный парк» испытывает уважение к «Симпсонам», но отрицает бессюжетные и глупые шутки «Гриффинов»²⁵. Вместе с тем стилистика юмора — не единственный критерий для сравнения этих сериалов. Необходимо учитывать, что все три шоу в настоящий момент имеют определенную идеологическую позицию в самом глубоком смысле. Каждый из упомянутых анимационных продуктов отражает определенную точку зрения по тем или иным

²⁴ См., например: *Weinstock J.A.* «Simpsons Did It»... P. 88–93.

²⁵ *Ibid.*

вопросам культуры и политики: «Симпсоны» — консерваторов, «Южный парк» — либертарианцев, «Гриффины» — либералов.

«Симпсоны», некогда вызывавшие справедливый гнев праведных республиканцев и беспартийных консерваторов, сегодня едва ли не единственный из сериалов — охранителей консервативных устоев в США. Несмотря на то что сами создатели шоу всегда открещивались от того, что придерживаются конкретных политических взглядов²⁶, а в своем детище одинаково критиковали и левых, и правых, сегодня и они, и их шоу, вероятно против их воли, выглядят анахронизмом, архаикой консерватизма. Хотя рейтинги шоу падают, как падают и доходы от рекламы, а гонорары актеров, озвучивающих желтых человечков, остаются высокими, слухи о закрытии сериала, последний из которых датирован концом 2011 г., излишне преувеличены. Причина этого в следующем. По сравнению со всеми остальными популярными американскими сериалами «Симпсоны» по-прежнему служат образцом и идеалом семьи, хотя многие видные республиканцы с этим и не согласились бы по крайней мере 15 лет назад. Так, миссис Барбара Буш в свое время критиковала сериал за то, что тот разрушает семейные ценности, иначе говоря, именно за то, каким образом там изображена семья. На самом деле, сегодня семья Симпсонов приближается к идеалам Республиканской партии, поскольку в отличие от других не трансформируется и не эволюционирует. Если в «Южном парке» дети обычно решают проблемы самостоятельно, без помощи взрослых, в «Гриффинах» проблемы часто не решаются вовсе, то в «Симпсонах» сложная ситуация преодолевается всей семьей.

Последнее время «Симпсоны» осторожно пробуют обозначить себя на политической карте. Так, в одном из эпизодов особое внимание акцентируется на том, что Гомер, главный персонаж шоу, смотрит новости по каналу Fox, отрабатывающему республиканскую повестку дня. Когда Мардж, жена Гомера, видит, что ее муж смотрит программы, где новости подаются необъективно, она замечает: «Гомер, зачем ты смотришь это? Это же промывка мозгов американских граждан. Единственное, что делает Fox, так это настраивает добропорядочных граждан

²⁶ См.: Кантор П. «Симпсоны»: атомистическая политика...; Павлов А.В., Сидоркин С.А. «Симпсоны» как феномен идеологии и политики // Полис. 2007. № 5.

против либералов». На что Гомер отвечает: «Мардж! Этот канал едва ли не единственная структура, которая не дает противным либералам, заполонившим все вокруг, спуска! Ух, эти либералы!». На первый взгляд может показаться, что эта сцена — не что иное, как обличение спонсоров «Симпсонов», т.е. канала Fox, но на самом деле это совершенно не так. Данный эпизод — яркая демонстрация подспудной политизации не только Гомера, но и шоу как такового, некое не вполне отчетливое стремление противопоставить себя «этим либералам». Однако то, что это стремление не идет дальше невинных попыток заигрывания, и ставит «Симпсонов» на грань исчезновения. Старшее поколение, следившее за сериалом долгие годы, от него устало. Юное поколение не любит его за стойкий привкус 1990-х и беззубый юмор. Даже сами создатели уже порядком утомились выдумывать новые несмешные шутки. Таким образом, если «Симпсонов» закроют, консерваторы лишатся одного из самых важных продуктов массовой культуры, служащего хоть каким-то проводником правых ценностей. И консерваторы, участвующие в «культурных войнах», это хорошо понимают. Им даже приходится идти на сделку с совестью и, не замечая уколов в свой адрес, считать либертарианский «Южный парк» одним из самых правых шоу на современном телевидении²⁷.

Либеральные мультипликационные шоу «Гриффины», «Американский папаша» и «Шоу Кливленда» сегодня чувствуют себя уверенно во многом именно потому, что их авторы не боятся обозначать свою позицию по принципиальным политическим вопросам. «Гриффины», созданные в 1999 г., кажется, не ставили себе задачу высмеивать консерваторов или быть проводниками либеральных ценностей, хотя то и дело отпускали шпильки в адрес администрации Джорджа Буша-младшего. Чего стоит одна только фраза из «Гриффинов»: «В неоконсерватизме смысла не больше, чем в Супермене, который занимается сексом с мышью». Однако с развитием сериала эволюционировала и политическая позиция его создателя Сета Макфарлейна.

Когда у Макфарлейна возникли проблемы с «Гриффинами» (шоу дважды пытались закрыть, но запускали вновь, так как

²⁷ См.: *Anderson B.C.* South Park Republicans: The Revolt against Liberal Media Bias. Washington, DC, 2005. См.: *Becker M.* «I Hate Hippies»: South Park and the Politics of Generation X // *Taking South Park Seriously*. P. 145–148.

DVD с мультфильмом пользовались неизменным спросом), продюсер придумал «Американского папашу». В отличие от прочих мультфильмов, главный герой сериала Стэн Смит, как и многие американцы, политизирован. Он работает в ЦРУ, обожает Буша-младшего и ведет пропаганду республиканских ценностей в своей семье. Его сын Стив обожает отца и придерживается таких же воззрений на жизнь и политику. С дочерью у Стэна конфликт: она либералка и сторонница контркультуры, часто спорит с отцом, никогда, впрочем, не принимающим ее аргументов. Жена Смита, Франсин — классическая домохозяйка. Кажется, что у нее нет идеалов, она всегда готова встать на сторону мужа до тех пор, пока он не начинает ее раздражать и третировать. Есть в этой семье и еще один либеральный персонаж — инопланетянин Роджер, существо аполитичное, но, судя по всему, символизирующее манерного гомосексуалиста. Впрочем, его несносный характер и любовь к алкогольным коктейлям не мешают дружбе со Стэном. Еще в семье есть говорящая с немецким акцентом золотая рыбка, но политике она совершенно чужда. Едва ли не любая серия шоу — это испытание ценностей и мировоззрения главного героя. Почти в каждом эпизоде, несмотря на то что двойные стандарты для Стэна Смита — обычное дело, он вынужден отказываться от своих идеалов и усваивать либеральные идеи. Например, когда дочь Стэна забеременела, герой насильно повез ее в Мексику, чтобы сделать аборт. На справедливое замечание сына: «Папа, мы же — консерваторы! Мы против абортов», Стэн ответил: «Да, сын, но только в США, а не в Мексике». Еще одним прекрасным примером критики консерватизма стал эпизод, в котором Смит не позволял двум соседям-геям воспитывать ребенка, потому что такая семья — это вовсе не семья. Однако и здесь его убеждают в том, что, даже если ему не нравится называть подобный союз «семьей», то пусть ребенок лучше растет у двух заботливых геев, чем в детском доме. Что характерно, создатели шоу редко выбирают своей мишенью конкретные политические вопросы (например, могут и должны ли сотрудники ЦРУ практиковать пытки), скорее они обращаются к серьезным социально-культурным проблемам, таким как отношения полов, эволюция семьи и роль религии в общественной жизни США.

Таким образом, политическая карта наиболее популярных мультипликационных сериалов сегодня выглядит так: справа —

архаичные «Симпсоны»; где-то рядом возрожденная усилиями создателя «Симпсонов» Мэтта Грэннинга «Футурама», которую мы, впрочем, не упомянули; далее либертарианский «Южный парк» и сразу за ним три либеральных шоу — «Гриффины», «Американский папаша» и «Шоу Кливленда». Мы акцентировали внимание на крайних позициях — «Симпсонах», с одной стороны, «Гриффинах» и «Американском папаше» — с другой. В чем же заключается срединная позиция «Южного Парка»?

Актуализировать социально-политические сюжеты сериала можно несколькими способами. Обозначим их пунктирно. Во-первых, «Южный парк» сам по себе проблема. Заслуживает ли он того, чтобы его крутили по американскому или отечественному телевидению, можно ли разрешать смотреть его детям определенного возраста или нет, — все это довольно серьезные вопросы, заслуживающие отдельного обсуждения, но интересующие нас сейчас в последнюю очередь.

Во-вторых, это, собственно, политические взгляды творцов сериала, которые хорошо прослеживаются в шоу. Создатели мультфильма часто обращаются к конкретным политическим вопросам, например, к разоблачению конспирологических теорий об 11 сентября. Здесь себя обнаруживает сущность внешней политики США: пока одни американцы осуждают что-то и ничего не делают, дабы это что-то изменить, другие просто делают то, что считают нужным. Так, в одной из серий жители Южного парка разделились на две части — за и против войны в Ираке. И сколько бы миролюбивые голуби ни кричали о беззаконии правительства США, ястребы уже давно осуществили интервенцию.

В-третьих, отдельного рассмотрения заслуживают все поднимаемые в мультфильме социальные вопросы. Это и (квази) религиозная тематика (саентология, мормонизм, католичество), и сексуальные вопросы (аборты, гомосексуализм, педофилия), и отношение к национальным меньшинствам (чернокожим, мексиканцам, коренным американцам, китайцам и т.д.). По каждому из упомянутых пунктов Стоун и Паркер выносят свои суждения. Так, авторы сериала считают, что саентология — это шарлатанство, и задача главных саентологов — заработать как можно больше денег.

Наконец, в-четвертых, в мультфильме поднимаются общие вопросы, которые мы могли бы назвать вопросами «политической теории». Например, в одном из эпизодов сериала остро

ставится тема политического выбора. Восемилетних ребят заставляют выбирать между «сэндвичем с дерьмом» и «большой клизмой» (один из означенных предметов должен был стать символом детской баскетбольной команды). Все мальчики и девочки охотно делают выбор в пользу одного из вариантов, и лишь один мальчик отказывается участвовать в голосовании, ибо ему не нравятся оба варианта. Тогда ему объясняют, что так устроена жизнь: выбор на самом деле всегда делается между сэндвичем с дерьмом и большой клизмой. Осознав неизбежность выбора, мальчик с готовностью голосует за клизму²⁸.

Раз уж зритель решил посмотреть данный мультсериал, ему следует ознакомиться с той точкой зрения на политические вопросы, которую предлагают создатели сериала. Как следствие небезынтересно проанализировать все однородные сюжеты сериала, ведь каждый из указанных пунктов по большому счету требует своей интерпретации. Чтобы понять, чего ждать от шоу, необходимо уяснить те политические взгляды, которые исповедуют создатели мультфильма. Согласно англоязычной Википедии, Мэтт Стоун — член Республиканской партии, в то время как его коллега Трей Паркер — член менее значимой для США Либертарианской партии²⁹. Любопытно, каким это образом благочестивые республиканцы могут морально уничтожать Буша, плоско шутить на тему, кто громче пукнет, издеваться над абортными, смеяться над СПИДом и т.д.?

Необходимо помнить, что не все республиканцы — консерваторы, и кто-то из нынешних партийных функционеров партии разделяет либертарианские убеждения. Например, бывший кандидат в президенты США от Республиканской партии Рон Пол — либертарианец, который, несмотря на то что является сторонником идей, несколько отличных от консервативного мейнстрима, не вносит тем не менее раскола в ряды правых, продолжая агитировать за «партию слона». Не исключено поэтому, что Мэтт Стоун, имея республиканский партийный билет, может позволить себе проповедовать безграничную свободу личности. Либертарианцы сходятся с консерваторами по

²⁸ Подробный, хотя и весьма поверхностный анализ этого эпизода см.: Gray J.S. «Vote or Die, Bitch». *The Myth That Every Vote Counts and the Pitfalls of a Two-Party System // South Park and Philosophy...* P. 121–128.

²⁹ См.: < http://en.wikipedia.org/wiki/South_Park >.

экономическим вопросам, но часто кардинально расходятся в вопросах социально-политических, главным образом касающихся личной свободы. Поэтому они спокойно могут позволить себе смеяться над бывшим вице-президентом США Диком Чейни, изображая его разгуливающим по Белому дому в охотничьей шапке в стиле сафари и с арбалетом; обвинять Джорджа Буша-младшего в том, что он хочет убедить (хоть это и не совсем так) общественность, будто это именно он, а не кто-то другой подстроил 9/11; устраивать боксерские поединки между Иисусом и Сатаной и т.д.

Важным, однако, остается вопрос: считают ли себя либертарианцами сами Мэтт Стоун и Трей Паркер? В одном из интервью их все же заставили признать свою идеологическую принадлежность. Ответ Трея Паркера был таким: «Где-то на втором или третьем году “Южного парка” люди начали жонглировать этим словом (либертарианство. — А. П.) по нашему адресу. Усаждают нас и понеслось: “Так вы либертарианец?” А я всегда говорил: “Не знаю, а вы как думаете? Вы же видели наши фильмы”. На самом деле я и сейчас не знаю ответа на этот вопрос. Наверно, да — я либертарианец». А вот позиция Мэтта Стоуна: «Что касается меня лично, то думаю, это точная характеристика, и наверное, это как-то отразилось на сериале. Но мы не ставили себе целью сделать либертарианский мультсериал»³⁰. Однако не секрет, что оба создателя сериала «Южный парк» все-таки исповедуют определенную политическую идеологию. Они несут в массы индивидуальный либертарианский анархизм. Аналогичных взглядов придерживается и упоминаемый выше Пол Кантор, который отмечает, что шоу подходит ко всем социальным и политическим вопросам «с четких философских позиций, известных как либертарианство — философия свободы. Я не знаю ни одной другой телевизионной программы, которая столь настойчиво следовала бы философскому плану, неделя за неделей, сезон за сезоном. И возможно даже, что шоу становится еще более дидактическим с эпизодами, часто завершающимися ситуацией, когда персонаж произносит речь, содержащую на удивление сбалансированный и точный взгляд на проблему»³¹.

³⁰ См.: Либертарианцы из Южного парка: <<http://www.inliberty.ru/print.php?id=365>>.

³¹ Cantor P.A. The Invisible Gnomes... P. 98.

Разве создатели мультфильма не навязывают настойчиво зрителям определенную мораль в конце каждой серии? Именно по причине их либертарианства они могут, сколько хотят, смеяться в непристойной манере над любым социальным или культурным феноменом, поскольку человек, смотрящий мультфильм, вправе выбирать — смотреть его или нет. «Южный парк» безжалостно высмеивает все формы политической корректности: законодательство против преступлений на почве ненависти, воспитание терпимости в школах, всевозможные голливудские акции, включая защиту окружающей среды и кампании против курения, закон об американцах с ограниченными возможностями, Олимпиаду для «специальных людей». <...> Но в мультсериале происходит нечто большее, чем просто нарушение границ ради их нарушения — когда в хулиганских кадрах «Южного парка» проявляется философия либертарианства. Шоу критикует политкорректность с позиций свободы»³². Кантор также считает, что «Южный парк» предлагает нам нечто большее, чем вульгарный язык, грубый простецкий юмор и шок ради шока, обращая особое внимание на ту тонкую критику, которой в сериале подвергаются чрезмерно ретивые правые и левые политические экстремисты. «Быть где-то посередине и высмеивать и тех, и других — нормально»³³.

Однако здесь возникает одно затруднение. Ознакомление молодежи с либертарианскими идеалами — да еще и не в самом благородном их варианте — не может не беспокоить критиков. Юные зрители, вопреки заверениям создателей в том, что дети не являются их целевой аудиторией, не всегда способны разглядеть ценные советы и рекомендации на фоне грубости, пошлости, издевательства и фарса. Здесь уместно упомянуть внутренний сериал/шоу, который смотрят герои «Южного парка». Его ведут два канадца Терренс и Филипп, и все, что они делают, — это выпускают газы друг другу в лицо, благодаря чему пользуются бешеной популярностью. Создатели сериала занимаются почти тем же, только делают это не друг с другом, а со зрителем: издеваются над всеми мыслимыми и немыслимыми вещами, пренебрегая всеми нормами морали и правилами приличия.

Необходимо признать, что сериал культивирует некоторые негативные тенденции развития нынешнего американского

³² Ibid. P. 100.

³³ Ibid. P. 120.

общества. «Южный парк» так долго и так часто клеймил политкорректность, большое правительство и либеральную политику в целом, что некоторые консерваторы в США сочли нужным солидаризоваться с шоу, объявив телесериал «консервативным». В частности, Брайан Андерсон даже написал книгу «Республиканцы из “Южного парка”»: бунт против предвзятости либеральных медиа³⁴. Андерсон подробнейшим образом описал, как создатели шоу критикуют лицемерие либералов, глупость левых и возведенную в ранг божества политкорректность. С точки зрения Андерсона, «Южный парк» отражает антилиберальные настроения большей части новоиспеченного и подрастающего электората и свидетельствует о масштабном сдвиге вправо. Именно благодаря этому шоу, с точки зрения критика, гегемония либеральной идеологии будет поколеблена. Правый публицист не обратил внимания на то, как Паркер и Стоун обходятся с консервативными ценностями — религией, семьей, традициями и т.д. Этот «недочет» книги Андерсона настолько сильно бросается в глаза, что на это указывает едва ли не каждый, кто ссылается на «Республиканцев из “Южного парка”». И хотя либертарианство, проповедуемое Паркером и Стоуном, скорее находится ближе к правому краю идеологического спектра США, это не означает, что шоу может претендовать на статус консервативного.

Повторимся: проблема, собственно, в том и заключается, что «Южный парк», из раза в раз предлагая какие-то моральные постулаты, навязывает нам идеологию его создателей. И зритель, даже относясь к их идеологическим воззрениям с симпатией, должен понимать, как описывают окружающую их действительность сами Паркер и Стоун. В одном из эпизодов шоу есть сцена, в которой главные герои предлагают юным готам-нонконформистам проявить свой нонконформизм и протестовать не пассивно, а во всеуслышание заявив о себе на танцах. Все готы по очереди соглашаются, что раз они нонконформисты, то должны объявить войну мейнстриму и не идти на поводу у тех, кто предлагает им принять участие в танцевальном конкурсе. Однако последний гот заявляет, что он настолько радикальный нонконформист, что не может согласиться в этом вопросе даже со своими собратьями, потому что все они уже и так пошли на

³⁴ См.: *Anderson B.C. South Park Republicans...*

компромисс. Не означает ли этот эпизод, что даже либертарианцы точно так же должны увидеть в сериале «Южный парк» давление и фактически тотальное навязывание конкретных ценностей? Зритель не должен полностью солидаризироваться с уничтожающей критикой авторов шоу. И даже та политкорректность, против которой они так рьяно восстают и которая на самом деле часто является довольно абсурдной, нуждается в понимании и по крайней мере в осмыслении. Однако этого не происходит.

Вместе с тем Мэтт Беккер, автор статьи «Ненавижу хиппи: «Южный парк» и политика поколения X», настаивает, что даже либертарианство «Южного парка» может быть поставлено под сомнение, так как во многих интервью авторы фактически признаются, что не понимают, что такое политкорректность и другие термины современного политического словаря. Обращая внимание на то, что Паркер и Стоун одинаково критично относятся ко всему, Беккер настаивает, что на самом деле «Южный парк» не склоняется ни к левым, ни к правым и представляет собой позицию «поколения X», ключевой характеристикой которого является аполитичность или, как называет это сам Беккер, «постполитичность»³⁵. Однако для Беккера эта самая постполитичность не является чем-то негативным. В вопросе о политических взглядах «поколения X», к которому не просто принадлежат создатели «Южного парка», но рупором которого сериал и является, скорее следует согласиться с метким замечанием еще одного автора, Стивена Грёнинга, сделанным им в очень точной статье ««Южный парк»: цинизм и другие постидеологические полумеры». «Для цинизма, ставшего главной чертой постидеологической эпохи, характерны полумеры. Если под идеологией мы будем понимать набор идей, приобретающих вещественную силу, то быть циничным — значит признавать существование идеологии, однако не подчиняться ее вещественному влиянию. Для тех, кому близка предложенная пародийная социальная сатира «Южного парка», циничное отношение привлекательно, поскольку создает ощущение безопасности и уклонения от подавляющей силы идеологии. Тем не менее, существование идеологии этими людьми признается. Однако постидеологические субъекты, такие, как зрители

³⁵ См.: *Becker M.* «I Hate Hippies»... P. 147.

“Южного парка”, стремятся придать всему некоторую несущественность, чтобы избежать обязательств, налагаемых идеологией. <...> Для “Южного парка” и его зрителей цинизм, проявляющийся в иронии и ироническом отчуждении от идеологии, оправдывает политический эскапизм»³⁶. И это лишь один из существенных укоров создателям шоу «Южный парк»: в тотальном осмеянии каких угодно событий и фактов легко относиться ко всему несерьезно и фактически призывать к отказу не только от какой-либо социальной деятельности, но и от политического мировоззрения как такового.

Однако если бы влияние шоу на зрителей ограничивалось только этим, то «Южному Парку» можно предъявить и гораздо более серьезный упрек. Подчас постулаты этого шоу в силу его популярности просто принимаются на веру теми, кто является его поклонниками. Хотя и здесь есть свои трудности. Например, Эрик Картман, решительный антисемит, шовинист и неприкрытый гомофоб, ненавидит контркультуру, олицетворенную в образе хиппи. Эрик фактически является воплощением американской неpolitкорректности. Однако он очень часто высмеивается создателями сериала. Таким образом, в то время как шоу высмеивает политику, которая может быть рассмотрена как политкорректная, самый неpolitкорректный персонаж часто изображается в неприглядном свете. Один из авторов шоу, Мэтт Стоун, как-то раз назвал Картмана «расистским подонком»³⁷. Здесь мы видим своего рода политический ход — наделить персонажа шоу некоторыми чертами, вложить в его уста наиболее сомнительные идеи, а затем от него дистанцироваться, выставив самым неприглядным героем шоу. Однако сказанное остается сказанным, и Эрик Картман едва ли не самый важный герой «вселенной Южного парка», без которого сериал уже не будет таким, каким мы его знаем. Характерно, что Эрик Картман часто вызывает у зрителей и симпатию, пусть и брезгливую, а иногда даже эмпатию. Следует помнить поэтому, что само существование Эрика Кратмана — «нравственного подонка» — уже определенное, хотя и завуалированное, политическое высказывание. В одном из эпизодов шоу, посвященных

³⁶ *Groening S. Cynicism and Other Post-Ideological Half Measures in South Park // Taking South Park Seriously. P. 125.*

³⁷ *Becker M. «I Hate Hippies»... P. 155.*

педофилии, «мужчины, которые были созданы не такими, как все», высказывают пафосную идею о том, что любовь к маленьким мальчикам заложена в них самой природой. На это герои сериала, эти самые маленькие мальчики, простодушно отвечают: но ведь это же, черт возьми, дети! Аргумент сильный, который можно повернуть и против создателей шоу. Ведь Картман при всем своем правом радикализме *остается как бы ребенком*, а потому мы как бы не должны обращать внимания на его опасные идеалы.

В действительности это уловка, и ключевой в этом отношении проблемой сериала оказывается не то, что его смотрят дети, а то, что детьми в нем являются главные герои, которым многое позволено. Глупо обличать нежно любимого аудиторией Эрика, но понимать и помнить, на кого именно мы смотрим в этом шоу, — совсем нелишнее. Так, в одном из последних эпизодов «Южного парка» Эрик Картман в силу сложившихся обстоятельств на некоторое время переселяется к своему чернокожему другу Токену. Мать Токена справедливо интересуется у матери Картмана, почему Эрик решил пожить именно у ее сына, ведь они даже не были друзьями. Миссис Картман лишь разводит руками. План Картмана понятен, он и сам признается Токену, что раз тот чернокожий, то к нему никто не будет приставать, более того, он ничего не может сделать неправильно и никто не может осудить его за какой-либо проступок. Что мы видим? Критику известной максимы, что чернокожие в США — неприкасаемые? Несомненно. Однако нужно понимать, что Токен в принципе вряд ли был способен на нечто, за что его могли бы осудить, тогда как белый Картман строит коварные планы, чтобы подставить своего друга. Разумеется, эта шутка, скорее, упрек либералам, нежели консерваторам. Однако это всего лишь взгляд двух людей, придерживающихся конкретных убеждений. И эти убеждения тоже идеология и пропаганда. Нельзя, однако, сказать, что этот «всеобщий страх перед чернокожими» был очень уж справедлив в отношении, например, южных штатов. Здесь также совершенно неполиткорректный сериал «Шоу Кливленда», созданный уже упомянутым носителем либеральной идеологии Сетом Макфарлейном, гораздо честнее. В «Шоу Кливленда» не просто показывают жизнь чернокожих, как она есть (достаточно сравнить их быт в «Южном парке» и в «Шоу Кливленда», чтобы понять, о чем речь), но и представляют довольно

объективную картину отношения к цветным в США. Южане, среди которых живет Кливленд, славятся своим расизмом, грубостью и неотесанностью, а потому герою нередко приходится сталкиваться с непониманием. Так, пусть и в шуточной форме, мы можем засвидетельствовать наличие проблемы предвзятого отношения к чернокожим в США.

«Южный парк» справедливо провозглашает себя политически некорректным и нетерпимым ко всем формам терпимости и часто показывает, что дискриминация меньшинств *может* привести (но не обязательно приводит) нас к ситуации, которая создаст более высокую степень толерантности. Однако, как справедливо отмечает автор текста «Фрейд едет в “Южный парк”» Роберт Самюэльз, крайний цинизм сериала ни к каким позитивным результатам на самом деле не приводит. В частности, Самюэльз обращает внимание на то, что Кайл Брофловски часто подвергается издевкам из-за своего еврейского происхождения³⁸. Кроме того, его характер и изображение его семьи демонстрируют основные стереотипы по поводу евреев. Хотя даже семья Брофловски выглядит нормальной американской семьей по сравнению с кузеном Кайла, самым стереотипным из всех еврейских обитателей «Южного парка». Однако этот цинизм не снимает проблему предвзятого отношения к евреям. Недовольство засильем евреев не растворяется в комическом, а негативные эмоции, которые вызывает Картман, ярый юдофоб, не заставляют зрителя устыдиться собственных предвзятых взглядов на евреев.

Примечательно, что один из двух авторов «Южного парка» — также еврей, и мы вынуждены, говорит Самюэльз, задать вопрос, почему евреи в нашей культуре часто участвуют в реабилитации юдофобских предрассудков? И если вспомнить известного комика Сашу Барона Коэна, с помощью «Бората» обсуждающего одну из главных проблем Казахстана — евреев, то станет ясно, о чем идет речь. Дело в том, что усвоенный таким образом «смешной антисемитизм» приводит в действие традиционное представление о евреях как о комических дурачках, ассимиляция которых замешена на издевательствах и самоуничижительном юморе.

³⁸ Samuels R. Freud Goes to South Park: Teaching against Postmodern Prejudices and Equal Opportunity Hatred // Taking South Park Seriously. P. 102–104.

Несмотря на то что «Южный парк» действительно поднимает важные вопросы и заостряет значимые проблемы, не следует оценивать последние с «единственно верной» точки зрения авторов шоу. Между тем к этому склонны многие поклонники сериала, на веру принимающие его резкую и жесткую критику политкорректности, подчас доходящую до абсурда. Зрители часто принимают и дополнительные послания от создателей сериала, которые на первый взгляд воспринимаются исключительно в качестве (само)иронии или сарказма. Главный урок создателей сериала «Южный парк» состоит в необходимости критического отношения к любому культурному продукту. Процесс взросления состоит в том числе и в новом восприятии некогда любимых образов популярной культуры. Об этом нам говорят, в частности, основные эпизоды последнего сезона «Южного парка». Ключевому персонажу Стэну, который воплощает собой одного из создателей шоу, исполнилось 10 лет, и он приобрел циничный взгляд на мир: все вокруг, даже то, что он любил раньше, начинает казаться ему «дерьмом». Говорят, этот депрессивный эпизод появился, потому что одному из создателей сериала исполнилось 40 лет, и свой юбилей он отметил таким вот образом. Не должны ли и мы те, кто смотрит сериал больше 10 лет, также по-новому взглянуть на это шоу? Не должны ли мы относиться к «Южному парку» с той же долей цинизма, с какой «Южный парк» относится ко всему и к нам в том числе. А если и без цинизма, то хотя бы критически. Критическая дистанция позволит нам продолжать любить это восхитительное шоу, часто переходящее всякие границы, и одновременно поможет не принимать на веру многие его идеи, которые на первый взгляд кажутся нам предельно рациональными.

3. «ЮЖНЫЙ ПАРК» ВОЗВРАЩАЕТСЯ: ГДЕ РАБОТАЮТ АРГУМЕНТЫ AD HOMINEM

Американские философы и примыкающие к этой касте прогрессивные эксперты в области гуманитарного знания более 10 лет назад сделали грандиозное открытие. Они осторожно предположили, что массовая, или так называемая низкая, культура — это не всегда что-то пошлое и неинтересное, во всем уступающее давно признанным образцам высокого искусства, но также и продукт, который требует серьезного, глубокого и

именно философского осмысления. Отважные философы, не побоявшись нанести непоправимый ущерб собственному статусу высоколобых эстетов, способных наслаждаться самыми скучными и, казалось бы, отжившими свой век феноменами культуры, с жадностью бросились анализировать «Матрицу», «Сайнфелд», «Властелина колец», «Симпсонов» и далее по очень длинному списку, конца которому пока не видно. Благо американские производители масскульта позаботились о том, чтобы обеспечить философов качественным материалом на годы вперед.

Оказалось, что и среди тех, кто работает над производством масскульта, затесались не самые глупые люди. Многие из них закончили престижные университеты, нередко даже философские факультеты. Не все знают, но, например, триумфатор Каннского фестиваля 2011 г. Терренс Малик посвятил один из своих дипломов (он пытался получить не одно высшее образование) философии Мартина Хайдеггера. Диплом, правда, он не защитил, но не потому, что плохо учился, — он просто не сошелся со своим научным руководителем в вопросе верной интерпретации философа. Один из братьев Коэнов, Итан, учился на философском факультете в Принстоне и посвятил свой диплом философии Людвиг Витгенштейна. Это самые очевидные примеры. Только представьте, сколько еще людей с фундаментальным образованием может вращаться в сфере шоу-бизнеса! Конечно, речь не идет о том, что Терренс Малик и Итан Коэн во всех своих лентах пытаются кинематографическим языком поведать о сложных проблемах бытия и познания. Однако не ожидаешь от них и фильмов, которые обычно производит, скажем, Майкл Бэй или режиссер нескольких «Обителей зла» Пол Андерсон. Так что те, кто производят качественные объекты популярной культуры, и те, кто готов их качественно осмыслять, нашли друг друга.

Но вот в чем беда. С тех пор как философы стали подробнейшим образом изучать масскульт, произошли кое-какие изменения. Те, кто работают в сфере популярной культуры, стали создавать все более качественные продукты, над которыми все интереснее и одновременно все сложнее размышлять. А те, кто анализировали артефакты масскульта, становились все ленивее. Ответственные же люди, понимающие, что некоторые феномены популярной культуры им не по зубам, боялись браться за анализ того, с чем справиться точно не смогут. Однако книги

серии «Массовая культура и философия» продолжали и продолжают по сей день выходить одна за другой. Сегодня авторами этих книг, как правило, числятся преподаватели не только заштатных вузов, не имеющие солидных публикаций, но часто просто некомпетентные люди. Так что многим продуктам маскульту в итоге сильно не повезло, поскольку их философским анализом занялись те, кто не только не может, но и не достоин этого делать. Больше всего в этом отношении не повезло сериалу «Южный парк».

В конце 2000-х вышло несколько книг, посвященных «Южному парку». Среди них блестящая работа «О “Южном парке” всерьез», а также более спорная «“Южный парк” и философия. Знаете, я кое-что понял сегодня»³⁹. Однако до этого, в 2007 г., одной из первых книг, посвященных философскому осмыслению «Южного парка», стала книга «“Южный парк” и философия: Толстый, длинный и всепроникающий»⁴⁰. Так как на русский язык было переведено несколько книг из серии «Массовая культура и философия», то поклонники сериала «Южный парк» ожидали, что рано или поздно на русском появится и книга об их любимом сериале. И вот летом 2012 г. чудо произошло. Издательство «Эксмо» опубликовало перевод «“Южного парка” и философии: Толстый, длинный и всепроникающий»⁴¹. Сложно предположить, кто и по каким причинам выбрал именно эту книгу для публикации в России, а знать эти причины хотелось бы, ибо книга представляет собой образцово-показательный пример того, как (псевдо)интеллектуалам не надо писать о массовой культуре. Это именно тот случай, когда качество продукта массовой культуры на порядок превосходит попытку анализа, предпринятую авторами книги.

Итак, почему эту книгу следует сразу сжечь, не читая. Начнем с того, что все философы и вообще люди, регулярно участвующие в дебатах, прекрасно знают, что использовать «аргумент к человеку», т.е. отвергать позицию оппонента, обращаясь при этом к критике его персоны, а вовсе не позиции, вроде как нехо-

³⁹ South Park and Philosophy...; Taking South Park Seriously.

⁴⁰ South Park and Philosophy. Bigger, Longer, and More Penetrating / R. Hanley (ed.). Carus Publishing Company, 2007.

⁴¹ «Южный парк» и философия: Толстый, длинный и всепроникающий. М.: Эксмо, 2012. Далее по тексту цифрами в скобках обозначены страницы данного издания.

рошо. Считается, что это запрещенный прием в практике аргументации. Однако иногда, к сожалению, информация об авторе позволяет заранее быть уверенным в том, что он не может написать что-то достойное. Давайте просто прочитаем, что говорят о себе сами авторы книги, и пусть каждый читатель решит самостоятельно, допустим ли в данном случае аргумент к человеку. Потому что подобные CV вызывают не столько улыбку, сколько оторопь и удивление — что вообще могли написать о «Южном парке» все эти люди.

Итак, главный редактор книги и руководитель авторского коллектива, написавший большую часть глав, Ричард Хэнли. «У него имелись проблемы с позитивной дискриминацией. Он родился в Африке, но был белым. Да еще и мужского пола. Если этого мало, то он хотел стать американским академиком. А всем известно, что образовательная система США ДАВНО захвачена гребаными либералами и остро нуждается в позитивных мерах — т.е. в системе квот и ограничений, — чтобы обеспечивать примерно равное количество консервативных профессоров и поклонников “хеви-метал”. Конечно, по Джону Стюарту Миллю, не все консерваторы тупицы, но большинство тупиц консерваторы, что подтверждает, что предлагаемая система квот — еще известная как академический Билль о правах — будет способствовать некомпетентности в академических кругах. Ах да, а Хэнли — профессор в Университете штата Делавэр, поэтому не стоит там учиться» (с. 303). Иначе говоря, автор хочет, чтобы в университетах Соединенных Штатов появилось как можно больше профессоров-тупиц, и фактически признается, что сам он — тупица, а потому не рекомендует учиться в вузе, где сам же и преподает. Если прочитать, что он пишет о «Южном парке», можно убедиться в том, что он не шутит, а предупреждает будущих студентов о серьезной опасности. Однако стоит все же подробно познакомиться и с остальными авторами, чтобы убедиться, что Хэнли — самый адекватный из них.

«Рэндолл Э. Окзье навсегда выключил свой телевизор в 1994 г. и не видел ни одного эфира “Южного парка” (все сезоны можно купить в магазине). Что еще хуже, он и “Друзей” не смотрел. Тогда как же он узнал, в чем его смысл? Да еще и перенес его в свою главу о любви и пришел к выводу, что Дженнифер Энистон слишком хороша, чтобы зарывать свой талант на телевидении. Рэнди можно легко найти на сайте Университета Юж-

ного Иллинойса в Карбондейл, где он преподает философию» (с. 301). Весьма достойный итог для философских измышлений преподавателя университета: Энистон не место на телевидении. Не находите, что это слишком? Неужели у автора больше нет никаких заслуг перед философским сообществом США? Обычно в книгах на тему «массовая культура и философия» авторы стараются упомянуть все свои достижения и добавляют: печатался там-то и там-то, регулярно пишет туда-то. И если кто-то не упоминает про то, что он где-то публикуется, то, скорее всего, он не публикуется вовсе, так ведь? При этом «Рэндолл Э. Окзье», фигурирующий на 301-й странице издания, где представлены сведения об авторах, маскируется в книге также под другими именами: Рэндалл И. Оксие — на с. 232 и Рэндолл Э. Огзьер — на с. 249. Правда, это совсем не маскировка и отнюдь не вина Окзье/Оксие/Огзьер. В издании имя человека трижды транскрибировано неверно. Горячий привет переводчику, редактору-корректору и ответственному редактору книги!

«Урожденная София Бишоп (Bishop) еще в детстве поняла, что женщине-католичке стать епископом невозможно, поэтому занялась философией и будет женщиной-философом, что тоже практически невозможно. Она женщина, ДА ЕЩЕ И студентка, ДА ЕЩЕ И из Далавэра (в цитате выше Далавэр был Делавэром. Так в книге. — А. П.) — естественно, ее никто не слушает, и конечно, никто не будет читать то, что она пишет. Она надеется решить парадокс Маркса, при этом не вступая ни в одну выпускную программу по философии» (с. 301). Комментарии излишни.

«Ричард Дэлтон — литературный псевдоним известного блестящего интеллектуала, которого недооценивают и недопонимают его коллеги, СМИ, Фонд Макарута, Национальный фонд поддержки искусств, а также сценаристы Comedy Central. Обычно он постоянно борется за то, чтобы внести хоть толику правды в наше видение этой бессмысленной каши, называемой поп-культурой. В остальное время он работает в видеопрокате в Лос-Анджелесе (где клиенты, особенно симпатичные, тоже не понимают его). В настоящее время он пишет пьесу о знаменитом английском зоологе, который стал культовой фигурой и целителем» (с. 302). Наверное, что-то не то с «блестящим интеллектуалом», творчество которого отвергли все организации, куда он обращался? Даже клиенты в видеопрокате, где он ра-

ботаает, его не понимают. Однако в книгу его более чем посредственный текст взяли. Какой вывод мы можем сделать о книге и ее редакторе?

Далее. «Аарон Фочен провел последние 10 лет своей жизни за просмотром мультиков и чтением философских трудов во время рекламы. Уже давно и он, и его семья признали, что с ним что-то не так. Но пока непонятно, влияние ли это Ницше или Кенни. Он или закончит к маю 2007 г. свою кандидатскую диссертацию в Университете Южного Иллинойса в Карбондэйле, или умрет от голода в июне 2007-го, потому что ему перестанут платить стипендию. Среди его философских интересов метафизические процессы, политическая философия и прикладная этика. Его эссе “Жестокость и самопожертвование: Созидательный пацифизм в мире насилия” получило премию Илы и Джона Мелоу на ежегодной конференции Общества достижений американской философии как лучшая работа, освещающая современную американскую философию. Он надеется, что его кандидатская тоже будет иметь успех, и он сможет издаваться. Издаваться и продаваться — это круто, потому что это приносит деньги» (с. 302). Это первое упоминание о том, что один из авторов книги имел хоть какой-то успех. Однако он только надеется, что будет публиковаться и продаваться. Остается надеяться, что у него все получилось, и его участие в «“Южном парке” и философии» стало хорошим стартом для его карьеры.

«При рождении Майкла Ф. Пэттона-младшего назвали в честь его отца Майкла Ф. Пэттона-старшего. Если у него когда-нибудь будет сын, то его тоже постигнет такое же разочарование. У Майкла три телика, и он смотрит телевизор больше всех своих знакомых. Таким образом, он попадает в данный проект, хотя ему пришлось прервать просмотр “Звездного крейсера ‘Галактика’” на 15 минут, чтоб накропать свою главу. Майкл живет, любит и преподает (не обязательно в таком порядке) в Монтевалло, штат Алабама. Он благодарит свою жену Шерил за терпение и своих социопатических кошек за их помощь» (с. 303). Если прочитать его текст в книге, то пассаж о том, что глава Майкла Ф. Пэттона-младшего была написана за 15 минут, уже не выглядит шуткой.

«Том Уэй — профессор информатики в Университете Виллановы. Специализируется на компьютерных нанотехнологиях. Страдает аллергией на лактозу. В начале 1990-х затынул со своей диссертацией, вместо этого создал сайт Dnmo.org. Этот сайт,

к удивлению других, способствует продвижению идеи критического мышления. Женат. Имеет троих детей. Утверждает, что его газы пахнут хуже кошачьего лотка. Кот не согласен» (с. 303). Даже если его газы пахнут лучше кошачьего лотка, писать об этом в CV философа представляется излишним. Или, наоборот, именно там про это писать и стоит?

Итак, кто же в итоге написал книгу о «Южном парке»? Странный консерватор, который не рекомендует студентам учиться в университете, в котором преподает. Еще более странный преподаватель философии, фанат Дженнифер Энистон. Студентка, которая знает, что философом ей не быть, но не унывает. Работник видеопроката, творчество которого отвергли во всех возможных институциях, куда он пытался его пристроить. Аспирант, который за просмотром мультфильмов не находит времени завершить диссертацию. Фанат телевизора, который накропал свое эссе за 15 минут и рассыпался в непонятных благодарностях своим кошкам. Программист, который хотя и не написал диссертацию, зато может похвастаться особой злобностью собственных газов. Создается ощущение, что это коллектив авторов, часть из которых уже находится на закате карьеры, а другая — только начинает свой путь. В любом случае «самоирония» относительно Дженнифер Энистон и кошачьего лотка не делает чести философам. В других книгах подобной тематики в разделе «информация об авторах» тоже присутствует самоирония, но кажется, пока еще ни один из западных профессоров философии не догадался написать, что его газы пахнут хуже кошачьего лотка...

Что характерно, подобной стилистикой пронизана вся книга. В итоге эта попытка подражания продукту, о котором пишут авторы, не увенчалась успехом. Можно вспомнить один из эпизодов «Южного парка» про курение, когда в школе группа артистов, неудачно подражая молодежному стилю поведения, заключает свое выступление следующими словами, повергшими детей в шок: «Дети, если вы не будете курить, станете такими же, как мы!». В следующей сцене мы видим, как главные персонажи сериала лихорадочно достают сигареты из пачки и кричат «скорее поджигай», «тянуть нужно глубже», «дай мне еще одну на всякий случай, не хочу быть такими же, как они». Авторы книги «“Южный парк” и философия» ведут себя так, что, преследуя определенную цель, достигают обратного эффекта. Толь-

ко читатели этой книги в итоге возненавидят и «Южный парк», и философию. Лишь бы не быть такими же, как авторы книги. И если это произойдет, осуждать читателей будет трудно.

И все же объективности ради давайте обратимся к содержанию текста. Что такого плохого в этой книге кроме стиля, хотя и одного этого достаточно? Ненормальным в книге является элементарная и полная некомпетентность авторов.

Например, Ричард Хэнли, рассказав о своей непростой жизни, утверждает, что авторы сериала не являются либертарианцами. Он пишет, что хотя в сериале «есть либертарианские штрихи, но большую часть эпизодов можно отнести к левому либерализму» (с. 76). В пример автор приводит серию «Славные времена с оружием», в которой профессор Хаос, он же Баттерс, получает сюрискен в глаз, и все оставшееся время его друзья пытаются скрыть свой проступок от старших, в то время как Эрик Картман раздевается донага, воображая, будто он невидим. В итоге наказывают Картмана, а мальчиков оставляют в покое. Всем хорошо известно, что американских цензоров больше беспокоят вопросы секса, нежели насилия. На этот абсурдный элемент американской цензуры и попытались указать создатели «Южного парка». Пересказав этот эпизод, Хэнли заключает: очевидно, авторы — левые либералы. Из чего это вытекает, для читателя остается загадкой.

Начнем с того, что либертарианство — странная идеология, она сочетает в себе элементы американского консерватизма и левого либерализма, т.е. борется за свободный рынок, против цензуры, критикует правительство и выступает за личную свободу каждого, в том числе на собственное тело. Если учесть, что сами авторы уже давно признали себя либертарианцами, то слышать от «аналитиков» рассуждения о том, что создатели «Южного парка» — либералы, довольно странно. Далее Ричард Хэнли начинает критиковать либертарианство и настаивает на том, что правительство — это нормально. Так, во всех главах он предлагает свою точку зрения на те или иные спорные моменты американского социально-политического дискурса, иногда прикрываясь ссылками на «Южный парк» или предлагая примеры из сериала. Но ведь книга называется ««Южный парк» и философия», а не «Рассказ Ричарда Хэнли о жизни, сопровождаемый интересными примерами из сериала «Южный парк»»!

Благо подавляющее большинство глав написал именно Ричард Хэнли. Почему же благо? Потому что его рассуждения об

американских социально-политических проблемах — самые читабельные в книге. Кроме того, он старается избежать псевдоигривого и псевдомолодежного стиля письма. Вместе с тем выражения типа «лепешка говна», «задницы», «дырки», «хрены», «эпистемология» и т.д. часто встречаются и в его текстах. Хотя он самый скромный в своих стилистических амбициях автор, его это совершенно не оправдывает, поскольку в качестве редактора он позволил писать подобным образом другим людям. И как же пишут эти другие люди?

В качестве примера я возьму самое близкое для меня по тематике эссе «Шеф, Сократ и любовь» (с. 249). Автор полагает, что Сократ является прототипом Шефа в «Южном парке». С точки зрения автора, создатели мультфильма поступили так намеренно, но умолчали об этом. Чтобы объяснить, что именно «Огзьер» (так как его имя везде в книге пишется по-разному, возьмем один вариант и будем писать его в кавычках) имеет в виду, автор вводит в текст фигуру «штрауссианцев». С точки зрения автора, штрауссианцы, последователи политического философа Лео Штрауса, представляют собой тайную секту, которая захватывает в Соединенных Штатах факультеты философии и политической науки, чтобы поставить туда своих людей. Они очень умны и общаются на собственном тайном языке. Именно поэтому, полагает «Огзьер», штрауссианцы похожи на саентологов. Особенно приятно и любопытно читать в его тексте фразы вроде: «Здесь есть над чем поразмыслить (иначе я бы уже давно закончил свою писанину, но за два абзаца мне вряд ли что-то заплатят, проверено)» (с. 250). Автор «нагоняет объем», когда пространно и фактически неверно начинает рассказывать о штрауссианцах, лишь бы получить гонорар за статью.

Далее «Огзьер» замечает, что в отличие от штрауссианцев он «не избранный, а обычный гопник» (с. 255). Однако он думает, что если может распознать «философский заговор», то является не простым гопником, а штрауссианским. Также он настаивает, что и создатели «Южного парка» — неклассические штрауссианцы, т.е. «штрауссианские гопники». «Огзьер» считает, что они убили Шефа, как когда-то в Афинах был убит самый достойный гражданин города — Сократ, потому что Шеф — единственный вменяемый человек в «Южном парке». Далее следует абсурдная аргументация тезиса, почему Шеф — это Сократ. После этого — обильное цитирование диалогов из шоу, а заканчивается

все признанием в любви к Дженнифер Энистон. Дело в том, что, вероятно, для того же объема автор на протяжении эссе постоянно упоминает имя Дженнифер Энистон и выражает надежду, что та полюбит его, прочитав эту книгу. В этом же эссе, между прочим, мы встречаемся с утверждением, что «в одном из диалогов, “Симпозиумов”...». Разумеется, речь идет о диалоге «Пир». Но получается, что платоновские диалоги — это все же «Симпозиумы». Хотя чуть ниже речь все же идет о «Симпозиуме» в единственном числе. Еще раз горячее спасибо переводчикам!

Все это производит гнетущее впечатление и многое говорит о серии «философия и популярная культура». Авторы последних книг на эту тему часто либо делятся своим взглядом на этот мир, опираясь на сериалы, о которых идет речь, либо выдумывают идею типа «Шеф — это Сократ», т.е. предлагают «ложную концептуализацию», а затем пытаются доказать ее и получают за это гонорар. Такое философствование на темы популярной культуры не нужно никому, даже в России.

Но есть у книги и один плюс. Благодаря всей этой компании авторов 5 тысяч человек, купивших книгу в России, смогут наконец понять, что философы действительно странные — в смысле английского слова «weird» — существа не только в нашей стране. Обычно те, кто знаком с философами поверхностно, думают, что эти ребята в лучшем случае не от мира сего, в худшем — фрики, помешанные на теориях заговора, внеземной жизни, истинной религии и т.д. Познакомившись с этой книгой, те, кто думали, что философы — фрики, утвердятся в своем мнении; те, кто так не думали, начнут так думать. Так что, внимательно изучив текст «“Южный парк” и философия», вы поймете, что, конечно, философия в России не лучше американской, но, судя по всему, и не хуже. В том смысле, что странных людей, которые наивно полагают, что могут выдавать ценные мысли о том или ином явлении и эти мысли окажутся не только верными, но и интересными, много везде.

Странно, что есть у этой книги и положительные отзывы. Дело в том, что для авторитетной оценки текста «“Южный парк” и философия» была сформирована специальная комиссия из ведущих западных интеллектуалов. Эта комиссия состоит из авторов «“Южного парка” и философии». Изучив текст, комиссия пришла к выводу, что книга «просто охренительная!» Что-что, а

«охренеть» от нее можно легко и очень быстро. Проблема здесь в том, что авторы не ориентируются на иные мнения и уверены в том, что книгу будут читать все. Например, текст «О “Южном парке” всерьез» редактор книги Эндрю Уайнсток начинает с рассказа о том, как он продвигал проект. Он цитирует, что в сети писали о его затее. Многие высказывали мнение, что если философы занимаются подобным, то с философией всем все ясно. Но он пытался доказать, что и «Южный парк» — философское шоу, а ему и его коллегам есть что сказать о сериале⁴². Однако книга «“Южный парк” и философия» вышла раньше, вот почему последующим авторам было сложнее издавать свои тексты на эту тему.

Текст «“Южный парк” и философия» является ярким контраргументом на тезис Юргена Хабермаса, согласно которому, интеллеktуал — это тот, кто первым чувствует важное. Хотя рецензируемая книга стала одной из первых, посвященных «Южному парку», это не делает ее авторов «интеллектуалами»⁴³. А если и делает, тогда, думается, многие интеллектуалы называть себя так расхотят. И вопрос, кто именно и почему решил выпустить эту книгу на русском, остается открытым.

⁴² Weinstock J.A. Introduction.

⁴³ См.: Хабермас Ю. Первым почуять важное. Что отличает интеллектуала // Неприкосновенный запас. 2006. № 3 (47).

VII. *Случаи американской киноидеологии*

1. СКРЫТЫЕ МЕХАНИЗМЫ ИДЕОЛОГИИ В «БОЙЦОВСКОМ КЛУБЕ»

Главный герой фильма, от лица которого ведется повествование и которого называют Джеком (Эдвард Нортон), кажется, имеет все: хорошую квартиру, которую он с любовью обустраивает, работу. «Еще чуть-чуть, и нечего желать», как признается он зрителям. Однако по какой-то неясной причине он мучается бессонницей. Вероятно, дает о себе знать его работа, связанная с многочисленными командировками, во время которых Джек должен оценить ущерб от аварии для компании-производителя машин, выяснив, по чьей вине произошла авария и насколько невыгодным окажется вернуть модель машины на доработку. Чтобы расслабиться, получить эмоциональную разрядку и заснуть, он начинает ходить на собрания групп поддержки, где умирающие от разных заболеваний люди делятся, каким образом они борются со смертью или встречают ее. В одном из перелетов герой знакомится с харизматичным продавцом мыла Тайлером Дерденом (Бред Питт). Некоторое время спустя тот предлагает Джеку переехать к нему, так как квартира Джека по невыясненным причинам сгорела. Позднее станет ясно, что кто-то устроил пожар намеренно.

Тайлер не только торгует мылом. Во время представления Тайлера Джек говорит: «Он был террористом сферы обслуживания». Например, подрабатывая киномехаником, Тайлер вклеивает в пленку с детскими фильмами кадры крепкого мужского члена. Он шутки ради мочится в еду, которую разносит, работая официантом на званых банкетах.

В терапевтических целях друзья организуют «бойцовский клуб», где уставшие от жизни, неудовлетворенные мужчины участвуют в кулачных боях, чтобы обрести катарсис. Правда, существуют правила бойцовского клуба, поэтому бой идет в соответствии с инструкциями, придуманными Тайле-

ром Дерденом. В конце концов неуклонное следование правилам приводит к тому, что Дерден открывает новый проект под названием «Разгром». Чтобы участвовать в нем, бойцы клуба должны пройти испытание, а затем беспрекословно выполнять указания лидера.

Идиллические отношения Джека и Тайлера Дердена лишь иногда омрачаются появлением в их жизни Марлы Зингер (Хелена Бонем Картер) — девушки, которая, как и Джек, ходила на многочисленные собрания смертельно больных. Из-за нее Джек не мог, испытывая катарсис, плакать на собраниях, вот почему он ненавидит ее. Тайлер начал спать с Марлой, что, разумеется, не нравится Джеку. Тем временем проект «Разгром» действует все активнее, занимаясь вандализмом (например, члены проекта крадут обезьян из зоопарка и бреют их наголо). Но однажды Тайлер вдруг исчезает. Джек следует за ним по пятам и в конце концов выясняет, что Тайлер — это он сам, придуманная им новая и абсолютно независимая личность.

С точки зрения представленной в фильме идеологии «Бойцовский клуб» — предельно сложный продукт, имеющий несколько уровней прочтения. Кроме очевидной критики общества потребления в фильме есть куда более интересные и не совсем очевидные идеи. Начать стоит с отношений главных героев. Как отмечает западный киновед Марк Браунинг, поначалу Джек — мазохист, в то время как Тайлер, очевидно, имеет склонности садиста¹. Однако вскоре они меняются местами, что в качестве подсказки позволяет нам думать, будто мы наблюдаем за двумя сторонами одной личности. Эволюция характера Джека в фильме от мазохистского удовольствия в драках к садистскому наслаждению отражается в образе Тайлера, только в обратном порядке. Джеку становится гораздо лучше, когда тот избивает и уродует «слишком блондина» (Джаред Лето), потому что ему вдруг захотелось уничтожить что-то красивое. Тайлер же, вместо того чтобы уничтожить грубого гангстера, когда тот обнаруживает в подвале своего бара подпольный бойцовский клуб, позволяет ему избить себя до полусмерти и при этом заливается звонким смехом. Именно тот случай позволяет Дердену упрочить свои позиции и продвинуться на пути создания

¹ См. его анализ фильма: *Browning M. David Fincher: Films That Scar*. Santa Barbara; Denver; Oxford: Praeger, 2010. P. 102–114.

тайной террористической организации. Фактически власть над членами клуба Тайлер приобретает только после того, как показал силу мазохизма, позволив себя жестоко избить. Еле двигаясь, он впервые дает бойцам из клуба домашнее задание. Это одна из самых поразительных сцен фильма. Между прочим, данной сцены нет в книге, вместо нее в первоисточнике Тайлера избивают, когда обнаруживают, что он чихает, сморкается и плюет в пищу посетителей ресторанов. Если сцена избияния Тайлера в фильме действительно упрочивает его позиции, придает портрету дополнительные штрихи (а ведет он себя, пока подставляет обе щеки, предельно достойно, не позволяя последователям вмешаться в процесс его избияния), то в книге он скорее жалок, что делает его образ не настолько харизматичным и лишает его характерных черт пророка и вождя.

Мгновенно Тайлер Дерден становится новым пророком, проповедующим предельно примитивную философию. Настолько примитивную, что она способна объединить и воодушевить на протест огромное количество бесправных мужчин, лишенных яичек не только в метафорическом смысле, а в некоторых случаях и вполне в буквальном. Но протест против чего? Против бесправия, против сытой и богатой жизни «жирных», но главное — во имя обретения яичек. Метафора яиц встречается в фильме слишком часто. Террористы грозятся отрезать яйца одному из тех «шишек», кто наступает на пятки членам проекта «Разгром». Один из исполнителей приказа замечает: «Яйца у него как лед!». Или например, если кто-нибудь попытается помешать деятельности проекта, то члены организации помнят о завете Тайлера «отрезать яйца тому!». В частности, когда Джек рассказывает полицейским о планах Тайлера, те, восхищаясь его мужеством, собираются отрезать ему достоинство.

Сложно сказать, закладывали ли Чак Паланик, автор литературного источника, или Джеймс Улс, сценарист фильма, столь глубокие идеи, но «яйца» в некотором смысле — большая тема для современных левых. В одной из своих многочисленных книг Славой Жижек воспроизводит несмешную шутку: «В старые добрые дни “реального социализма” среди диссидентов ходил анекдот, иллюстрировавший тщетность их протестов. В XV в., когда Россия была оккупирована монголами, идет по пыльной проселочной дороге крестьянин вместе со своей женой. Их нагоняет монгол на коне, останавливается и сообщает крестьяни-

ну, что намерен изнасиловать его жену, и добавляет: “Но дорога очень пыльная, так что тебе придется держать мои яйца, чтобы они не запачкались, пока я буду насиловать твою жену!” Закончив свое дело, монгол уезжает, а крестьянин принимается смеяться и прыгать от радости. Удивленная жена спрашивает его: “С чего это ты так радостно скачешь, меня грубо изнасиловали на твоих глазах?” Крестьянин отвечает ей: “Но я обманул его! Его яйца все в пыли!”². Жижек заключает, что в положении радостного крестьянина находятся современные левые.

Вопрос, впрочем, стоит следующим образом, находятся ли члены проекта «Разгром» в положении современных левых? Являются ли они сами левыми? Самое интересное в фильме, а не в книге, заключается в том, что члены проекта не ассоциируют себя с левыми. Более того, они имели возможность в прямом смысле отрезать яйца любому из представителей власти, но они не делают этого. Очевидно, их цель иная. Они не хотят насилия. В конце, когда Джек замечает, что кто-то все же может погибнуть от взрывов, Тайлер отвечает: «Не разбив яиц, омлет не приготовишь». Он согласен на жертвы. Характерно, что уже к этому моменту становится ясно, во что вылилась поначалу весьма интересная идеология проекта «Разгром». Тайлер начал с «благотворительного терроризма», когда угрожал найти молодого человека, бросившего колледж, если тот не вернется к учебе. Обратим внимание, что после угроз он показывает Джеку, что пуль в пистолете, которым он грозил жизни бывшему студенту, не было³. Таким образом, у Тайлера, судя по всему, интересные идеи, которые по каким-то причинам привели им созданную организацию к банальному терроризму — попытке отрезать яйца финансовой цивилизации. Деструктивный элемент в идеологии бойцов побеждает.

Впрочем, к чему приведут конструктивные намерения Тайлера, становится ясно сразу. В обмен на то, что он возвращает мужчинам яйца, Тайлер требует полнейшего подчинения. Но его философия, по крайней мере та, что обращена к его последователям, пуста. Он настаивает, что члены его проекта

² Жижек С. Размышления в красном цвете. М.: Европа, 2011. С. 459.

³ Термин «благотворительный терроризм» в отношении действий Тайлера употребляет Марк Браунинг: *Browning M. David Fincher: Films...* P. 102.

должны отказаться от лживой надежды, которую предлагают СМИ: «Вы все были воспитаны телевидением, которое внушало нам надежду, что вы станете миллионерами, звездами кино или рок-н-ролла. Но вы не станете». Очень важно понять, что членами клуба, а затем и террористической организации стали люди, обманутые системой, или неудачники. Фактически Тайлер находит благодарную аудиторию, потому что «спасает» их от суровой реальности. Вероятно, он специально подготовил несколько высокопарных речей, так как обращается к ним на протяжении фильма не раз: «Ты — это не твой гранде латте!», «Ты — это не твой счет в банке!», «Ты — это не одежда, что ты носишь!» и все прочие «Ты не...». Однако поначалу члены проекта «Разгром» — это не террористы, а вандалы. Они уничтожают культурные памятники, воруют обезьян, чтобы обрить их наголо и вернуть. И даже когда они взрывают несколько зданий, они заботятся о том, чтобы в постройках в момент взрыва никого не было. Это — плоды не реализованной Тайлером идеи благотворительного терроризма без жертв. Примечательно, что в отличие от книги члены проекта «Разгром» лишены конкретных политических убеждений. Что, кстати, выгодно отличает экранизацию от книги. Если у Паланика вандалы были левыми антиглобалистами, то у Финчера это просто отчаявшиеся мужчины. Необходимо обратить внимание на социальный и этнический состав протестующих. Большей частью это «синие воротнички», эмигранты, охранники, курьеры — работники низшего звена, и что важно, обслуживающий персонал. Вот почему фильм на самом деле не свидетельствует об усталости от сытой жизни среднего класса, чему, скажем, посвящена другая лента, вышедшая в том же 1999 г., — «Красота по-американски».

Грезы Джека о дизайнерских товарах, которые могут не только придать смысл его жизни, но и отражают его личность, как обычно, выражаются в монологе от первого лица. Это напоминает нарратив главного героя картины «На игле», где перечисляются товары потребления, определяющие жизнь современного человека и которые современному человеку необходимо выбирать: «Выбирай фраки, когда они нужны; выбирай фраки, когда они не нужны». Как и героиневый наркоман Марк Рентон («На игле»), Джек отказывается выбирать подобную жизнь, но находит кое-что поинтереснее наркотиков. Таким образом, «Бойцовский клуб» в качестве культового фильма является не

просто еще одним решением проблемы консюмеризма, по сути, доступного далеко не всем, а решением какой-то другой проблемы. Какой же?

Одну из любопытных интерпретаций фильма, как обычно, предлагает Славой Жижек. «“Бойцовский клуб” Дэвида Финчера (1999) — экстраординарное достижение для Голливуда — начинается с того, что герой пытается полюбить ближнего, он посещает группу психологической поддержки для больных раком яичек. Вскоре, однако, он понимает, насколько фальшива такая жалость, и переходит к гораздо более радикальным действиям. В середине фильма есть почти невыносимо болезненная сцена, достойная самых причудливых моментов у Дэвида Линча, сцена, которая служит своего рода ключом для неожиданной развязки в финале: чтобы заставить босса заплатить не причитающиеся ему деньги, нарратор (великолепно сыгранный Эдвардом Нортоном) — до того как босс успевает вызвать охранников — сам избивает себя в кровь, бросаясь на стены и мебель офиса; так что появившиеся сотрудники решают, что героя фильма избил начальник. Затем нарратор говорит: “По некоторым причинам я думал о своей первой драке — с Тайлером”. Этой драке героя с Тайлером, происходившей на автомобильной парковке перед баром, были свидетелями пять молодых людей, наблюдавших за ней со смехом и удивлением. Поскольку эти люди по фильму не знакомы с действующими лицами, нам кажется, что мы видим то же, что и они, т.е. драку между двумя мужчинами. И только в самом конце фильма мы понимаем, что они видели, как нарратор катался и прыгал по парковке, сам избивая себя до крови.

К концу фильма нам становится ясно, что нарратор не знал о своей двойной жизни, не знал до тех пор, пока ряд неоспоримых фактов не открыл ему глаза: Тайлер, его двойник, его идеальное эго, существует только в его сознании. Когда другие действующие лица вступают в контакт с Тайлером, на самом деле они вступают в контакт с нарратором, перевоплощающимся в другую личность, в Тайлера. Тем не менее было бы неверно понимать ту сцену, где Нортон сам избивает себя перед глазами потрясенного босса, только как свидетельство несуществования Тайлера; невыносимо болезненный и приводящий в замешательство эффект этой сцены состоит в другом — она раскрывает (разыгрывает) некоторую фантазматическую истину, прежде скрытую. Избивая себя на глазах у босса, Нортон как бы

говорит тому: “Я понимаю, ты хочешь избить меня, но знаешь ли, это твое желание является и моим собственным желанием, так что избежь ты меня, ты сыграл бы роль исполнителя моего перверсивного мазохистского желания. Но ты слишком труслив, чтобы осуществить свое желание, так что я делаю это за тебя — получиай то, чего действительно желаешь. Почему же ты так потрясен? Ты не готов к такому повороту?” Парадоксальным образом подобная инсценировка является первым шагом к освобождению: с ее помощью мазохистская либидозная привязанность раба к своему господину становится очевидной, и раб обретает минимальную ДИСТАНЦИЮ по отношению к этой привязанности. Даже на совершенно формальном уровне самоизбиение делает очевидным тот простой факт, что господин становится не нужен: “Разве мне кто-то нужен для самоистязания? Я могу сделать это сам!” Следовательно, только посредством исходного САМО-избиения мы становимся свободными: подлинная цель такого избиения — выбить из себя привязанность к господину. Когда в финальной части фильма Нортон стреляет в себя (оставшись в живых, он на самом деле убивает только своего двойника, “Тайлера в себе”), он так же освобождается от двойного зеркального избиения: в кульминационный момент самоагрессии ее логика прекращает свое действие, и Нортону больше нет необходимости избивать себя — отныне он сможет бороться с истинным врагом (с системой). Финальная сцена фильма — серия мощных взрывов, — вот, следовательно, акт истинной любви к ближнему»⁴.

Но это лишь фильм. Никто не готов быть настолько агрессивным по отношению к себе. В итоге даже особо преданная любовь многих зрителей к фильму объясняется скорее привлекательностью упоминавшейся примитивной философией. Примечательно, если герои фильма нашли в себе силы действовать, причем самым радикальным образом, то для зрителей кино стало лишь терапией наподобие тех групповых занятий, что посещает Джек, чтобы получить долгожданное облегчение и наконец заснуть. Правда, говорят, что после выхода фильма в Америке возникали такие «бойцовские клубы». Однако если это и так, то сегодня, к счастью, их больше нет. Тем не менее это свидетельствует о силе и притягательности кино.

⁴ Жижек С. Возлюби мертвого ближнего своего // Художественный журнал. 2002. № 40.

«Бойцовский клуб» — культовое кино о культе⁵, члены которого аккумулировали свою ненависть, агрессию и колоссальную энергию, чтобы направить ее на «перезагрузку» цивилизации. В этом отношении фильм ничем не отличается от литературного источника⁶. Озлобленный на сытый, самодовольный средний класс Чак Паланик, когда-то работавший автомехаником, продукты творчества которого не принимало ни одно издательство, лишь выплеснул свою злобу и ненависть на бумагу. Он протестовал против потребления, потому что у него не было возможности потратить. Искренняя злость, обращенная в литературное творчество, всегда очень хорошо продается.

И раз речь зашла о литературе, в «Бойцовском клубе», кстати, можно обнаружить параллели с экранизированной Дэвидом Кроненбергом книгой Джеймса Балларда «Автокатастрофа». Главный герой разъезжает по Америке, оценивая последствия автомобильных аварий. С одной стороны, это выглядит как критика капитализма, который не будет действовать в ущерб себе, чтобы отправлять машины с неисправностью на доработку, с другой — может быть, именно эта работа провоцирует главного героя на психоз? Ведь рассказчик постоянно наблюдает последствия аварий, разглядывает человеческие останки на сидениях машин, запекшийся жир, и его психика деформируется, как деформируется она у фанатов тоже весьма закрытой группы в картине «Автокатастрофа».

И все же суть идеологии в картине пока что так и не ясна. Пытаясь вычленив из сложного нарратива «Бойцовского клуба» идеологическое послание, американский кинокритик Робин Вуд предъявляет фильму очень серьезные претензии: «Однако потенциально взрывная сила фильма в значительной степени рассеивается из-за запутанности и несвязности сюжета. Кажется, что в фильме присутствуют два (совершенно несовместимых) варианта прочтения окончания, отчасти зависящих от того, видите ли вы в качестве героя Тайлера Дердена или рассказчика.

Во-первых, терроризм неприятен, однако, это единственный способ свергнуть корпоративный капитализм, и потому

⁵ См.: Маккарти С. 60 культовых фильмов мирового кинематографа. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.

⁶ Сравнение фильма и книги см.: Browning M. David Fincher: Films... P. 112–114.

он должен быть принят — отсюда рассказчик является всего лишь трусом, отвергаемым своим вторым я, когда он пытается предотвратить катаклизм. В поддержку этой концепции зрителю предлагается вид обрушивающихся зданий в конце фильма: Тайлер дает понять, что его цель — штаб-квартиры крупных финансовых и банковских компаний (все кредитные задолженности исчезнут — фантазия, которая должна быть, безусловно, близка подавляющему большинству зрителей). Однако это прочтение подкрепляется еще и тем, что в течение последних кадров выясняется, будто все, кто так или иначе находится в подчиненном положении (в том числе работники ресторанов и даже полиция), кажется, стали членами подпольной организации: это народное движение, народная революция.

Во-вторых, корпоративный капитализм — великое зло, но терроризм (единственное средство борьбы с ним, которое фильм предлагает) является жестоким, расточительным, уродливым и однозначно отрицательным. Рассказчик был прав, отрицая свое второе «я» (отметим, что сам Тайлер назвал свой революционный проект «Разгром», хотя он также утверждает, что люди не страдают во время взрывов). Это прочтение подтверждается, когда Финчер в своих аудиокomentarиях к фильму на DVD сравнивает собрания бойцовского клуба Тайлера со съездом в Нюрнберге, а в аудиокomentarиях актеров можно услышать согласованные мнения, что члены бойцовского клуба фашисты и дебилы. Так как членство, судя по кульминации фильма, включает в себя по большей части рабочий класс, подобные суждения могут показаться слишком обобщающими и неосторожными.

Я нахожу обе эти интерпретации политически безответственными, а неразрешенные столкновения в прочтениях вместе с отсутствием возможной позитивной альтернативы (например, в виде организованного политического протеста) — всего лишь повторением отчаянного цинизма «Игры» в немного другой форме. Фильм потворствует той части аудитории (к сожалению, довольно большой), которая требует все больших доз бессильного отчаянья, только чтобы не начинать настоящую политическую революцию. «Бойцовский клуб» ставит вопрос о том, можно ли сделать радикальный фильм в Голливуде сегодня, и, косвенно, отвечает на него отрицательно»⁷.

⁷ Wood R. Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond. N.Y.: Columbia University Press, 2003. P. 341–342.

Робин Вуд обращает внимание на важные вещи, но в конечном счете он не прав. Во-первых, нельзя обращаться к комментариям как к дополнительному источнику. Это уже интерпретация; мы же должны работать с фильмом как с тем, что показано, возможно, даже бессознательно. Работать с тем, что Фредрик Джеймисон назвал «политическим бессознательным», обращаясь к литературным источникам⁸. В этом случае второй тип интерпретации у Робина Вуда терпит крах. Во-вторых, ни о каком организованном политическом протесте не может идти речь. Члены проекта «Разгром» не политики, они не имеют идеологии, а их терроризм, подчеркнем, особый. Все дело в том, что победу в борьбе с финансовым капитализмом, если уж члены проекта определили его себе в качестве врага, нельзя одержать ни посредством уличных протестов, ни посредством террористических атак. Ведь власть капитала находится не в банках, она, как отмечает Славой Жижек, не сосредоточена ни в каком институте. Капитал вездесущ. Он — в нашем восприятии повседневной жизни, ежедневном потреблении, всеобъемлющей конкуренции и даже в наших страхах. Тайлер Дерден чувствовал это интуитивно и все равно не смог обнаружить более действенных методов борьбы с капитализмом, чем уничтожение финансовой системы. Несмотря даже на то что это 1999 г., уже тогда его проект революции устарел на несколько десятилетий. Дерден так и не смог «отрезать яйца». Более того, он даже не смог обнаружить их месторасположения, если говорить метафорически.

При видимой критике общества потребления, «Бойцовский клуб» не совсем об этом, равно как он и не о «благотворительных террористах», вышедших из «синих воротничков». Где же располагаются яйца, которые должен отрезать Тайлер Дерден? Ведь на самом деле главная задача — это не отрезать яйца, а найти их. Это тот самый момент, который может помочь объяснить вульгарная психоаналитическая теория. Дело в том, что бунт Тайлера — это бунт против того, кого нет, против отсутствующей власти, против отца, которого у Тайлера, как выясняется, не было. Его отец не утратил свою власть в процессе взросления

⁸ См. о «политическом бессознательном»: *Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* N.Y.: Cornell University Press, 1981.

сына, и он не борется за нее: он просто-напросто отдает ее, причем тогда, когда мальчик еще не способен взять ее сам, и таким образом оставляет мальчика без того, чтобы тот мог совершить символическое убийство. Ничто не может заменить мальчику фигуру отца — ни всемогущий дух потребления, ни тем более Бог. «Ты считал отца Богом. Отец тебя бросил. Что это говорит тебе о Боге?» — этот высокопарный пассаж Тайлера остается без внимания главного героя. Не потому, что это риторический вопрос, а потому, что это вопрос, который уже содержит ответ. Тем более что, как мы выясним впоследствии, ответить на него было некому, так как герой разговаривал сам с собой. Не случайно эту фразу произносит именно персонаж Брэда Питта, а не Эдварда Нортон: подсознание оформляет смутные и подавленные чувства деформированной личности в ясную идею. Вероятно, женщина, мать могла бы стать отцом? И это снова проговаривает герой Брэда Питта: «Мы из поколения мужчин, выращенных женщинами. Поможет ли другая женщина в решении наших проблем?». Тайлер Дерден также дает понять, что женщины были отцами 30-летних «мальчиков». Однако перед нами снова лишь вопрошание, на которое уже получен ответ. Это один из смыслообразующих моментов фильма, и вообще самый важный во всем фильме диалог.

В итоге только шизофрения может справиться с исчезающими проблемами: если отца нет, а все кандидаты на его роль провалились, надо стать отцом самому себе. Очень важно понять, что главный герой не забирает власть отца себе, но создает власть (отца) заново. Решение, придуманное им, оказывается настолько эффективным, что его шизофренический фантазм превращается в отца всех других мальчиков, потерявших, а возможно, даже и не обретавших достоинство. Фредрик Джеймисон не устает повторять, что шизофрения — ключевая характеристика нашего общества эпохи постмодерна, и фильм «Бойцовский клуб» тому самое яркое доказательство. Таким образом, кино не просто подсказывает единственно возможное решение, как можно смириться с жизнью в современном мире, но и становится отражением духа эпохи — шизофрении.

Фильм не оставляет шансов роману. Экранизация сделала Чака Паланика знаменитым писателем, так и оставшимся автором одной книги, и вознесла Дэвида Финчера на недостижимую для него самую вершину. Фильм и роман подобны Тайлеру и

Джеку: филистер и легенда под одной личиной. Характерно, что нам так и не удается различить Тайлера в Джеке, поверить в его необузданный магнетизм и харизму. Джек — не пророк, не лидер, не вождь, как и Паланик. Но вместе два автора создали нечто настолько беспрецедентное, что в финале зритель невольно чувствует себя Марлой Зингер, держащей за руку двуликого Паланика/Финчера. Мы встретились в странный период жизни этих двоих.

2. КОНСЕРВАТИВНОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ

Что можно сказать о Рональде Рейгане сегодня? Вспомнить его былые заслуги и грехи? О его политике и решениях было сказано уже достаточно. Теперь, через несколько десятилетий после того как Рейган перестал быть президентом, можно сказать, что он самый «кинематографический» из всех президентов США. Несмотря на то что ему не посвящали целые байопики выдающиеся мастера кинематографа, как, например, Линдону Джонсону (фильм Джона Франкенхаймера «Путь к войне»), Кеннеди, Никсону⁹ или Бушу-младшему, про которых снял картины Оливер Стоун, именно Рейган в большей степени ассоциируется с кино, чем какой-либо другой американский президент. Не только потому, что когда-то был актером. Рейгана можно назвать «кинематографическим» президентом потому, что жизнь его была целиком связана с кино. Сделать подобный вывод побуждает целый ряд оснований.

Во-первых, он соответствовал образу президента США хотя бы внешне и блестяще играл роль главы государства. Во-вторых, часто в своих речах он использовал риторические фигуры, позаимствованные им из кинематографа (судя по всему, он хорошо осознавал, какую роль в жизни людей продолжало — с тех самых пор как оно появилось — играть самое массовое из искусств, и стремился отыграть этот козырь, раз уж при раздаче он достался именно ему), то и дело прибегая к цитатам из «Звездных войн», например, «С нами сила!», обращаясь к своим сторонникам, или «империя зла», рассуждая о роли СССР в мире. В-третьих, весь американский кинематограф 1980-х отыгрывал повестку дня Рейгана. Весь кинематограф, а не только некоторые фильмы,

⁹ А также картина Роберта Олтмэна «Тайная честь», упоминаемая ниже.

которые с тем или иным успехом можно назвать консервативными, будь то серия фильмов про Индиану Джонса, «Красный рассвет» Джона Милиуса или «Поля смерти» Роланда Жоффе¹⁰.

Более того, сам факт, что Рейган получил исключительную возможность стать президентом Соединенных Штатов, также случился благодаря кинематографу. Это, хотя и в шуточной форме, очень хорошо иллюстрируется в одной из серий популярного мультипликационного сериала, который, начиная с середины первого десятилетия 2000-х, отрабатывает либеральную повестку дня; речь идет об «Американском папаше». В этом шоу высмеиваются консервативные ценности и, конечно, символы консервативной политики, а особенно часто президенты, которых граждане Соединенных Штатов, поддерживающие государственных деятелей правого политического спектра, считают своими кумирами. Разумеется, часто достается в сериале и Рейгану. В одном из самых любопытных эпизодов «Американского папаша» рассказывается, как главный герой, агент ЦРУ и адепт консерватизма, Стэн Смит отправляется в прошлое, в лихие 1970-е, чтобы убить Джейн Фонду, так как именно ее агент Смит считает ответственной за либеральный дух политкорректности, царящий в США последние 20 лет. Случайно Стэн встречается в туалете Мартина Скорсезе, пребывающего в наркотическом дурмане (как известно, режиссер в 1970-х, впрочем, как и все в его кругу, злоупотреблял психотропными препаратами¹¹), и уговаривает кинематографиста бросить наркотики. По возвращении в современность Стэн узнает, что Соединенные Штаты теперь являются колонией СССР. Как же так произошло?

Позднее выясняется, что Скорсезе бросил принимать вещества, изменяющие сознание, и потому, не вдохновившись идеями, пришедшими ему в наркотическом угаре, не снял фильм «Таксист» с Робертом де Ниро. В свою очередь Джон Хинкли не посмотрел этот фильм и не воспылил страстью к юной Джоди Фостер, и поэтому не совершил покушение на Рейгана, чтобы впечатлить героиню своих мечтаний и вожделений. Для тех, кто не помнит или не видел «Таксиста», напомним: Хинкли хотел осуществить задумку, которую не удалось воплотить в жизнь

¹⁰ Об этом подробнее см.: American Cinema of the 1980s: Themes and Variations / S. Prince (ed.). New Jersey, 2007. P. 107–125.

¹¹ Об этом см.: Бискенд П. Беспечные ездоки, бешеные быки. М.: АСТ, 2007.

герою фильма Скорсезе¹², разрабатывавшему план убийства главного кандидата в президенты США. Хотя таксист и считал кандидата на место в Белом доме Чарльза Паллантайна лживым и развратным человеком, во многом мишенью этот политик стал потому, что девушка, которая отвергла де Ниро, работала в его избирательном штабе. Итак, поскольку в Рейгана не стреляли, следовательно он не набрал очков популярности и проиграл выборы своему либеральному оппоненту. Тот в итоге через некоторое время сдал США Советскому Союзу. Несмотря на то что это всего-навсего шутка, в ней есть рациональное зерно. Эта история, хотя и на интуитивном уровне, говорит о важности кинематографа, который всегда сопутствовал успешной карьере Рейгана. Одновременно этот эпизод говорит еще о том, какое значение в карьере Рейгана играли контркультурные движения — хиппи, наркоманы, бунтующая молодежь и сторонники свободных сексуальных отношений, т.е. те, с кем на протяжении всей своей жизни сражался Рейган. Несмотря на то что он вроде противостоял всем этим субъектам «великого отказа», как сформулировал это Герберт Маркузе, именно благодаря этому перманентному конфликту и был возможен колоссальный успех Рейгана как президента. Например, либеральный экономист Пол Кругман, вспоминая Рейгана, пишет, как, еще будучи кандидатом в президенты, тот рассказывал о каком-то мифическом расследовании случая превращения буйных танцев молодежи в настоящую сексуальную оргию¹³. Кругман, кстати, считает, что никаких танцев и расследования этого происшествия не было. Рейган якобы придумывал такие «факты», чтобы завоевать симпатии американцев, дрейфующих вправо и не желавших мириться с контркультурными тенденциями. Отчасти именно такие танцы изображены в фильме «Грязные танцы» 1986 г. Не исключено, что Рейган мог вдохновиться образами именно этого фильма. Проблеме танцев молодежи, которые взрослое поколение воспринимает как распущенность и вседозволенность, посвящен и другой фильм президентства Рейгана — «Свободные» (1984) Герберта Росса.

¹² О том, какое политическое влияние «Таксист» оказал на американскую культуру, см.: *Macnab G. The Making of Taxi Driver*. L.: Unanimous, 2005. P. 137–146.

¹³ См.: *Кругман П. Кредо либерала*. М.: Европа, 2009. С. 101.

В целом же все американское кино 1980-х консервативно, какие бы темы или сюжеты в фильмах того времени ни поднимались. К началу правления Рейгана западное общество устало от слишком радикальных 1970-х с их распущенностью и вседозволенностью. Даже массовая голливудская продукция 1970-х была развратной или слишком уж контркультурной: почти все режиссеры прославляли насилие, смерть, свободный секс или просто культуру, которая сильно отличалась от устоявшихся традиций. Взять хотя бы фильмы тех, кто был наиболее успешен в тот момент, — Де Пальмы, Копполы, Эшби, Олтмана, Фридкина, Малика и братьев Шрёдеров. Были, конечно, и исключения типа «ботаников», как их называют в документальном фильме, поставленном по одноименной книге «Беспечные ездоки, бешеные быки», Спилберга и Лукаса, но, обратим внимание, только они и удержались на коне в следующей декаде, в 1980-е. Именно их картины отвечали за консервативный настрой в голливудском кинематографе¹⁴.

Однако консервативным десятилетие Рейгана стало не благодаря Лукасу и Спилбергу. Они просто стали проводниками идеи «мирового духа, пожелавшего стать правым». Грубо говоря, сама история приготовила место для Рейгана, который просто-напросто пришел и взял то, что поджидало его уже некоторое время. Не столько Рейган, сколько само время было консервативным. Именно эту тенденцию и отражало все американское кино 1980-х. Давайте только представим себе такие картины, как «Назад в будущее», «Клуб “Завтрак”», «Скажи что-нибудь» или «Инопланетянин», а также трилогию «Индиана Джонс» — разве могло такое кино появиться в 1970-е или во второй половине 1990-х? Сегодня они смотрятся как самое радикальное ретро, чего нельзя сказать о многих более ранних фильмах. Во всех этих картинах чувствуется какая-то стерильность, будто для кинематографа в 1980-е изобрели специальный киноконтрацептив, который оберегал чувства американцев, ставших добропорядочными и вдруг не в меру религиозными¹⁵. Даже

¹⁴ См. главу «Papering the Cracks: Fantasy and Ideology in the Reagan Era» в: Wood R. *Hollywood from Vietnam...* P. 144–167.

¹⁵ Конечно, можно возразить, что, например, был и Дэвид Линч с его странным кинематографом. Однако на это можно ответить, что в 1980-е он снял лишь «Человека-слона» (1980), «Дюну» (1984) и «Синий бархат» (1986). Все они разительным образом отличаются от его андеграундной

ужасы (это, правда, касается лишь мейнстрима) были консервативными, будь то фильмы про гремлинов, зубастиков, Фредди Крюгера или про Джейсона Вурхиса в хоккейной маске¹⁶. Это нашло отражение прежде всего в слэшерах: «Не будет сложно догадаться, что эти слэшеры придумывались и создавались в качестве консервативных историй, призывающих к осторожности. Хотя моральное большинство и консерваторы жестоко боролись против популярных фильмов ужасов в 1980-х годах, сами фильмы в своем основании преданно проводили партийную линию. Похожим образом отображение пороков (наркотики и секс) неизбежно предшествовало “кровавой бане” (новый тип высшей меры наказания). Фактически же содержание этих фильмов могло быть довольно сомнительным,двигающимся по самому краю дозволенных в обществе обычаев и табу, касающихся насилия и сексуальности, но большинство фильмов также содержало консервативную (и противоречащую основному содержанию фильма) тему, типа, если ты согрешил, наказание настигнет тебя»¹⁷. Те режиссеры хоррора, которые вроде бы начинали как авангардные или независимые и не боялись в самом неприглядном виде показывать жестокость на экране, очень скоро влились в общее консервативное цунами. Действитель-

работы 1970-х «Голова-ластик». Действительно, необычной для рейгановского времени является лента «Синий бархат». Некоторые утверждают, что эта картина — метафора видимого благополучия США при Рейгане. В ленте показывается, что за пределами маленького чистенького городка, за опрятными домишками с зеленой лужайкой и белыми оградками находится ужасный мир секса, насилия, разврата, убийств и наркотиков. (См.: Маккарти С. 60 фильмов мирового кинематографа.) Во многом то, что рейгановская Америка хотела казаться и даже казалась благополучной, чистая правда. Однако правда и то, что Рейгану удалось вытеснить всевозможных маргиналов в один-единственный злополучный квартал, куда и направляется главный герой фильма, чтобы столкнуться с развратом, который его так сильно привлекает. Ведь не вся же Америка изображается такой!

¹⁶ Правда, были и довольно смелые картины Кроненберга — «Видеодром» и «Муха». Однако, во-первых, они не идут ни в какое сравнение с тем, что он снимал в 1970-х в Канаде (жуткие гинекологические ужасы типа «Они пришли изнутри»), а во-вторых, даже они были в унисон консервативной повестке дня — критике порнографии и насилия. Об этом см., например: Найт П. Культура заговора. От убийства Кеннеди до «Секретных материалов». М.: Ультракультура 2.0, 2010.

¹⁷ Мур Дж.К. Не волнуйся, будь счастлив, или Бойся, бойся безумно. <<http://yourmacguffin.com/cinemainferno/horor-films-of-the-1980s>>

но, снял ли Уэс Крэйвен в 1980-е что-то равноценное бескомпромиссным «И у холмов есть глаза» и «Последний дом слева», которые прогремели в 1970-е? Даже Тоуб Хупер, который прославился «Техасской резней бензопилой», стал снимать максимально стерильные фильмы типа «Полтергейст» (сделанный, что характерно, под началом Стивена Спилберга). Другие же его фильмы — те, что делались не на крупных студиях, — кажется, особого успеха и не произвели.

Консервативной была даже эротика. Достаточно сравнить «Девять с половиной недель» (1986) Эдриана Лайна с такими фильмами, как «Порнуха» (1980) Пола Шрэдера или «Основной инстинкт» Пола Верховена (1994), и увидеть радикальную разницу. А ведь «Девять с половиной недель» — один из самых скандальных фильмов десятилетия. Таким образом, в кино наступило всеобщее затишье. И почти каждая картина этого затишья звучала в унисон рейгановской политике и тем проблемам, которые она пыталась решить. Например, проблеме эпидемии СПИДа, захлестнувшей Америку. Хотя администрация Рейгана не придавала большого значения проблеме СПИДа, вирус представлял довольно серьезную угрозу тогдашнему обществу, а значит, и рейгановскому курсу. Сама проблема в качестве расплаты за свободный секс 1970-х остро встала с момента регистрации вируса в 1981 г. в самом начале рейгановского правления. Это, конечно, нашло свое отражение на больших экранах. Например, исследователи культового кино Эрнест Матис и Хавье Мендик упоминают СПИД в контексте вампирской картины Кэтрин Бигелоу «С наступлением тьмы»: в фильме «огромное количество подтекстов, и сложно выбрать один из них. В какой-то момент вампиры — неприятны, в другой момент они — привлекательны. В этом смысле они повторяют образы американских индейцев в вестернах новой волны или геев, если говорить о фильмах, посвященных современности: вызывающее восхищение сообщество, состоящее из верных друг другу людей, которое в то же время и малодушно, и ужасно. «С наступлением тьмы» — пусть и неуволимо, но политический фильм. Разве он не является отражением рейганистской риторики или критики лозунга “семья превыше всего”, на котором строится консервативная пропаганда? Едва ли можно отвергнуть и отсылку к СПИДу, которая выходит на первый план в использовании приема переливания крови как лекарства и множества выходящих на первый план метафор “сосания крови”. Впрочем, все это остается как бы за

кадром»¹⁸. В итоге во время празднования 100-летия Рейгана именно сексуальные меньшинства выступили с резкой критикой политики старого консерватора: с их точки зрения, Рональд Рейган не уделял СПИДу должного внимания, за что сегодня должен быть поруган всеми возможными способами. Автор книги о культовом кинематографе Соррен Маккарти в рецензии на фильм Дэвида Линча «Синий бархат» (1986), рассуждая про эпоху Рейгана, заметил: «Это было время, когда поддержание иллюзии спокойной, упорядоченной жизни было важнее, чем реальное создание ее. Эта иллюзия навязывалась как старая мебель в арендованной квартире»¹⁹.

В этом контексте достаточно вспомнить еще один откровенный фильм 1980-х «Роковое влечение» (1987) того же Эдриана Лайна²⁰. Мы видим, как преуспевающий адвокат и добропорядочный отец семейства довольно много работает, для того чтобы обеспечить переезд семьи за город из комфортабельной квартиры в центре большого города. У него есть все — умная жена, ласковый ребенок, хорошая работа. Однако он оступается. Так сложились обстоятельства, что он занялся страстным и случайным сексом с малознакомой женщиной, к которой у него внезапно возникло «роковое влечение» (несмотря на то что она, мягко говоря, совершенно непривлекательна). Это было свидание на одну ночь без каких-либо обязательств. Однако выясняется, что женщина психически неуравновешена и помешана на объекте своей страсти: она намерена бороться за свое счастье до конца. Она врывается в тихую и мирную жизнь главного героя, терроризируя его семью. Жизнь мужчины стремительно катится под откос, а фильм — к трагической развязке. Многие критики, когда фильм вышел на экраны, увидели в одержимой героини метафору СПИДа. И в самом деле, не похож ли сюжет ленты на типичную историю про вирус? Из-за случайного сексуального контакта жизнь человека полностью рушится. И каким бы ни был откровенным фильм Эдриана Лайна, его морализаторский пафос глушит все эротическое содержание картины. Сек-

¹⁸ *Mathijs E., Mendik X.* 100 Cult Films. L.: BFI, Palgrave Macmillan, 2011. P. 147.

¹⁹ *Маккарти С.* 60 культовых фильмов... С. 184.

²⁰ Об Эдриане Лайне и об этом фильме см.: *Краснова Г.* Европейцы в Голливуде. М.: Материк, 2006. С. 91–96. Автор называет «Роковое влечение» «восторженным гимном в честь американской домохозяйки».

суальная свобода и сопутствующие ей последствия уничтожают американскую семью. Американские правые должны были быть довольны таким раскладом.

Теперь обратимся к фильмам про Вьетнамскую войну — еще одной контркультурной теме. Можно даже не оставлять в стороне такие сложные произведения, как «Взвод» (1986) Оливера Стоуна, «Цельнометаллическая оболочка» (1987) Стэнли Кубрика или «Потери войны» (1989) Брайна Де Пальмы. Хотя их содержание неоднозначно, уже то, что такие сложные картины про Вьетнам стали выходить в 1980-е и в них изображались ужасы, которые испытали американские военные, говорит о многом. А именно о том, что поражение во Вьетнаме и начало этой бездумной кампании целиком ложится на плечи Ричарда Никсона. Между прочим, именно в расцвет рейгановского правления был поставлен спектакль, а затем и снят фильм «Тайная честь» Роберта Олтмана. Вся лента — монолог постепенно пьянеющего и все более распаляющегося Ричарда Никсона, который собирается покончить жизнь самоубийством. В этом отношении более чем любопытным могло бы стать обращение к недавнему хиту Зака Снайдера «Хранители» (2008). Действие фильма происходит в альтернативной истории: Ричард Никсон избирается на третий срок и имеет колоссальный успех у избирателей, а война во Вьетнаме выиграна Соединенными Штатами за несколько дней, что, кстати, и обеспечило Никсону политические очки. Не является ли этот сюжет, связанный с Вьетнамом, выпадом против Рональда Рейгана? Ведь если бы не проигранная война, которая еще долго эксплуатировалась в кинематографе в период его правления, вероятно, президентом он так бы и не стал. Таким образом, американцам как бы бредили незаживающую рану: посмотрите, до чего довела нас вся эта никсоновская политика.

И напротив, в других фильмах о войне честный забытый герой, которому не дали выиграть войну политики из Вашингтона, возвращается домой, чтобы начать мирную жизнь. Вместо того чтобы встретить его как почетного героя, в аэропорту его освистывают демонстранты-пацифисты, обзывая убийцей²¹. В фильме «Рэмбо: первая кровь», правда, вместо пацифистов

²¹ Пол Крутман считает это всего-навсего устоявшимся мифом, так как доказательств подобных демонстраций якобы не существует. См.: Крутман П. Кредо либерала. С. 197.

героя преследуют бесчувственные полицейские. Однако и здесь забытым героям не дают спокойной жизни, их просят вернуться назад и совершить то, что когда-то не дали сделать, — спасти без вести пропавших солдат. Таким образом, происходит ретроспективная кинопобеда в рейгановском стиле: в 1980-е американцы выигрывают-таки одну из самых позорных для них войн. Именно об этом говорится в лентах «Необычайная отвага» (1984), «Без вести пропавшие» (1984) и «Рэмбо: Первая кровь 2» (1985). Обратим внимание, что этот корпус фильмов-рационализаций снят раньше упоминаемых картин Кубрика, Стоуна и Де Пальмы: осмыслять ужасы войны режиссеры стали лишь к концу рейгановского правления.

Таким образом, консервативно настроенных американцев — милитаристов, религиозных людей, сторонников семейных ценностей, ненавистников СССР и т.д. — объединяла фигура Рейгана. Не сам Рейган, а его фигура, благодаря которой и стала возможна та самая пресловутая «консервативная коалиция», очень скоро распавшаяся с его уходом. А «красная угроза» беспокоила многих рядовых граждан США. Вспомним хотя бы фильм «Красный рассвет» Джона Милиуса о том, как советские военные врываются в Соединенные Штаты и устанавливают там свои порядки²². Это типично рейгановский фильм про ценность огнестрельного оружия, которым, согласно второй поправке, можно воспользоваться, если «король Англии придет в США и будет диктовать там свои условия» (этой блестящей формулировке мы обязаны большому фанату огнестрельного оружия — Гомеру Джей Симпсону). Данный фильм отнюдь не проповедь рейгановского консерватизма, однако он работал на него, потому что, подчеркнем еще раз, любой консерватизм в США в 1980-е был рейгановским. Рейган стремился оказать поддержку абсолютно всем правым, даже самым радикальным из них. Поэтому такие фильмы, как «Красный рассвет», и были возможны.

Еще одним аргументом в пользу того, что кинофильмы 1980-х являлись точным отражением эпохи, были консервативными и никакими другими, может стать некая табуированность тем, которые не поднимались в голливудском кинематографе в очень

²² О римейке картины см. следующую главу: на этот раз на Америку нападают агрессивные северные корейцы.

конкретное время. Речь идет, например, о наркотиках. Попробуем припомнить картину о наркотиках, которая бы пользовалась массовой любовью и при этом была снята с 1980 по 1988 г. Припомнить вряд ли удастся. Теперь давайте вспомним рейгановскую кампанию по борьбе с наркотиками и его отпечатавшийся в памяти всех телезрителей слоган: «Просто скажи наркотикам “Нет!”». Проблемные фильмы про наркоманов были либо до президентства Рейгана («Паника в Нидл-парке», 1971), либо после («Экстази», 1999), а фильмы типа экранизации Брета Истона Эллиса «Меньше нуля» (1987) были лишь исключением. Точно такое же «нет» было сказано и тем, кто бы хотел снимать кино на эту тему. Точно такое же «нет» было сказано и гомосексуалистам. Давайте подумаем, были ли сняты картины об однополый любви или о сложных отношениях геев в 1980-е? Ничего стоящего или подходящего припомнить не получается. Разве что можно сказать о фильмах Гаса Ван Сента, о наркотиках («Аптечный ковбой») и о геях («Мой личный штат Айдахо»), однако они были не только независимыми, но и сняты в 1989 и 1993 гг. соответственно, т.е. в пострейгановскую эру. Примечательно, что только в пострейгановскую эпоху появился и так называемый новый квир-кинематограф²³.

И не является ли лучшим аргументом в пользу того, что эпоха 1980-х была консервативной, то, что самые кровавые и спорные фильмы о бессмысленном насилии молодой пары были сняты в конце 1960-х и 1970-х — «Бонни и Клайд» Артура Пенна, «Мишени» Питера Богдановича и «Пустоши» Теренса Малика? И возродился жанр о том, как молодая пара терроризирует рядовых граждан США, лишь в конце 1980 — начале 1990-х. Это фильмы «Смертельное влечение» Майкла Леманна, «Дикие сердцем» Дэвида Линча, «Калифорния» Доминика Сена, «Настоящая любовь» Тони Скотта и «Прирожденные убийцы» Оливера Стоуна. В отношении последнего заметим, что режиссер Оливер Стоун, хотя и был довольно радикальным и политически ангажированным человеком в 1980-е, не позволял себе снимать таких фильмов во времена правления Рейгана, ограничиваясь лишь фильмами типа «Взвод» и «Сальвадор».

²³ См. текст о самом ярком «авторе» этого направления в авторском кинематографе: *DeAngelis M. Auteurship and New Queer Cinema: The Case of Todd Haynes // Auteurs and Auteurship: A Film Reader / B.K. Grant (ed.). Oxford: Blackwell Publishing, 2008. P. 292–303.*

То же и с музыкой. Приятные напевы «Simple Minds» и «Violent Femmes» быстро вытеснили панк-рок 1970-х. Об этом повествует фильм Роба Райнера «Это — Spinal Tap» (1984), снятый в документальном стиле о том, как британская рок-группа дает свой фактически прощальный гастрольный тур по Соединенным Штатам, постоянно попадая в неприятности. Их концерты отменяют, никто не приходит к ним за автографами, они даже не могут найти выход на сцену перед выступлением. Роб Райнер просто показывает нам, что времена сомнительной сексуальности, громкой музыки, странноватых декораций, бессмысленной неполиткорректности и радикально немодных стрижек прошли. Причем Райнер отнюдь не ностальгирует и не воздаст должное когда-то модному панк-року и просто року, он прощается, хотя и не без грусти, с контркультурой.

Даже молодежные фильмы, несмотря на то что повествовали об очень больших проблемах подрастающего поколения, были консервативными по своему духу. Посмотрите то, что я называю молодежной трилогией Джона Хьюза, «16 свечей», «Клуб "Завтрак"» и «Феррис Бьюллер берет выходной», и поймете, чем эти ленты отличаются от всевозможных «Американских пирогов». Хотя, конечно, были фильмы и про «это»: например, «Последний девственник Америки». Однако подобные картины все-таки не представляли собой мейнстрим кинематографа, и более того, по сравнению с аналогами конца 1990-х выглядят более чем безобидными. И главное, самые радикальные и скандальные из них не были сняты в Соединенных Штатах. Так, «Порки» сделан в Канаде, а «Горячая жевательная резинка» — израильского производства. В целом молодежное кино 1980-х — это легкие, иногда ироничные, но всегда забавные и абсолютно не пошлые картины про детей, у которых, оказывается, тоже есть жизненные трудности. И трудности эти связаны отнюдь не с наркотиками или с тем, как бы поскорее приобрести первый сексуальный опыт. Проблемы подростков — непонимание родителей и сопутствующие этому конфликты. Однако выводы всех этих картин позитивные, и разумеется, морально оправданные²⁴. Для сравнения: в нулевые та же проблема и также «мо-

²⁴ Были и исключения типа «Экспроприатора» Алекса Кокса. Один автор намекает, что этот фильм стал приговором рейгановской Америке, ведь в нем без прикрас показана молодежная субкультура тех лет. Если быть более точным, то в 1984 г. стало ясно, что десятилетие Рейгана —

лодежным» режиссером Янисом Акерлундом освещается совершенно по-иному. Устав от тотального невнимания со стороны родителей, фрустрированные дети жестоко убивают своих родственников или кого-то другого для того лишь, чтобы обратить на себя взор пап и мам («Всадники», 2008).

Но давайте в контексте молодежи вернемся к тому, с чего начали, — к контркультуре. В конце первого десятилетия 2000-х в забытых видеоархивах была обнаружена давно утерянная запись — фрагмент телевизионного шоу, в котором в дом к доброму доктору, отцу семейства врываются два хулигана и начинают терроризировать мирных домочадцев. Главу семьи, разумеется, играет не кто иной, как Рональд Рейган, а возмутителя спокойствия — символ тогда только-только зарождающейся контркультуры и прообраз хипстера в классическом смысле этого слова, Джеймс Дин. Именно он в черно-белом кадре приставляет пистолет к груди бравого консерватора. Завязывается драка, и в итоге фортуна выбирает опытного и благородного семьянина. Речь идет именно о фортуне. В этом эпизоде и в дальнейшем Рейган не столько победил эту контркультуру, сколько она, будучи весьма молодой, сама в лице Джимми Дина по воле злого рока разбилась на автомобиле. Однако она умерла значительно позже Дина, хотя и успела сделать это непосредственно к приходу Рейгана в Белый дом. Формула «секс, наркотики, рок-н-ролл» была упразднена. Теперь если и был секс, то с последующим наказанием; если наркотики, то снова с последствиями; если рок-н-ролл, то осмеянный; если насилие, то праведное и консервативное; если ужасы, то стерильные — это рейганокинематограф 1980-х и, собственно, сами 1980-е.

3. ВОСПИТАНИЕ ПАТРИОТИЗМА

Мысль о том, что любой кинематограф, а американский в особенности, является отражением социальной реальности и некоторых тенденций, происходящих в обществе, уже давно стала тривиальной. Вот почему на основании вышедших в Соединенных Штатах фильмов мы можем говорить о том, что беспокоит

«отстой». См.: Маккарти С. 60 культовых фильмов... С. 244–245. Однако это — исключение, а не правило. Кроме того, мало кто знает, с какими трудностями столкнулся режиссер, когда пытался осуществить этот проект.

Америку в тот или иной момент. А беспокоит ее, как и любую страну, многое.

Начнем с того, что только во второй половине 2012 г. вышло много картин, в которых речь так или иначе идет о ЦРУ. Это «Эволюция Борна», «Средь бела дня», «Экспат», «Заложница 2». Конечно, во всех этих картинах ЦРУ показано по-своему. В «Эволюции Борна» — это те, кто принимает сложные, и как правило, сомнительные решения, при этом (не) заботясь о национальной безопасности. Однако при любом раскладе Управление в этой ленте рассматривается как источник зла, которому противостоит честный и умный агент, преданный собственным начальством. В «Средь бела дня» главным злодеем оказывается женщина, высокопоставленная сотрудница ЦРУ. В «Экспате», кстати, хотя и сложным, но тоже скорее отрицательным персонажем является молодая женщина из ЦРУ, продавшаяся бельгийскому олигарху. А в «Заложнице 2» мы можем наблюдать за отважным агентом, который ставит личные цели выше каких-либо иных и без раздумий убивает довольно большую часть мужского населения Стамбула.

Мы можем без труда отнести одни из названных фильмов к либеральной повестке, другие — к консервативной, дело, однако, совсем не в этом. Прерогатива ЦРУ — внешняя политика, и действие всех упомянутых картин происходит за пределами Соединенных Штатов. В «Эволюции Борна» — это Филиппины, в «Средь бела дня» — Испания, в «Экспате» — Бельгия, в «Заложнице 2» — Турция. При этом обратим внимание, что далеко не все режиссеры названных фильмов — американцы. Искать причину, почему действие разворачивается именно в этих странах, не стоит. Почти все картины объединяет единый мотив: американцы чувствуют себя очень неуютно за пределами родной страны, и неамериканский мир почему-то оказывается для них чуждым, даже враждебным. Эта идея не совсем характерна для либерального «Борна», в котором герои вынуждены покинуть Соединенные Штаты, но все же и на Филиппинах они получают не особенно радостный прием представителей силовых структур, так что беглецы оказываются людьми без дома. В «Экспате» главный персонаж может рассчитывать только на себя или на свою дочь, а в «Средь бела дня» молодого человека посольство встречает довольно холодно и отпускает ни с чем. Только в «Заложнице 2» главный герой может рассчитывать на американ-

скую крепость, в которую, правда, варварски врывается. И все же, находясь под прицелом солдат, он звонит коллеге и просит того сделать так, чтобы в него и его дочь не стреляли. После трагических событий, связанных со штурмом американских посольств в исламском мире в 2012 г., кто скажет, что американцы не обладают острым чутьем, а американский кинематограф не отражает происходящие в мире политические процессы? Американцы осознают, что внешний мир им действительно враждебен. Даже в Европе американцы не могут чувствовать себя в безопасности.

Отражают эти картины и еще одну любопытную тенденцию. Раньше в фильмах девушка главного героя, даже если она была активна и решительна, являлась лишь красивым приложением к мужчине. Например, Шварценеггеру в 1980-е годы почти никогда не нужна была женская помощь. Так, в «Хищнике» он спасал девушку, в то время как она оказывала ему лишь посильную помощь, а в «Коммандо» женщина нужна была, чтобы оттенять харизму звезды. В любом случае Арнольд Шварценеггер никогда не попадал в безвыходное положение, чтобы его действительно нужно было спасти женщине. Но мир изменился. Теперь, чтобы отчаянно сражающемуся за свою жизнь (и иногда страну) человеку спасти себя и близких, нужна помощь юной леди. В «Эволюции Борна» главная героиня спасает жизнь практически неуязвимого агента. В «Заложнице 2» дочка, которую буквально выхватывал из рук опаснейших головорезов отец в первой серии, теперь выполняет ценные указания папы, чтобы спасти жизнь и ему, и матери. В «Экспате» дочка бывшего агента ЦРУ очень часто оказывается к месту, являясь верным помощником отца. А в «Средь бела дня» главный герой вынужден обращаться за помощью к сводной сестре. Без нее он не справился бы с продажными цэрэушниками. Какими бы высокими профессионалами ни были старики из «Неудержимых 2», они выглядят динозаврами, потому так залихватски и иронизируют над былыми подвигами. Теперь, чтобы быть реалистическим персонажем, нужно не бояться мужской слабости и в случае необходимости обращаться за помощью даже к девочкам. Здесь можно разглядеть еще одну любопытную тенденцию. Если послушные девочки ну или по крайней мере знающие свое место, являются хорошими героинями, то зрелые женщины изображаются жестокими и безжалостными начальницами. Сигурни Уи-

вер доминирует не только в «Средь бела дня», но, кажется, вообще везде. В 2012 г. она уже доминировала в «Красных огнях» Родриго Кортеса, наставляя на путь истинный своего подчиненного и коллег с конкурирующей университетской кафедры. А за пару лет до этого она опять же являлась безжалостным руководителем тайной организации в ленте «Пол: секретный материалчик». Не менее безжалостной главой наркокартеля оказывается и героиня Сальмы Хайек в фильме Оливера Стоуна «Особо опасны». А королева наркопритона из «Судьи Дреда» (2012) наверняка будет сниться в кошмарах взрослым детям по ночам. Взрослым — потому, что детям до 18 такой фильм смотреть теперь в России нельзя. Если вспомнить прошлые хиты проката, то в этом же году вышли сразу два фильма про «Белоснежку», акцент в которых сделан вовсе не на Белоснежке, а на злой королеве, практикующей тиранический политический режим. О чем все это говорит?

Дело в том, что наряду с этими картинами в прокат вышли сразу два довольно консервативных по духу фильма: уже упоминаемый «Судья Дредд» и «Патруль». В «Судье Дредде» герою, фактически Клинту Иствуду из «Грязного Гарри», только перенесенному в антиутопическое будущее, снова помогает юная героиня. И снова помогает уничтожить жестокую и бессердечную убийцу в женском обличье. Судья Дредд прямо говорит своему оппоненту: «Ты здесь не закон, закон здесь — я, и я его проведу в жизнь!». С этими словами он совершает свое мщение. А когда на его пути встают коррумпированные коллеги, предающие этот самый закон, судья Дредд уничтожает и их. Хотя речь идет о вымышленном будущем Америки, Соединенные Штаты осознают, что проблемы у них есть не только за пределами собственных границ. И поскольку на ЦРУ непонятно чем занимающееся (все агенты в кино, за исключением отважных одиночек, либо продажные, либо являются «пожирателями грехов», как они называют это сами), надежды никакой, не стоит ли обратить свой взор на полицию? В этом отношении судья Дредд — прототип полицейского, о котором мечтают американцы (то, что фильм не американского производства, в данном случае не имеет значения). Не случайно, что это уже вторая экранизация комиксов о «Судье Дредде». Версия 1990-х годов с Сильвестром Сталлоне была настолько неудачной и игрушечной, что ее не следует даже вспоминать. И кстати, именно Сталлоне, затосковав по былым

временам, пару лет назад запустил упоминаемый выше проект «Неудержимые». Вот почему вместо старого Дреда сделали настоящий «мужской» фильм в 3D.

Теперь о главном. Фильм «Патруль» — не римейк, не экранизация (комиксов, литературного источника или компьютерной игры), не сиквел, не приквел, не фильм про то, где всех известных героев объединяют в одну команду, а самое главное, не 3D — совсем не похож на обычные американские ленты. Это не блокбастер, на который все бы пошли, чтобы хорошо провести время и поесть попкорн. Это не модное независимое американское кино. Это жестокий, реалистичный и бескомпромиссный фильм о жизни и работе патрульных полицейских в сложных районах Лос-Анджелеса. Дэвид Эйер сам написал сценарий и сам же поставил это кино. До этого он снял два неординарных фильма также на полицейскую тематику: «Тяжелые времена» и «Короли улиц» (а до того написал сценарий к знаменитому «Тренировочному дню»).

Российский зритель привык, что американские полицейские — это смешные неудачники из «Полицейской академии» или отважные детективы, далекие от реальной жизни. А если речь идет о патрульных, то это ленивцы, поедающие пончики и попивающие кофе. Дэвид Эйер так не считает. Он рассказывает историю обычных патрульных. Каждый день эти герои подвергают свои жизни риску, и каждый день они возвращаются в свои семьи, чтобы завтра снова пойти на опасную работу. А на поедание пончиков у них нет времени. Конечно, это можно счесть пропагандой или необъективным взглядом. Собственно, фильм является субъективным видением режиссера проблем рядовых полицейских, а то, что фильм снят как бы в документальной стилистике двумя главными персонажами, подтверждает этот тезис. Особенно примечательными выглядят сцены, в которых герои ведут себя не так, как положено в большом американском кино. На похоронах лучшего друга один из персонажей вместо того, чтобы произнести пылкую речь, ничего не может сказать.

Таковыми они и являются, эти герои обыденной жизни. И пока ЦРУ проводит бессмысленные операции «где-то там» и продает своих честных агентов, отважные патрульные охраняют граждан своей страны. Охраняют, как говорят они сами, закон. Они его не писали, но они сделают все, чтобы его соблюдали все. У них есть значок, но за ним бьется такое же сердце, как и у

других людей. Так говорят они. И делают они именно то, что говорят. Какими бы недостатками этот фильм ни обладал, он все равно останется одним из наиболее ярких, и наверное, важных кинематографических явлений осени 2012 г.

Примечательно, что вслед за всеми этими картинами о ЦРУ и полиции, где почти все агенты изображались крайне отрицательно, либо их образ был доведен до абсурда (даже, казалось бы, довольно правый фильм «Заложница 2», вписывался в череду этих картин, отдавая право разобраться с врагами Америки «одиночке-беспредельщику»), появилась совсем другая работа. Речь о принципиально важном для общественности фильме «Операция «Арго»», режиссером которого стал известный голливудский актер Бен Аффлек, уже в третий раз пробуящий себя в качестве режиссера («Прощай, детка, прощай!», 2007; «Город воров», 2010). Чем этот фильм интересен в контексте антицэрэушной волны в Голливуде, и чем он важен?

Фильм повествует об операции ЦРУ в Иране в 1980 г. Напомним, что в 1979 г. США пережили крупнейший дипломатический кризис, когда в заложники были взяты почти все сотрудники американского посольства в Иране, где они удерживались в плену ровно 444 дня. Трагические события на Ближнем Востоке в 2012–2013 гг., во время которых дипломатический корпус Соединенных Штатов не раз подвергался нападениям, нужно сравнивать с картеровским кризисом 1979 г. Поэтому как бы исторический фильм Аффлека приобретает особую политическую актуальность в свете недавних трагических событий. Собственно, картина повествует о спасении шести заложников, которым удалось вовремя сбежать из посольства и скрыться в доме канадского посла. Агент ЦРУ, персонаж Бена Аффлека (он уже второй раз снимается в главной роли, а в своей дебютной ленте снял своего брата Кейси), организывает в Голливуде при помощи своих знакомств в сфере кинобизнеса «фейковую» компанию по производству научно-фантастической ленты и отправляется в Иран. Замаскировав заложников под съемочную группу в реальности несуществующего фильма «Арго» (отсюда и название), он вывозит их из враждебного государства. Хотя всем наперед известен счастливый исход картины, зритель переживает за американцев так, будто у тех есть реальный шанс не улететь домой. Эта картина производит примерно тот же эффект, что и «Вся президентская рать» Алана Пакулы. Всем из-

вестно, чем закончится фильм, но напряжение все равно остается. Так или иначе, заложников спасают.

Фильм изначально повествует об одной из самых успешных операций американских спецслужб. При этом справедливо упоминается, что остальные заложники оставались в плену еще очень долго. Более того, военная операция по освобождению заложников провалилась, и несколько американских военных погибли во время этой операции. Таким образом, события, о которых идет речь в фильме, — это лишь одна из сторон американской истории, ее позитивные моменты. Следовательно, в современной ситуации фильм обладает колоссальным терапевтическим эффектом. Он позволил американским гражданам хоть немного забыть о травмах, полученных во время дипломатического кризиса 2012 г. Именно этот фильм и получил «Оскар» как лучший фильм 2012 г.²⁵

Часто комментаторы говорили, что «Арго» получил «Оскар» по политическим мотивам, а саму церемонию называли политической. Но что такое неполитический «Оскар»? По большому счету любое решение киноакадемиков — политическое, хотя бы они потратились женщинам, цветным, голосуют ли они за политкорректность, за патриотизм, за признание заслуг других государств в кинопроцессе, за справедливость. Какой бы фильм и по какой бы причине американцы ни назвали лучшим, решение не только может быть проинтерпретировано политически, но оно будет политическим *в принципе*. Обратим внимание, что премию получил фильм «Операция «Арго»», а «Цель номер один» Кэтрин Бигелоу, его конкурент, не получил ее, оставшись без какого-либо признания. Это принципиально важно, потому что наградить картину Аффлека, а не Бигелоу было поли-

²⁵ Мы все должны порадоваться за Бена Аффлека. Ведь в одном из последних эпизодов мультсериала «Южного парка» главный персонаж признает следующую истину: «Да, «Операция «Арго» действительно хорошее кино. Но мы все равно ненавидим Бена Аффлека: он снимает хорошие фильмы, встречается с Дженнифер Лопес». На что мальчику отвечают: «Но ведь они давно расстались. Теперь он женат на Дженнифер Гарнер». «Да? А я думал, ему можно только позавидовать. А оказывается, он не менее несчастный человек, чем мы все. Тогда, конечно, пускай снимает хорошие фильмы». Вероятно, примерно такой же логикой руководствовались и американские киноакадемики, когда отдавали свои голоса «Арго». Фильм действительно хороший, а завидовать Аффлеку причин нет.

тическим решением. Почему? Дело даже не в том, что Кэтрин Бигелоу забрала золотую статуэтку несколько лет назад. Это не вступило бы в противоречие с нынешней политикой «Оскара», а наоборот, шло бы в ключевой ее колее, потому что главные получатели в тот раз забрали по второй, а то и по третьей статуэтке. Кроме того, Бен Аффлек — мужчина, а Кэтрин Бигелоу — женщина, поэтому, конечно, в целях подтверждения политики политкорректности следовало дать главный приз слабому полу. Тем более что и кино Бигелоу без эмоций, совсем не такое, как у Аффлека.

Однако главная причина, почему фильм «Цель номер один» остался без «Оскара», в том, что он более пропагандистский, нежели картина Аффлека. Если «Операция «Арго»» непосредственно воспеваает ЦРУ, то картина Кэтрин Бигелоу показывает серые будни агентов ЦРУ. Среди этих будней так же банально, как и все прочее, изображены пытки²⁶. Они просто есть. Славой Жижек, хотя его критика картины заключается в том, что он делает упор именно на теме пыток, назвал этот фильм «голливудским подарком американским властям». Так и есть: «Это превращение пытки в норму в самом чистом и действенном виде: есть небольшая неловкость, больше связанная с задетыми чувствами, нежели с этикой, но дело делать все равно надо. Такое изображение задетых чувств палача как главной человеческой издержки пыток гарантирует, что фильм не является дешевой пропагандой правых. Тонкости психологии показаны так, что либералы могут наслаждаться картиной, не ощущая никакой вины»²⁷. Грубо говоря, даже критики политики правых могут считать себя патриотами, потому что этот фильм якобы «нейтральный». Но вернемся к «Операции «Арго»».

Произведение Бена Аффлека бьет сразу в несколько болевых точек. Однако этот фильм является не только проамериканским, но и процэрэушным. Честный агент ЦРУ рискует жизнью, чтобы

²⁶ Демократические государства не могут быть пристойными ни при каких обстоятельствах, если они практикуют или оправдывают пытки. Аргументацию этого тезиса см.: Терещенко М. О пользе пытки: могут ли демократические государства оставаться пристойными // Логос. 2011. № 1.

²⁷ См.: Žižek S. Zero Dark Thirty: Hollywood's Gift to American Power // The Guardian. <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jan/25/zero-dark-thirty-normalises-torture-unjustifiable?CMP=tw_t_gu>

спасти шесть сограждан, попавших в беду. По фильму, в последний момент администрация Картера дает отбой операции, потому что планирует силовое решение проблемы. Шеф героя Бена Аффлека дает приказ прекратить действовать. Однако Аффлек, за ночь осушивший бутылку виски, решает завершить начатое даже против воли начальства. Агенты ЦРУ тут же оказывают ему поддержку, и герой, вступив в конфронтацию с администрацией президента, в кратчайшие сроки и непосредственно у Картера получает добро возобновить план «Арго». Если учесть, как кончилась боевая операция, планируемая картеровской администрацией, и чем завершилось президентство Картера, трудно не умилиться героическим агентам ЦРУ. Необходимо упомянуть, что и Государственный департамент в картине показал себя не с лучшей стороны, предложив несколько непродуманных решений проблемы, тут же осмеянных персонажем Бена Аффлека.

Согласно фильму, ЦРУ непосредственно спонсирует открытие в Голливуде и начинает кампанию по раскрутке несуществующего фильма «Арго», который никогда не будет снят. При просмотре фильма «Операция “Арго”» создается ощущение, что примерно то же самое, что ЦРУ когда-то сделало в 1979 г., оно провернуло и с картиной Бена Аффлека. Только «Арго» Аффлека в итоге попало на большие экраны. Чтобы у кого-то не возникло подозрений, достаточно притвориться простаками. Когда агент приезжает в Иран, посол Канады говорит: «Я ожидал увидеть парня в черном костюме и черных очках». На что разведчик отвечает: «Это скорее к ФБР, сэр». Про эту операцию действительно ничего не было известно, пока президент Клинтон не рассекретил ее в 1997 г. И фильм как бы говорит зрителю: то, что вы не видите результатов работы ЦРУ, не означает, что их нет на самом деле. Например, в тот раз все заслуги по спасению заложников были приписаны Канаде, которая, кстати, из-за этого сильно подставилась перед Ираном. Про героическое ЦРУ никто ничего не узнал. «И что, мы тоже ничего не слышали об операции?» — спрашивает один цэрэушник своего шефа. «Какой операции? Мы так же удивлены, как и весь мир. А еще мы очень рады за Канаду и гордимся ей!» — отвечает начальник. Потом персонаж Аффлека спросит у этого сотрудника, можно ли ему привести своего сына на вручение награды за операцию, а в ответ услышит: «Операция была секретная, и награда будет вручена секретно, привести никого нельзя». И добавит:

— Картер сказал, ты великий американский...

— «Великий американский» кто, сэр?

— Не знаю. Этого он уже не сказал.

Картина также всерьез пытается опровергнуть представления о том, что Голливуд традиционно левый. Сегодня правые любят писать про то, как Голливуд ненавидит Америку. Но Голливуд, избраженный в «Арго», Америку обожает, а про Маркса (Карл, а не Граучо) никогда даже не слышал. Чего только стоит восхитительный диалог между специалистом по спецэффектам (роль Джона Гудмана) и продюсером (роль Алана Аркина), помогающим ЦРУ:

— Ну, история повторяется. Сначала как фарс, потом как трагедия...

— Вообще-то в высказывании было наоборот.

— Каком высказывании? Кто это сказал?

— Маркс...

— Граучо, что ли?

Очевидно, фильм пытается сказать, что в Голливуде даже в начале 1980-х работали и левые, а не только патриоты. Но до левых создателям картины дела нет. Они присутствуют лишь незримо и изображены как бездельники, в то время как честные и правильные работники Голливуда помогают своему государству.

Человек, с радостью готовый помочь ЦРУ, на вопрос о том, понравится ли публике фильм, над которым он работает, говорит следующее:

— Целевой аудитории он определенно не понравится.

— А кто целевая аудитория?

— Все, у кого есть глаза.

Здесь же следует упомянуть еще одну важную шутку:

— Хочешь заявиться в Голливуд, слоняться там везде, корчить из себя большую шишку и ничего не делать?!

— Да...

— Сойдешь за своего!

Учитывая подобное отношение к коллегам, патриоты вместо работы над глупыми научно-фантастическими фильмами, вероятно, типа «Звездные войны» и «Звездный путь», интересных главным образом детям, предпочитают заниматься реальными делами и спасать людей. Другой киноматографист, продюсер, согласившийся на то, чтобы служить прикрытием ЦРУ в Голливуде, увидев по телевизору сообщения о многочисленных происшествиях и бедствиях, восклицает: «Джон Уэйн умер полгода назад, и посмотри, что случилось с Америкой!». Напомним,

что Джон Уэйн был не просто символом Америки, но оплотом и символом консервативных ценностей. Кроме того, он снимал и идеологически ориентированное кино. Например, «Зеленые береты», которые повествовали о войне во Вьетнаме в интерпретации американского правительства.

Определенно ЦРУ, которое не желает «светиться», осваивает новые методы работы. И картина про «Арго» является отличным противоядием к упоминаемым в самом начале текста фильмам. Это не означает, что нужно верить той или другой стороне. Это означает, что услышаны должны быть обе стороны. И надо признать, фильм сделан хорошо. Это не столь агитационная лента, как «Пять дней войны». Это качественная картина, отмеченная киноакадемиками. Первые две режиссерские работы Бена Аффлека имеют очень высокие рейтинги на IMDb и теплые отзывы кинокритиков. «Арго» стал еще успешнее, вот почему все уверены, что Бен Аффлек — это новый Клинт Иствуд. С этим утверждением, пожалуй, можно было бы согласиться. Однако оно все же требует двух уточнений. Клинт Иствуд — прекрасный актер (особенно в молодости) и неровный, хотя и хороший режиссер. Бен Аффлек — не самый хороший актер, но объективно хороший режиссер, у которого еще не было провалов.

После оглушительного успеха «Арго» американские патриоты решили закрепить успех кино и продолжить тему воспитания молодежи. Фильмы «Падение Олимпа» и «Неуловимые» очень, кстати, смотрелись ввиду происходящих в Америке событий. Особую актуальность картины приобрели в свете череды несчастий, обрушившихся на Соединенные Штаты в начале 2013 г. Сначала теракт во время бостонского марафона, после — взрыв в Техасе, последствия которого не спешили ликвидировать спасатели, запуганные только что произошедшим терактом. Конечно, во взрывах в Техасе не виноваты северные корейцы, как не были виноваты они и в бостонском теракте, но то, что в тот момент граждане США стали бояться террора еще больше, это очевидно.

Картина «Падение Олимпа» особенно впечатляет в начале, когда на Белый дом нападают враги. Много невинных людей гибнет от пуль, взрывов и разрушений. Создатель фильма, чернокожий режиссер Антон Фукуа²⁸, специализируется на

²⁸ Политические анализ другого фильма Антуана Фукуа см.: Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. М.: НЛО, 2009. С. 137–141.

крупнобюджетных боевиках, в том числе с политическим уклоном, как, например, «Стрелок». Последний фильм точно получился наиболее политизированным из всех, даже если того не очень хотели создатели. Совершенно очевидно в него заложен конкретный патриотический посыл, и кроме того, за счет нагнетания страха делается явная попытка внушить отвращение к Северной Корее. Террористы представлены очень жестокими людьми, ненавидеть которых после фильма начнет даже неамериканский зритель.

По сюжету президент США (Аарон Экхарт) должен встретиться с высокопоставленным политиком из Южной Кореи для решения общей проблемы двух стран — агрессивно настроенной Северной Кореи. Но когда представитель Южной Кореи пребывает в Белый дом, внезапно начинается нападение на Вашингтон прекрасно подготовленных к войне северокорейских террористов. Оказывается, среди прибывшей делегации южных корейцев затесались боевики из КНДР, которые в бункере под Белым домом берут президента и почти всех высокопоставленных американских политиков в заложники. Исполнение обязанностей президента США принимает на себя один из коллег президента, вежливый чернокожий (Морган Фримен), который оказывается на свободе лишь по счастливой случайности. Перед встречей с представителем Южной Кореи президент вел переговоры со своими коллегами, почти все из них были настроены, как и президент, мирно и дружелюбно, кроме того чернокожего, который ушел из кабинета ни с чем и так вовремя покинул Белый дом. Характерно, что спустя пару месяцев после выхода в прокат данной ленты вышел другой фильм с абсолютно таким же сюжетом. Однако в отличие от «Падения Олимпа» «Штурм Белого дома» имел иной адресат критики, внутриполитический. Это политическое высказывание против ястребов, так как в конце оказалось, что заказчиками террористов было ястребиное крыло политического истеблишмента США. Главным злодеем из политиков в фильме «Штурм Белого дома» оказывается самый положительный персонаж в «Падении Олимпа», который был единственным агрессивно настроенным против голубиной стратегии.

Итак, в операции по спасению заложников в Белом доме вся надежда только на отставного агента спецслужб — главного героя фильма (Джерард Батлер). До этих событий он был отстав-

лен от оперативной деятельности, занимаясь бумажной работой и тоскуя по бывшему работодателю — президенту, жизнь которого он спас во время несчастного случая, пожертвовав при этом жизнью первой леди. Но теперь во время атаки он получает возможность исполнить долг американского гражданина, благородного патриота и человека, лично верного президенту США. Можно не сомневаться, что он уничтожил террористов. Правда, жертв с американской стороны было очень много, что весьма примечательно. Но президент оказался спасен, хотя и вышел раненым из разрушенного Белого дома.

«Неуловимые» — еще более примечательный, хотя и гораздо более слабый с кинематографической точки зрения фильм. Это римейк классического пропагандистского боевика 1980-х годов «Красный рассвет». Сценаристом и режиссером оригинала выступил Джон Милиус — редкий деятель в Голливуде, последовательный консерватор и антикоммунист. Милиус не просто снимал кино, но продвигал в массы антикоммунистическую идеологию, а вместе с ней и правую идею. Что вы будете делать, если завтра на вас нападут коммунисты? Обороняться? А если у вас нет огнестрельного оружия? В нем вся сила, и потому его нужно распространять по всем штатам. Милиус только во времена Рональда Рейгана мог снять что-то типа легендарного фэнтези «Конан-варвар».

Картина «Неуловимые» рассказывает про то, как США вдруг оккупируют неожиданно напавшие на страну советские и кубинские войска, но партизанский отряд «Росомахи», состоящий из молодых людей, объявляет захватчикам войну, которую, разумеется, выигрывает. В этом пропагандистском пафосе главное обаяние фильма. В руках любого другого автора он превратился бы в обычный боевик, но Милиус сумел сделать из него мессианскую идею. И конечно, в этом главное отличие римейка от оригинала: в новом фильме, снятом неопытным режиссером Дэном Брэдли, не чувствуется никакой идейности, что сразу снижает впечатление от просмотра.

При этом в новых «Неуловимых» даже северные корейцы появились по конъюнктурным соображениям. Фильм задумали снять довольно давно, и поначалу агрессорами в картине должны были стать китайцы, в 2008 г. все еще составлявшие для США звено «оси зла». Однако через некоторое время продюсеры решили обеспечить прокат этого фильма в Китае, и потому в самый последний

момент осторожно заменили китайцев на северных корейцев, решив проблемы «концептуальной хроникой на начальных титрах». Фильм долгое время не выпускали в прокат по коммерческим соображениям. Продюсеры рассчитывали, что малоизвестный тогда Крис Хэмсфорт, исполнивший впоследствии роль Тора в «Торе» и «Мстителях», привлечет к фильму большую аудиторию, если кино выпустят до этих громких блокбастеров.

Римейк, как отмечалось выше, оказался лишен «внутреннего консерватизма», но в то же время сохраняет «казенный внешне-политический патриотизм»²⁹. В оригинале юные ребята проходили боевое крещение и становились мужчинами, убивая оленя и выпивая его еще теплую кровь, а от рук вражеских войск погибал невинный чернокожий учитель. В новом фильме эти ходы не только убрали, но еще и добавили новую подоплеку: сделали участниками партизанского сопротивления нескольких чернокожих ребят, что в корне противоречит идеологии Джона Милиуса. Подчеркнем, несмотря на то что идейно зрителям трудно прочувствовать патриотический пафос «Неуловимых», внешне он сохраняет сюжет первого фильма и в совокупности с картиной «Падение Олимпа» отражает любопытную тенденцию. Обе ленты, хотя и очень разные по качеству и своей прокатной судьбе, усиливают напряженность внутри Америки и культивируют страхи рядовых американцев относительно насильственного вторжения на их территорию. И если учитывать недавно случившиеся в США печальные события, американцам действительно есть чего бояться.

Таким образом, в США кинопатриотизм проявляет себя в нескольких аспектах. Причем все упоминаемые категории фильмов на самом деле не противоречат, а дополняют друг друга. На внутрисполитическом уровне в то время как ЦРУ проворачивает разные схемы, истинными героями оказываются традиционные представители закона, вот почему нужно уважать и любить полицию и т.д. Однако на внешнеполитическом уровне патриотическое кино работает в двояком смысле. В позитивном аспекте фильмы сосредоточиваются на очевидных успехах американ-

²⁹ Известно, что философы и политические теоретики никогда не соглашались по вопросу о сущности патриотизма. В то время как одни полагают его благом, другие клеймят позором, называя «последним прибежищем негодяя». Политико-философскую дискуссию на тему патриотизма см.: Patriotism / I. Primoratz (ed.). N.Y.: Humanity Books, 2002.

ских граждан за рубежом; в негативном — просто используются страхи рядовых американцев перед внешним врагом. Несмотря на то что во всех фильмах некоторые американцы и государственные структуры США показаны в довольно неприглядном свете, в целом все эти фильмы дают синергийный эффект и продвигают добродетели патриотизма.

4. ЛИБЕРАЛИЗМ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ

Сколько существовало общество, его не безразличная к судьбам юных поколений часть оберегала детей от вредной информации, прежде всего от всевозможной пропаганды. Но как известно, любая информация, вредная или полезная, может облекаться в самую безобидную форму, так что в том, нужно ли защищать молодые поколения от информации как таковой, разобраться довольно сложно. Консерваторам стоило бы внимательно присмотреться не к тому, что наносит вред психическому и нравственному здоровью ребенка, но к тем вещам, на которых непосредственно воспитываются дети и которые считаются безвредными, т.е. к тем продуктам массовой культуры, которые имеют своим адресатом самых маленьких. Ведь, как на том настаивал еще Платон³⁰, в мифах и сказках детям должна представляться определенная точка зрения, полезная исключительно для государства. Давайте рассмотрим два кейса — два детских продукта массовой культуры, вышедших на большие экраны в начале 2012 г. и имеющих серьезный коммерческий успех.

В качестве первого примера обратим внимание на анимационный фильм студии Dreamworks «Семейка Крудс», рассказывающий о семье пещерных людей, которые вынуждены меняться под давлением объективных обстоятельств. А если слово «меняться» заменить на слово «эволюционировать», многое сразу встанет на свои места. Почему этот мультфильм принципиально важен для тех, кто пытается следить за тенденциями современного политического процесса? Повествование в фильме ведется от лица главной героини, активной девочки по имени Гип, которая не разделяет общие консервативные установки семьи и прежде всего позицию отца. Интересна ее внешность: низкий лоб, маленький нос, широкие плечи, узкие бедра, крепкий стан.

³⁰ Платон. Государство // Платон. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994.

Этот образ максимально далек от тех диснеевских принцесс и всевозможных фей, к которым привыкло старшее поколение, уже вышедшее из детского возраста. Для примера давайте взглянем хотя бы на современную диснеевскую Рапунцель («Рапунцель: Запутанная история», 2010). Перед нами утонченная женственная девушка, жаждущая приключений. Да, она тоже социально активна, но все же при этом остается девушкой и во многом зависит от мужчины, который должен ее спасти. Кроме того, она сохраняет пассивность, пока появившийся в ее жизни мужчина не побуждает ее изменить свой образ жизни. Иными словами, Рапунцель буквально ждет внешнего раздражителя и не проявляет социальной активности до его появления.

«Семейка Крудс» наносит серьезный удар по когда-то доминирующей, а сегодня все более ослабевающей диснеевской линии в формировании гендерных представлений среди детей. И не только эта лента. Например, в 2012 г. на большие экраны вышел мультфильм студии Pixar «Храбрая сердцем», в котором главная героиня, также физически превосходившая своих неуклюжих женихов и младших братишек, бросает вызов патриархальным традициям. Примечательно, что ее характер точно так же довольно далек от традиционных представлений о мультипликационных принцессах — но только характер, не внешность. Если диснеевские принцессы в последние десятилетия вдруг стали символами политкорректности на уровне репрезентации именно внешнего образа, о чем говорят такие героини, как Тиана («Принцесса и лягушка»), то героиня из «Храброй сердцем», хотя и остается белой женщиной, демонстрирует абсолютно не свойственные женщинам черты характера. В данном случае ставка делается не столько на внешний образ, сколько на внутренний мир, видимые изменения в репрезентации характера. В «Семейке Крудс» женские образы вообще довольно сильны, хотя в принципе у них патриархат. Власть отца под сомнение ставит теща, а две девочки по физическим параметрам и силе духа превосходят рохлю сына — толстого трусливого мальчика. Таким образом, вместе с «Храброй сердцем» «Семейка Крудс» формирует любопытную тенденцию в изображении девушек в американских мультфильмах, что, разумеется, влияет и на детские представления о гендере.

Но формирование новых представлений о роли женщины в обществе и ее внешности — не единственная тема «Семейки

Крудс». Мультфильм подвергает критике консервативные ценности. Надо понимать, что семья Крудс — пещерные люди. Настоящие пещерные люди, а не как патриархальные Флинстоуны, жизнь которых мало чем отличалась от жизни классической американской семьи середины XX в. Глава семьи Грог тщательно оберегает своих подопечных от опасностей, которые связаны с любыми инновациями. Все новое — это смерть. Примерно таковы моральные ценности Крудсов. Кроме того, Грог проводит примитивную идеологическую работу, ежедневно рассказывая своим родственникам истории, каждая из которых заканчивается одинаково: «И тогда все умерли!». Этот элемент повествования мультфильма — воспитание посредством мифов и сказок — своеобразное признание создателей мультфильма в том, что они следуют заветам Платона, т.е. в их продукте также заложена идеологическая база, от которой они не отказываются.

Итак, пещера, в которой жила семья, разрушена, и им, спасшимся от хищника из семейства кошачьих, ничего не остается, кроме как двигаться вперед в неизвестность. От неминуемой гибели их спасает юный кочевник Малой, до этого познакомившийся с главной героиней. Хитростью он убеждает семью двигаться в сторону скал, он знает, что скоро произойдет землетрясение. Примечательно, что он показал им, что такое огонь, зачем он нужен, научил охотиться и т.д. В итоге консерваторы Крудсы вынуждены меняться. При этом патриарх медленно теряет авторитет среди членов семьи, меняющихся гораздо быстрее, а Малой, напротив, авторитет приобретает. Более того, Малой ведет их не куда-то к скалам, он ведет их в «завтра». И когда Грог заявляет ему, что это даже не место, его нет на самом деле, семья прислушивается к словам Малого в надежде попасть в «завтра». Кстати, окончательную власть над ними Малой приобретает, когда рассказывает легенду о тигрице, которой везде запрещали гулять. Однажды она ходила по самому краю пропасти и, сорвавшись вниз, не упала, а полетела. Очевидно, конец сказки разительным образом отличается от обычных морализаторских наставлений отца: «И тогда все умерли!». Теперь истории главы семейства никому не интересны.

Однако проблема персонажей не в том, что они боятся перемен. Перемены неизбежны — это все консерваторы уяснили себе как дважды два еще со времен Эдмунда Берка. Проблема в том, что они должны измениться сами. Каждый из членов се-

мьи постепенно преобразается и признает перемены. Малой буквально, а не фигурально выводит «пещерников» из пещеры и ведет к Солнцу (а все мы помним, что именно Солнце у Платона подобно благу, которое-то и гарантирует юный кочевник). Однако здесь есть один нюанс. Семья — пещерные люди, которые, по идее, должны быть довольно глупыми. Но каким бы зашоренным поначалу нам ни пытались представить Грога, на самом деле ни он, ни его семья совсем не глупые. Они действуют предельно рационально: охотятся, добывают еду и спасаются в пещере от диких животных. Однако эта рациональность ограничена, имеет пределы. Главное, чего они боятся, — это выйти за пределы. Малой же предлагает им новую рациональность, гораздо более удобную и единственно возможную. Создатели мультфильма делают особый упор на то, что он оперирует «идеями», которые, по его убеждению, возникают в мозгу. Вместе с тем и Грог способен порождать идеи (кстати, блестящие, например, идею фотографии или идею колеса), просто они не додуманы или плохо реализованы.

Особо стоит отметить то, что Малой дарит своим собратьям юмор. На каждом этапе путешествия он делится с ними идеями — предоставляет им средства связи, показывает, что такое обувь и т.д. Однако самое главное, чему он их учит, — это шутить. Обычно считается, что консерваторы не очень-то любят шутить и не обладают чувством юмора. Малой преподает ведаемым урок этого самого юмора. Так, один из эпизодов начинается с того, что Малой завершает свой рассказ следующими словами: «А медведь и говорит: “Это твоя пещера? Я думал, это моя столовая”». Старушка хохочет: «Отличная история». На что получает ответ: «Это не история. Это шутка». Малой объясняет, что шутка — это то, чего на самом деле не было, но рассказ о том, чего не было, при этом заставляет нас смеяться. И кое-чему учит — добавили бы мы. Дело в том, что весь мультфильм — не совсем история. Хотя ни о каком божественном вмешательстве речи не идет, доисторические времена в фильме остаются внеисторическими: например, мы не знакомы ни с одним из показываемых в мультфильме животных, ведь их поглотила лава. Но все же то, что мы видим, напоминает нам картину эволюции. Но эволюции «шуточной». Такой же, как и история про семейку Крудс, которой на самом деле не было, но рассказ о ней заставляет смеяться, а также закладывает в мировоззрение маленьких зрителей представления об окружающей действительности.

В качестве второго примера рассмотрим проект Сэма Рейми «Оз: Великий и Ужасный», фактически приквел к одному из самых великих американских фильмов «Волшебник страны Оз» (1939). И поскольку это действительно приквел, то о нем необходимо писать исключительно в контексте оригинального фильма. Многие американские критики наполовину в шутку, наполовину всерьез часто пишут, что все американские фильмы после 1939 г. сняты под влиянием «Волшебника страны Оз». И если посмотреть картину Дэвида Линча «Дикие сердцем» (1990), то становится ясно, что эта якобы шутка от шутки на самом деле очень далека. Если угодно, «Волшебник страны Оз» долгое время в Америке был и является по сей день примерно тем же, чем в России стала «Ирония судьбы». Вряд ли найдется американец, который бы не смотрел или не любил «Волшебника страны Оз». Однако за всю историю существования фильма его статус радикально менялся, хотя на популярности картины это никоим образом не сказывалось. На протяжении 1940–1950-х годов картина была любимым развлечением всех американских детей. Ее всегда показывали по телевизору в канун Рождества, и поэтому несколько поколений американцев росли на этом фильме. Не удивительно, что кино влияло на формирование мировоззрения маленьких зрителей. Какую же мораль черпали дети из этого фильма? Если обратиться к идеологии, имплицитно заложенной в самой картине (в отличие от кино книга, как известно, является аллегорией индустриализации), то можно сказать, что ее посыл был весьма консервативным. Из серого, депрессивного Канзаса Дороти попадала в яркую волшебную страну техноклора, где встречала своих добрых друзей. И все ее приключения в стране Оз — это кислотное *road movie* из желтого кирпича к единственной цели — поскорее попасть домой в родной Канзас. В конце фильма добрая волшебница Глинда говорит Дороти, что та могла попасть домой в любой момент, но девочке было необходимо самой осознать, что ей на самом деле хочется домой. «Нет места лучше дома», — заключает Дороти и отправляется в Канзас, где ее на самом деле не ждет ничего хорошего. Ее воспитывают тетя с дядей, которые слишком заняты на ферме, у нее нет ни друзей, ни подруг (в ее окружении вообще нет детей), кроме Тото, которого, впрочем, грозит усыпить их злая соседка, и у нее даже есть ордер на это. Тем не менее Дороти все равно хочет вернуться и возвращается.

Таким образом, кино мотивировало детей, даже самых амбициозных из них, оставаться в провинции, где они были рож-

дены, ведь, как становилось ясно из фильма, «нет места лучше дома». А разноцветная страна Оз, во многом символизировавшая собой Голливуд, в котором только и было возможно воплощение детской мечты, была создана для кого-то еще. Только вот для кого она была создана? Дело в том, что в 1960-е культовый статус фильма не изменился, зато само кино приобрело новое звучание. В это время в США уже был распространен гомосексуализм, но при этом он был запрещен, вот почему геи изобрели для самообозначения эвфемизм «друзья Дороти», девочки — покровительницы несчастных и закомплексованных жителей страны Оз. Этот фильм лучше всего описывается с помощью того, что получило название «кэмп»: радуга, предельно яркие цвета фильма, музыкальные номера и т.д. — все это атрибуты стилистики кэмп³¹. Дороти дружит с тремя взрослыми мужчинами, ходит с ними под ручку, а они в свою очередь более эмоциональны, чем их маленькая подруга. Лев истеричен, Железный дровосек разражается слезами, что бы ни произошло, а Страшила постоянно смеется невпопад. Если вы помните момент, когда персонажи попадают в Изумрудный город, то, прежде чем отвести их к Волшебнику, героев отправляют привести себя в порядок. В следующей сцене они фактически сидят в салоне красоты, а жители города осуществляют над ними разные косметические процедуры. Льву, например, делают завивку и повязывают красный бантик. Так что нет ничего странного в том, что фильм стал иконой для прятавшихся в тени гомосексуалистов.

Однако тема квир-интерпретации фильма оставалась в течение долгого времени под запретом, и если обратиться, например, к фундаментальному трехтомнику Дэнни Пири «Культурные фильмы» (1981 г. и далее)³², то там читатель ничего не найдет про квир-трактовку картины. Рональд Рейган был уже у власти, Америка правила миром, и потому тайный смысл фильма должен был оставаться тайным. В картине Уита Стилмана «Последние дни диско» (1998), действие которой происходит в самом начале 1980-х, на тематической диско-вечеринке (всем хорошо известен статус диско как квир-символа в том числе³³) можно встретить четырех персонажей, нарядивших-

³¹ См.: История уродства / под ред. У. Эко. М.: Слово, 2007. С. 408–437.

³² Peary D. Cult Movies. N.Y.: Delacorte Press, 1981. P. 390–393.

³³ Американский культуролог Ричард Дайер когда-то первым выступил «в защиту диско», опубликовав в «New Left Review» статью, в которой

ся в костюмы главных героев «Волшебника» и повторяющих движения персонажей оригинального фильма. Эта деталь — лучшая иллюстрация культового статуса кино. Спустя ровно 30 лет после публикации первого тома трилогии Дэнни Пири в книге «100 культовых фильмов» Эрнест Матис и Ксавье Мендик акцентировали внимание именно на этом значении фильма³⁴. Прочтение фильма стало совершенно иным, а картина все еще сохраняет культовый статус, оставшись любимым фильмом многих американцев.

Исходя из этих очевидных сложностей квир-интерпретации в создании приквела к классическому фильму, главная задача продюсеров и режиссеров заключалась в том, чтобы сохранить стилистическую и тематическую преемственность по отношению к оригинальному фильму, т.е. избежать радикального экспериментирования, но при этом по возможности пресечь интерпретации, которые все еще сопутствуют старой ленте. Режиссером картины «Оз: Великий и Ужасный» мог бы стать, скажем, Тим Бёртон. Никто не будет спорить, что это его материал, однако последние опыты Бёртона в кино определенно не приводят ни к чему хорошему³⁵. Более того, он уже пытался переснимать экранизацию детской классики и радикально порывать со старыми формами, что фактически настраивало довольно большую часть аудитории против нового кино. Наверное, вторым любимым детским фильмом американцев после «Волшебника страны Оз» остается «Вилли Вонка и шоколадная фабрика» (1971) Мела Стюарта. В 2005 г. Бёртон попытался поставить свой вариант книги, получивший название «Чарли и шоколадная фабрика». Фильм вышел слишком вычурным и на самом деле серьезно проигрывал первой экранизации. Например, у IMDB средний балл бёртоновского фильма 6,8, в то время как у классического — 7,8. Стоит ли говорить, что при этом

защищал «глупую музыку» с интеллектуальных позиций. В тексте затронут и «эротизм» этого музыкального течения. См.: *Dyer R. Only Entertainment*. L.; N.Y.: Routledge, 2002. P. 151–160.

³⁴ *Mathijs E., Mendik X. 100 Cult Films*.

³⁵ Более того, не удалось бы избежать использования квира в кино. Это сущностная характеристика бёртоновского стиля. Сам Бёртон характеризует себя как «квир-натурал». См.: *Benshoff H.M. Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film*. Manchester; N.Y.: Manchester University Press, 1997. P. 265.

картина Тима Бёртона значительно более «квирная», чем фильм Мела Стюарта?

А Сэм Рейми известен в Голливуде как автор, который может делать продолжения, причем радикально меняя или сохраняя стилистику оригинала в зависимости от запросов продюсеров. Кроме того, Сэм Рейми уже делал кино для детей, в частности, трилогию «Человек-паук», и кажется, относительно успешно. Относительно — потому что в конце концов франшизу пришлось перезапустить уже без него. Последний же режиссерский опыт Рейми «Затащи меня в ад» был явно неудачен. Тем не менее лучшим кандидатом на экранизацию стал, конечно, именно он. Делом в том, что фактически «Оз: Великий и Ужасный» — это авторимейк третьей части трилогии «Зловещих мертвецов» «Брюс Кэмпбелл против армии тьмы»³⁶.

Если вы вспомните этот фильм 1993 г., то многое станет понятно. Главного героя Эша в конце второй серии уносит вихрь, сильно напоминающий ураган из фильма «Оз», и переносит в позднее Средневековье во времена политической междоусобицы, усугубленной наличием нечистой силы. По легенде, Эш послан в Средние века, чтобы избавить людей от сил зла, но на деле он лишь навлекает на город армию тьмы. С помощью научных знаний XX в. Эш выстраивает принципиально новую систему обороны города и одерживает победу. Все это он делает с трудом, так как ему совсем не хочется воевать с живыми мертвецами. Кроме того, Эш почти так же сильно, как и Дороти, если не сильнее, мечтает вернуться домой и сражается против армии тьмы только потому, что иначе колдуны его не вернут назад. Его возлюбленная из Средних веков превращается в страшную ведьму, как превращается в ведьму одна из героинь фильма «Оз: Великий и Ужасный». Сэм Рейми, хорошо владеющий материалом, действительно сделал авторимейк, но с почтительным отношением к классике и с прицелом на то, что вскоре мы увидим следующую часть картины.

Ненужных для детского фильма интерпретаций Рейми избегает легко, так как Глинда и злая ведьма Запада по сюжету влюблены в главного героя. Согласно Матису и Мендику, эти героини

³⁶ О трилогии «Зловещие мертвецы», где содержится подробный анализ фильма, в том числе третьей части, см.: Egan K. *The Evil Dead*. L.; N.Y.: Wallflower Press, 2011.

ни классического фильма часто рассматривались в лесбийском контексте. Стилистически фильм начинается, как и оригинальный «Волшебник страны Оз», в серых, депрессивных тонах. Главный герой вынужден работать в бродячем цирке и мечтать о величии. Из этого мира он, как и Дороти, по воле урагана попадает в сказочную страну. И хотя ему нужно решить, быть ли ему хорошим человеком или великим, ему, кажется, удастся совмещать оба статуса. Он достигает величия и при этом выбирает добрую сторону силы. Как мы знаем, главный герой не вернется в конце фильма, чтобы в будущем встретиться с Дороти, что уже говорит о том, что создатели картины отказываются от нравственного посыла «нет места лучше дома». То есть в стране Оз, символизирующей в новом фильме не только Голливуд, но и Соединенные Штаты Америки — стране, где возможно осуществление любой мечты, — все-таки значительно лучше, чем в доиндустриальном захолустье Канзаса.

Кроме того, и сам главный герой Оскар, ставший Озом, и его спутники теперь символизируют не те угнетенные меньшинства, которые усматривались в оригинальном фильме, хотя главный посыл фильма остается либеральным. Зачем в новой картине летучая обезьянка и фарфоровая девочка? Если уютно, девочка — это сирота-инвалид, которую чудесным образом излечивает Оскар. Однако та продолжает требовать осуществления ее желания — обрести семью. В итоге она ее обретает, но эта семья нетрадиционная. Как говорит ей Оскар, «традиционной семьи у тебя не будет, но все мы станем твоей новой семьей». А летучая обезьянка в некоторой степени символизирует национальные меньшинства. Когда Оскар заговаривает о бананах, та гневно отвечает:

— Ты думаешь, что если я обезьяна, то я непременно люблю бананы?

— А что, не любишь?

— Люблю, но это стереотип!

Обезьяна фактически воспроизводит дискурс угнетенных в США меньшинств. Все помощники Оза остаются в выигрыше, как и главный герой. Оскар изгоняет мракобесов, используя только свои технические знания. Он действительно устраивает первоклассное шоу и, изгнав женщин со злым сердцем, объединяет под своей властью жителей, вынужденных находиться под управлением злых ведьм, и тех, кто выбрал сторону Глинды.

Таким образом, несложно понять, как в эти два коммерчески успешных продукта массовой культуры закладываются определенные политические доктрины. Однако, во-первых, никто не говорит, что это хорошо или плохо. Мы просто стараемся зафиксировать то, что видим на экране. Во-вторых, никто не говорит, что дети на уровне сознания считывают то, что видят, и понимается, никто не настаивает, что дети на бессознательном уровне воспринимают то, за чем наблюдают на протяжении 1,5–2 часов. Идеология может и не влиять на маленького зрителя. Вместе с тем лучше учитывать факт ее наличия в продуктах массовой культуры, предназначенных детям, чем не учитывать вовсе.

5. СТРАТЕГИИ ФЕМИНИЗМА НА БОЛЬШИХ ЭКРАНАХ

К настоящему времени феминистки добились успеха на многих фронтах борьбы, где пытаются разоблачить доминирование мужского взгляда в той или иной области или патриархальную культуру. Но кинематограф еще не стал местом их уверенной победы. Женщины-режиссеры есть, они признаны. Правда, женщины, которые работают в сфере массового кино, не слишком известны. Например, Энн Флетчер, Нэнси Майерс или Эмми Экерлинг, снявшие несколько жанровых картин, до сих пор плохо опознаются зрителями как авторы, хотя у каждой из них особенный почерк, в котором часто чувствуется «феминность» и в стиле съемок, и в тематике. Современные критики могли бы назвать этих женщин женскими представителями «вульгарного авторского кинематографа»³⁷. Если же речь идет об авторском кино, то таких женщин-режиссеров знают лучше, но чаще всего как тех, кто снимает на определенные специфические темы, — феминизм к этому обязывает. В качестве примера достаточно привести имя Кимберли Пирс и ее фильм «Парни не плачут» (1999) о судьбе лесбиянки, притворявшейся мальчиком ради любви, что в итоге приводит к трагическому финалу. Главное, что все женщины-режиссеры — феминистки, т.е. каждая из них смотрит на работу женским взглядом. А то, что этот взгляд будет и должен различаться у каждой представительницы прекрасного пола в кинематографе, очевидно. В конце концов и феминизм не монолитен: радикальные феминистки сильно отличаются от либеральных.

³⁷ О «вульгарном авторском кинематографе» см. в первой главе.

Феминистский кинематограф начал бурно развиваться в 1970-е. Женщины стали не только активно снимать, но и писать о женщинах, снимавших кино в 1930–1940-е. Эта стратегия ясна: женский кинематограф надо было легитимизировать, чем и занималась критика кинематографа в ее женском варианте. Ее отличало то, что она жестко ставила фильмы, снятые женщинами, в непримиримую оппозицию к авторскому патриархальному кинематографу. Например, две статьи 1973 г., ставшие знаковыми для теории авторского кино, даже в самом названии содержат оппозиционность традиционному (мужскому) кино — «Альтернативы авторам» и «Женский кинематограф как контркинематограф»³⁸. Проблема в том, что этот дискурс в кинокритике сохранился и в 2000-е: в теории авторского кино, заявляют женщины, до сих пор доминирует маскулинная парадигма. Прошло ровно 30 лет, а женщины продолжают отстаивать «позиции инаковости в кино». Чтобы добиться успехов в языке описания кинематографа, нужно мыслить авторство в особых категориях, писала Анджела Мартин в 2003 г. — необходим «женский голос внутри нарратива»³⁹. При этом она ориентируется на таких выдающихся режиссеров, как Джейн Кэмпбелл. Будто 30 лет борьбы не доказали, что нужно пробовать иные стратегии. Итак, существуют ли шансы на успех у феминисток в кино?

Если говорить не о легитимации от критики⁴⁰ внутри высокой или авангардной культуры, то как действовали женщины в кино, достигнув в 1970-х определенного успеха? Например, в 1970 г. вышел первый и единственный фильм Барбары Лоден «Ванда». В том же году он получил приз кинокритики в Венеции. В 1980-е ввиду наступления консервативной эпохи в кино некоторые женщины, не желающие довольствоваться ролью жены и домохозяйки, должны были уйти в андеграунд. Наибо-

³⁸ Petrie C. Alternatives to Auteurs // Auteurs and Auteurship... ; Johnston C. Women's Cinema as Counter-Cinema // Ibid.

³⁹ Martin A. Refocusing Authorship in Women's Filmmaking // Ibid. P. 131.

⁴⁰ Хотя «женская теория кино» является крайне влиятельной, некоторые исследователи до сих пор относятся к ней с пренебрежением. Так, в одной из немногих книг об антропологии кино, переведенных на русский язык, автор Гордон Грей, описывая относительно подробно основные теории кинематографа, о феминистских интерпретациях упоминает лишь вскользь. См.: Грей Г. Кино: Визуальная антропология. М.: НЛО, 2014. С. 102.

лее яркой радикальной феминисткой от кинематографа того периода стала Лиззи Борден, вдохновившаяся феминистской теорией и политическим кинематографом Жана-Люка Годара. Она сняла две ленты «Родившиеся в пламени»⁴¹ (1983) и «Работающие девушки» (1986). Для рейгановских 1980-х это предельно нетипичное кино. Чем сильнее дух консерватизма в культуре, тем более радикальное высказывание делают авангардистские художники с политическими амбициями. Ее фильмы — протест против мейнстрима, но исключительно в рамках независимого кинематографа. Вот почему подобные фильмы были возможны и при Рональде Рейгане. Однако делать такое кино с целью повлиять на умы не совсем верное решение. Аудитория, способная посмотреть такие фильмы, как «Родившиеся в пламени», крайне мала. Собственно, ее завоевывать не нужно. Массовый зритель не стал бы смотреть такое кино, а если бы даже и посмотрел, вероятно, остался бы недоволен. Поэтому феминисткам нужно было решать проблему, как сделать «женский фильм», но остаться при этом в рамках массового кинематографа.

В 1990-х женщины попробовали сменить стратегию. Опишем еще один, также не самый успешный случай феминистской стратегии в кино. Женщины стали снимать эротические триллеры⁴², в центре которых сексуальность женщины, ее агрессивность. Например, Энн Гурсо сняла «Другие девять с половиной недель» и «Ядовитый плющ 2: Лили». Лиззи Борден тоже попробовала встроиться в эту парадигму в начале 1990-х и снять эротический триллер «Любовные преступления» (1992), но и этот фильм не был успешным. Эти картины не пользовались спросом у широкой аудитории. Дело было не в том, как изображена женщина в данных фильмах, а в том, что эти картины имели узкую и специфическую аудиторию. На уровне «жанровой формулы» сами картины такого рода, кто бы их ни снимал, были низкобюджетными вариациями «Основного инстинкта» Пола Верховуена, поэтому были востребованы ограниченный про-

⁴¹ Краткий анализ этого фильма см. у канадского киноведа Барри Кита Гранта: *Grant B.K. 100 Science Fiction Films*. L.: BFI, Palgrave Macmillan, 2013. P. 21–22.

⁴² Самый подробный анализ жанра, причем глазами женщины, см.: *Williams L.R. The Erotic Thriller in Contemporary Cinema*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2005. В книге большое место уделяется женщинам и их месту в эротическом триллере.

межуют времени. Гораздо успешнее в этом плане в 1990-х был обычный женский кинематограф — типично женские фильмы о типичных женщинах, не эмансипированных, а тех, что готовы любить мужчин, не прочь готовить и т.п. К режиссерам этого типа относится Нора Эфрон, про которую речь пойдет ниже.

Вместе с тем в 1990-е окончательно закрепила за собой славу сильного режиссера Кэтрин Бигелоу⁴³. Загадка в том, что она является феминисткой, но фильмы снимает как настоящий мужчина, в исключительно мужских жанрах — военное кино, полицейский боевик, технонуар, ужасы. Хотя среди ее фильмов есть такие, где в центре сюжета оказывается женщина, они все равно остаются «мужскими». Так, в картине «Вороненая сталь» главную роль исполняет Джейми Ли Кертис, тем не менее даже этот фильм остается типично мужским детективом. Вряд ли бы кто-то, не зная имени режиссера, догадался, что авторство данной картины принадлежит женщине. Но уникальность Кэтрин Бигелоу как режиссера заключается прежде всего в том, что она смогла достичь успехов в массовом кино. Да, технонуар «Странные дни» можно оценить как вульгарный. В целом же ее последние работы относятся к категории невульгарного авторского кино. Поэтому мы рассмотрим три стратегии неявного феминизма, которые по сравнению с явным феминизмом являются скорее успешными, чем нет. Эти стратегии имеют разных адресатов и, таким образом, охватывают почти все поле женского дискурса — каждая найдет кино для себя. К этим стратегиям относятся: 1) репрезентация эмансипации женщин; 2) попытки дистанцировать женский кинематограф от исключительно мужского; 3) конкуренция на поле мужского кинематографа.

Популяризовав когда-то мыльные оперы строго для женщин, превратив телевизионное многосерийное кино в сложное социально-психологическое и развлекательное шоу в начале 2000-х, «Секс в большом городе 2» упразднил все, что создавалось с таким трудом в течение нескольких лет сериалом «Секс в большом городе», имевшим важнейшее значение для культурной жизни в глобальном масштабе. Четыре эмансипированные женщины за 30 рассуждали о сексе, делились друг с другом сокровенными

⁴³ На ее фильмах подробно фокусируется Барри Кит Грант: *Grant B.K. Man's Favorite Sport?: The Action Films of Kathryn Bigelow // Auteurs and Auteurship...* P. 280–291.

тайнами, и кажется, совсем не стремились выйти замуж. Более того, они занимаются сексом «как мужчины» и получают от этого удовольствие, совершенно не стыдясь своих желаний⁴⁴. Женщины всего мира смотрели сериал и находили ответы на вопросы, которые их беспокоили больше всего: «Так ли ужасно, что мне за 30, а я не вышла замуж?», «Стоит ли мне выходить за него, если я его не люблю?», «Как жить с изменой?» и т.д. Женщины могли поставить себя в ситуацию героинь, согласиться с их решением или осудить, найти для себя что-то новое в жизни и т.д. Сериал имел важные социальные функции.

Когда стало ясно, что формат себя исчерпал, сериал прекратил существование, но его поклонницы выучили урок и остались в твердом убеждении, что если «тебе за 30 и ты не замужем, то жизнь не кончается». Однако создатели решили, что в истории нужно поставить точку и выдали замуж главную героиню за мужчину ее мечты — мистера Бига. Более того, они выдали замуж и других героинь шоу — Шарлотту и Миранду. Только Саманта — женщина жестких сексуально-идейных убеждений — осталась верна принципам мужской полигамии наоборот. Летом 2008 г. розовые иллюзии всех женщин, не нашедших личного счастья, исчезли, когда они увидели, как их телевизионный кумир говорит «да» любимому мужчине. Так должна была закончиться славная история поиска эмансипированного женского счастья.

Но создателям сериала показалось мало и этого. Тогда они в очередной раз обратились к приключениям четырех подруг, сняв вторую серию полнометражного «Секса в большом городе». Может быть, создатели решили доказать разочарованным поклонницам, что жизнь в браке не сделала девушек счастливыми. Миранда вынуждена выполнять в своей семье функции мужчины и нести большой груз ответственности. Шарлотта, обратившись в иудаизм, ненавидит своих детей, которые не дают ей свободного времени, а также переживает, что ее муж заведет роман с молодой няней. Мечта всей жизни Кэрри превратилась в «обычного мужчину»⁴⁵. После тяжелого рабочего дня

⁴⁴ Один из основных тезисов книги: Обсуждаем «Секс в большом городе» / под ред. К. Акасс, Д. МакКейб. М.: Ad Marginem, 2006.

⁴⁵ В данном случае фильм остается верен основной идее сериала — изображать всех мужчин «фриками». Этому посвящена статья: Гревен Д. Музей противоестественности: мужчины-фрики в «Сексе в большом городе» // Обсуждаем «Секс в большом городе».

измученный мистер Биг возвращается домой, захватив с собой еду (эмансипированная Кэрри так и не навесила на себя патриархально-буржуазные оковы домохозяйки), чтобы насладиться телевизионным шоу «Смертельный улов». Давайте вспомним его ухаживания за Кэрри и сравним с тем, во что мужчина превратился теперь. Особенно поражает и возмущает поклонниц то, что на вторую годовщину свадьбы Кэрри дарит мужу винтажные «Rolex», а он ей — плазменную панель в спальню. При этом зрительницы не хотят понять, что он дарит ей не телевизор, а домашнее тепло и идиллию, которая у них была, когда они смотрели черно-белый фильм. Мистер Биг хочет покоя и немного тепла от любимой женщины, а она, почти 50-летняя девушка, хочет развлечений, потому что больше всего боится превратиться в скучную стареющую миссис Биг. В конце концов женщины, за исключением Саманты, понимают, что брак — самое большое счастье в их жизни и стремятся вернуться в лоно семьи. Поклонницы сериала снова остаются фрустрированными: нужно срочно выйти замуж и быть счастливой в семейной жизни или в крайнем случае жить так, как Саманта. «Третья волна феминизма», как ее называли критики⁴⁶, схлынула: как писали зарубежные исследователи, сериал представлял именно эту волну женского движения.

Сериал влиял на жизнь рядовых граждан не только в плане социально-психологических установок, но еще и в области культурного потребления. Женщины стремились купить такую же шляпку, как у Саманты, или юбку, как у Кэрри. «Секс в большом городе» влиял на моду и материальную культуру. Итог этого влияния в области культурного потребления можно увидеть во второй серии полнометражного фильма: оказывается, с виду консервативные, но в тайне довольно прогрессивные женщины Ближнего Востока точно так же любят моду, как их западные сестры, и под черными чадрами носят высокие каблуки и мини-юбки. Точно так же они делают прически, накладывают макияж и ненавидят мужчин, хотя все это, как известно, в Объединенных Арабских Эмиратах строго запрещено. Героини «Секса в большом городе» — это их героини, которые научили жить и принимать решения в непростых ситуациях. Выходит, что пере-

⁴⁶ См.: Генри А. Оргазм и власть: «Секс в большом городе» и третья волна феминизма // Обсуждаем «Секс в большом городе».

мены в сфере материальной культуры ведут к переменам в духовной жизни. Очень может быть, что вскоре тайное женское общество исламских женщин, показанное в фильме, устроит на Ближнем Востоке феминистскую революцию. Можно догадаться, какое влияние оказал «Секс» на менее раскованный, чем США, но не столь догматичный, как Ближний Восток, остальной мир. Американский политический комментатор Патрик Бьюкенен в книге «Смерть Запада» писал: «Культурная революция — очень важная вещь, вероятно, даже важнее политической революции»⁴⁷. Эта культурная революция, которая, по мнению Бьюкенена, привела Запад на край гибели, похоже, стала мировым феноменом. Так что второй полнометражный «Секс в большом городе» — это удар, который мировая прогрессивная демократическая общественность наносит мировой общественности недемократической. У героинь еще есть силы, и они, совершив революцию дома, занимаются сексуально-культурным транзитом в глобальном масштабе.

Если идейно-политическая составляющая фильма любопытна, в художественном плане кино не выдерживает критики. Это не один большой рекламный ролик, как о нем пытались сказать некоторые критики. Многочисленные упоминания различных брендов и культурных артефактов выглядят в фильме не к месту, хотя в сериале они и смотрелись довольно органично. Это даже не потянет на стилизацию под кэмп, на который, судя по всему, ориентировались создатели. Авторы этого фильма уничтожают приятные чувства, сохранившиеся у поклонниц сериала с первой половины 2000-х. Именно «Секс в большом городе» стал первопроходцем в сфере формирования особой сериальной культуры в России. Увидев вторую часть полнометражного фильма, зритель начинает понимать, что это был квир-сериал. Как верно заметила одна из авторов исследований о «Сексе в большом городе» Менди Мерк, героини — это гомосексуалисты в образе женщин. В частности, Менди Мерк так завершает свое эссе «Сексуальность в большом городе»: «Если “Секс в большом городе” гетеросексуален по содержанию, то он гомосексуален по форме»⁴⁸. Это первая из рассматриваемых нами стратегий

⁴⁷ Бьюкенен П. Правые и неправые. М.: АСТ, 2006. С. 62–66.

⁴⁸ Мерк М. Сексуальность в большом городе // Обсуждаем «Секс в большом городе». С. 82.

феминизма — изображать эмансипированных женщин как женщин.

Второй стратегией феминизма является создание типично женского кино исключительно для женской аудитории. Не изображать женщин в американском кино самостоятельными, свободолюбивыми, непослушными; не снимать фильмы про лесбиянок, про сильных матерей-одиночек и женщин, ни в чем не уступающих мужчинам, и даже про вампиров или героических солдат, а снимать кино, предназначенное для романтических барышень, домохозяек и т.д. Почти вся карьера режиссера Норы Эфрон — такое кино. Эфрон снимала про то, как важно для женщин готовить, про то, как женщинам важно влюбляться, и про то, как мужчинам важно, чтобы их любили женщины. Продолав путь от выпускницы университета и стажера в Белом доме при Джоне Ф. Кеннеди до журналиста и эссеиста ведущих американских изданий «New York Post» и «Esquire», она пришла в сценарное дело. Ее первыми работами в этой области стали «Силквуд» (1983) и «Ревность» (1986), срежиссированные лидером Нового Голливуда Майком Николсом, и один из самых восхитительных фильмов 1980-х «Когда Гарри встретил Салли» (1989), который снял Роб Райнер.

Фактически героиней Норы Эфрон была девушка, исполняющая главную роль в фильме Джеймса Брукса «Язык нежности» (1983). В одной из сцен этой ленты, когда девушка встречается с давними подругами, которые теперь успешны, эмансипированы и живут в столице, мы видим яркий контраст — обычная женщина, с одной стороны, и несколько агрессивных снобистских леди — с другой. Зритель будто бы видит прототипы персонажей «Секса в большом городе», которые через 15 лет станут героинями и кумирами женщин по всему миру, но в середине 1980-х были странным явлением, которое подлежало осуждению со стороны кинематографистов. И в 1990-х скромной, сражающейся с жизненными проблемами героине все еще было место в кино. Речь идет о женщине из картины «Лучше не бывает» (1997) того же Джеймса Брукса. Но этот образ в итоге проиграл в конкуренции с такой леди, как Кэрри Брэдшоу. В рейгановскую эпоху репрезентация одиноких женщин в большом кинематографе была невозможна, и фильм «Язык нежности» едва успел появиться на свет к периоду «реакции». Феминистки и сегодня критикуют Рейгана и не могут ему простить «откат»

от положительных, как им казалось, последствий «культурной революции» конца 1960–1970-х: «К 1980-м годам, когда повеяло холодом и к власти пришел Рейган, социальные опасения по поводу одиноких женщин вернулись»⁴⁹.

Известные ролики про то, как в ресторане женщины коллективно и одновременно начинают имитировать оргазм, заимствуют идею из фильма «Когда Гарри встретил Салли». После этой картины стало очевидно, что конек Норы Эфрон — романтические комедии. Впоследствии это лишь подтвердилось на практике. В начале 1990-х Эфрон доверили режиссерское кресло, и она начала в 1992 г. уверенным, хотя и не очень запоминающимся дебютом про мать-одиночку, мечтающую стать комиком. В 1993 г. Нора Эфрон сняла одну из самых запоминающихся мелодрам десятилетия «Неспящие в Сиэтле» с Томом Хэнксом и Мэг Райан. Картина про вдовца, сильно любившего жену и отчаявшегося найти счастье в бренном мире после смерти супруги. Отца выручает сын, он рассказывает о сложной судьбе папы по радио. Журналистке из Балтимора поручают написать про эту историю статью, и зрителю примерно ясно, к чему это приведет. У Эфрон есть эпизод, когда мужчина в ответ на замечание женщины, что она плачет над каким-то фильмом, говорит, что и сам плачет в финале «Грязной дюжины».

Фильмы «Совершенно чокнутый» (1994) и «Счастливые номера» (2000) с Джоном Траволтой можно назвать проходными. Они не дотягивают до уровня картины «Вам письмо» (1998). Менее удачным, но более запоминающимся можно назвать фильм «Майкл» (1996) снова с Джоном Траволтой про порочно-го ангела, крылья которого линяют. Джон Траволта — явно не актер Норы Эфрон, и картины с его участием определенно были хуже, чем те, в которых играли Том Хэнкс и Мэг Райан. Этим объясняется успех упомянутого выше фильма «Вам письмо», в котором снова сыграла эта пара. Однако и эта лента уступает «Неспящим в Сиэтле» и, конечно, она снова для женщин.

В 2000-е Нора Эфрон не вписалась. Она резко контрастировала с радикально феминистским кинематографом, а интерес у критиков больше был к последнему. Этим можно объяснить

⁴⁹ Нельсон Э. Сестра Керри знакомится с Кэрри Брэдшоу: о прогрессе, политике, одиноких героинях «Секса в большом городе» и не только // Обсуждаем «Секс в большом городе». С. 112.

провал «Колдуны» (2005), снятой на старый американский сюжет. И хотя в главной роли снялась Николь Кидман, это фильм не спасло. Легкие романтические комедии не могли конкурировать с серьезными, но часто тяжелыми драмами. Свидетельством чему стало в 2009 г. вручение «Оскара» как лучшему режиссеру Кэтрин Бигелоу. Кстати, довольно символично, что героиню Николь Кидман в «Колдунье» зовут Изабель Бигелоу. 2009 г. стал последним словом, сказанным Норой Эфрон в кинематографе. В картине «Джули и Джулия: готовим счастье по семейному рецепту» режиссер смогла уловить новейшие тенденции в обществе (популярность блогов и их значение в современной культуре) и связать их с классическими представлениями о женщине (страсть к приготовлению пищи), органично объединив и то, и другое. Очевидно, Нора Эфрон вложила в это произведение истории из собственной биографии (помимо прочего она была еще и блогером), и потому картина стала большим сюрпризом для ее поклонниц.

Наконец, третья стратегия феминизма самая сложная. В 2009 г. золотые статуэтки за лучший фильм и за лучшую режиссуру получила бывшая жена Джеймса Кэмерона, в очередной раз потрясшего кинорынок и поставившего новый рекорд в области кассовых сборов, — Кэтрин Бигелоу с картиной «Повелитель бури». Джеймс Кэмерон, создавший революционную, масштабную, очень дорогую картину, которой прочили главный приз, мастер голливудского жанра экшн, проиграл низкобюджетной ленте про иракскую войну. Это произошло по следующим причинам. Во-первых, Кэмерон получал награду за свой блокбастер «Титаник». Во-вторых, какими бы американцы ни были любителями легкого, красивого, живого и интересного кино, они все-таки могут отличить аттракцион от фильма, претендующего на художественную ценность. В-третьих, и это особенно интересно: главный приз вручили феминистке.

Бигелоу не из тех феминисток, что пытаются популяризовать свою идеологию через кино, — будь то француженка Катрин Брейя («Романс X»), австралийка Джейн Кэмпбелл («Дым святой») или американки Кимберли Пирс («Парни не плачут») и Мэри Харрон («Я стреляла в Энди Уорхола»). Темы и жанры, которые всегда интересовали Бигелоу, были и остаются чисто мужскими: боевик («Точка разрыва»), ужасы («С наступлением темноты»), фантастический триллер («Странные дни»), полицейский детек-

тив («Вороненая сталь»). Даже несмотря на то что в некоторых ее фильмах главным героем является женщина (к примеру, героиня Джейми Ли Кертис в ленте «Вороненая сталь»), эти картины все равно рассчитаны на зрителей обоих полов, причем на мужскую аудиторию⁵⁰ в значительно большей степени, чем на женскую, и не являются непосредственно феминистскими. Бигелоу, будучи борцом за права женщин, не смешивает работу и идеологию, снимая свои ленты так, будто их сделал мужчина. Вернее, в фильмах Бигелоу нет феминистской идеологии, но есть то, что сама она называет «политическим сознанием». Кэтрин Бигелоу так говорит о своих работах: «Я поддерживаю феминизм на эмоциональном уровне и сочувствую борьбе за равенство. Но я полагаю, что есть точка, в которой идеология становится догмой»⁵¹. Пытаясь избежать догматизма, режиссер идет значительно дальше своих коллег — женщин по цеху кинематографа.

Как правило, считается, что женщинам значительно проще бросить вызов патриархальной культуре с позиции авангарда, чем пытаться конкурировать с мужчинами на уровне мейнстрима, изнутри системы голливудской индустрии. Так полагали женщины, придерживающиеся феминистского подхода к теории кино, в 1970-е годы. Поэтому сегодня самой верной стратегией для женщин является конкуренция с мужчинами в большом кинематографе, и это у них успешно получается. Женщины способны успешно бросить мужчинам вызов в области «кино для мужчин». Более того, мужское общество способно этот вызов не только принять, но и признать победу женщин. Кэтрин Бигелоу не пользуется обычными средствами феминистской идеологии, которые эксплуатируют другие женщины в кинематографе, но сама воплощает в себе идеологию сильной женщины, способной конкурировать в сфере, принадлежащей исключительно мужчинам.

Самое любопытное, что на этот раз Бигелоу в своих экспериментах пошла дальше, сделав фильм о войне в Ираке. Крити-

⁵⁰ Примерно в том же ключе, что и Бигелоу, работала Антония Берд в Британии. Ее фильм «Людоед» — один из лучших маскулинных фильмов, снятых женщиной. Берд умерла в 2013 г., так что женщин, играющих на поле мейнстримного патриархального кинематографа, становится все меньше.

⁵¹ Цит. по: Макнейр Б. Стриптиз-культура. М.; Екатеринбург: АСТ, У-Фактория, 2007. С. 256.

ковать внешнюю политику США в своих лентах американские либералы и прогрессисты, изобличающие все ужасы войны, в том числе в Ираке, готовы всегда. Однако режиссеры-мужчины, даже самые видные и маститые, с подобной задачей не справились. Хотя Оливер Стоун не думал снимать кино об Ираке непосредственно, вероятно, желая избежать сопутствующих этой непростой теме рисков, все же его целью было изобразить историю намерений американского правительства начать боевые действия на Ближнем Востоке. В итоге «W» (2009) Стоуна оказался скучным, а фильм Брайна Де Пальмы «Без цензуры» — провальным. Попытавшись опозорить американских солдат в стиле home video, якобы поведав миру правду об иракской войне, Де Пальма не смог повторить успеха своей картины про Вьетнам «Потери войны» (1989).

В случае с Бигелоу мы имеем превосходную перверсию «обратного феминизма». В конце 1990-х годов режиссер Ридли Скотт, многое сделавший для продвижения идей феминизма в кино, снял картину о женщине-военной, способной выдерживать те же самые испытания, что и мужчины-военные. Речь идет о картине «Солдат Джейн». Мужчина не только признал, но и доказал, что женщина может сравниться с ним в сфере боевых действий. Бигелоу изображает маскулинную природу войны лучше режиссеров-мужчин. Более того, Бигелоу, когда снимала свой фильм, находилась в трудных обстоятельствах в отличие от Ридли Скотта, на стороне которого была армия благодарных феминисток. На фоне всех этих кинолент фильм Бигелоу смотрится выигрышно. Создается впечатление, что на церемонии в 2009 г. всех «Оскаров», которых не получил «Повелитель бурь», давали лишь для того, чтобы оттенить значимость и художественные достоинства фаворита. Бигелоу отнюдь не критиковала внешнюю политику США, не изобличала преступления бушевской администрации, не демонстрировала беспредел, творимый американскими военными, не рассказывала об ужасах, всегда сопутствующих боевым действиям. Бигелоу показала войну как она есть. Если говорить точнее, то она признала, что война — не только профессия мужчины, но и его призвание.

Главный персонаж картины вновь и вновь возвращается в Ирак, чтобы почувствовать опасность, попасть в ситуацию, которую немецкий философ Карл Ясперс называл «пограничной», оказаться в положении между жизнью и смертью. Не соблюдая

никаких правил безопасности, герой делает то, что должен, — воюет, и в этом видит свое призвание. Здесь нет политики, как, например, в фильме «Рэмбо: первая кровь». В картине Бигелоу герой возвращается не за победой, не за славой, которой его незаслуженно обделили, не по политическим мотивам, а только для того, чтобы еще раз побывать на войне. Теперь давайте представим кино «Повелитель бурь» на фоне «боевых» картин «Аватар» Джеймса Кэмерона и «Бесславные ублюдки» Квентина Тарантино, вышедших в том же году. После того как режиссер получила заслуженную награду, на вопрос, как ей удалось снять такой потрясающий фильм о войне и понять маскулинную природу войны, Бигелоу могла бы с легкостью ответить: «Я просто взяла мужчину и наделила его мужеством». А пока женщины снимают кино о войне, Кэмерон и Тарантино могут спокойно упражняться в своих кинематографических опытах.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Александр Павлов — кандидат юридических наук, доцент кафедры практической философии факультета философии НИУ ВШЭ, член редакционной коллегии журнала «Логос». Редактор и автор сопроводительных статей ряда изданий в области политической теории/философии, культурной теории, интеллектуальной истории. Среди них такие издания, как «Киногид извращенца» Славоя Жижека (2014), «Реакционный дух. Консерватизм от Эдмунда Берка до Сары Пейлин» Кори Робина (2013), «Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча “Шоссе в никуда”» Славоя Жижека (2011), «Александр Герцен и происхождение русского социализма. 1812–1855» Мартина Малиа (2010), «Странная смерть марксизма» Пола Готфрида (2009), «Политическая теория в XX веке» (2008) и др. Публиковался в академических изданиях «Логос», «Полис», «Прогнозис», «Космополис», «Отечественные записки», «Искусство кино», «Политическая концептология», «Социологическое обозрение», «История философии» и др.

Pavlov, A.

The Guilty Pleasure: Philosophical and Socio-political Interpretations of Mass Cinema [Text] / A. Pavlov; National Research University Higher School of Economics. — Moscow: HSE Publishing House, 2014. — 360 p. — (Cultural Studies).— 1000 copies. — ISBN 978-5-7598-1126-8 (hardcover).

Until recently it was thought that intellectuals do not like and can not and should not love popular culture. Those who love it for some reason no matter what, find it guilty pleasure. However, in the last twenty years intellectuals in the west began to conceptualize popular culture, discovering its philosophical depth, hidden or open propaganda. Noting that the pleasure of popular culture and its major form — cinema — is not shameful, author, combining film studies with philosophical and socio-political analysis, shows how political philosophy can work with mass culture nowadays. Using the methodology of marxist philosophers Slavoj Zizek and Fredric Jameson, author politically and philosophically reads contemporary American cinema and some cartoon series. Using specific examples the author explores how the specific ideologies work in Hollywood movies: radicalism, conservatism, patriotism, liberalism and feminism. Author also shows the transition from the modern to postmodern in American cinema and notes how the postmodern era in some low genres and phenomena without being widespread in the 1970s suddenly became mainstream.

The book will be interesting for young philosophers, political scientists, culturalologists, film critics and for all who not only like to watch movies but also think about it. The text will be useful mainly for those who with or without guilty pleasure enjoy popular culture. Reading this book will help you to find intellectual justifications for your guilty pleasure.

Научное издание

Серия «Исследования культуры»

АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ

ПОСТЫДНОЕ УДОВОЛЬСТВИЕ:
ФИЛОСОФСКИЕ И СОЦИАЛЬНО-
ПОЛИТИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
МАССОВОГО КИНЕМАТОГРАФА

Главный редактор

ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Заведующая книжной редакцией

ЕЛЕНА БЕРЕЖНОВА

Редактор

АНАСТАСИЯ АРХИПОВА

Художник

ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Верстка

НАТАЛЬЯ ПУЗАНОВА

Корректор

ВАЛЕРИЯ КАМЕНЕВА

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ «ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»

101000, Москва, ул. Мясницкая, 20

Тел./факс: (499) 611-15-52

Подписано в печать 13.05.2014. Формат 60×90/16

гарнитура Minion Pro. Усл. печ. л. 22,5. Уч.-изд. л. 19,5

Тираж 1000 экз.

Изд. № 1728. Заказ № 2455

Отпечатано способом ролевой струйной печати

в ОАО «Первая Образцовая типография»

Филиал «Чеховский Печатный Двор»

142300, Московская обл.,

г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1

www.chpd.ru, e-mail: sales@chpd.ru,

тел./факс: 8 (496) 726-54-10

ISBN 978-5-7598-1126-8



9 785759 181126 8