

#6 (102) 2014

LOGOS #6 (102) 2014

PHILOSOPHICAL AND LITERARY JOURNAL

published since 1991, frequency—six issues per year

ESTABLISHER—Gaidar Institute for Economic Policy

EDITOR-IN-CHIEF *Valery Anashvili*

EDITOR *Alexander Pavlov*

EDITORIAL BOARD: *Alexander Bikbov, Vyacheslav Danilov, Dmitriy Kralachkin, Vitaly Kurennoy* (science editor), *Inna Kushnaryova, Michail Maiatsky, Yakov Okhonko* (executive secretary), *Alexander Pavlov, Artem Smirnov, Vlad Sofronov, Rouslan Khestanov, Igor Chubarov*

EDITORIAL COUNCIL: *Petar Bojanić* (Belgrade), *Georgi Derluguian* (New York), *Abu-Dhabi, Boris Groys* (New York), *Gasán Guseynov* (Basel), *Klaus Held* (Wuppertal), *Leonid Ionin* (Moscow), *Boris Kapustin* (New Haven), *Vladimir Mau* (Council Chair, Moscow), *Christian Möckel* (Berlin), *Victor Molchanov* (Moscow), *Frithjof Rodi* (Bochum), *Blair Ruble* (Washington), *Sergey Sinelnikov-Murylev* (Moscow), *Maxim Viktorov* (Moscow), *Mikhail Yampolsky* (New York), *Slavoj Žižek* (Ljubljana), *Sergey Zuev* (Moscow)

Executive editor *Elena Popova*

Cover design *Vlad Yurashko*

Design and layout *Sergey Zinoviev*

Project manager *Kirill Martynov*

Proofreader *Lyubov Agadulina*

Website editor *Egor Sokolov*

English language editor *Olga Zeveleva*

E-mail: logosjournal@gmx.com

Website: <http://www.logosjournal.ru>

Facebook: <https://www.facebook.com/logosjournal>

Twitter: https://twitter.com/logos_journal

Certificate of registration ПИ № ФС 77–46739 of 23.09.2011

Subscription number in the unified catalogue “Pressa Rossii” — 44761

ISSN 0869-5377

All published materials passed review and expert selection procedure

© Gaidar Institute Press, 2014

<http://www.iep.ru/>

Print run 1000 copies

ЛОГОС #6 (102) 2014

ФИЛОСОФСКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

издается с 1991 г., выходит 6 раз в год

Учредитель Фонд «Институт экономической политики им. Е. Т. Гайдара»

Главный редактор *Валерий Анашвили*

Редактор-составитель номера *Александр Павлов*

Редакционная коллегия: *Александр Бикбов, Вячеслав Данилов, Дмитрий Краlechkin, Виталий Куренной* (научный редактор), *Инна Кушнарева, Михаил Маяцкий, Яков Охонько* (ответственный секретарь), *Александр Павлов, Artem Smirnov, Vlad Sofronov, Ruslan Khestanov, Igor Chubarov*

Редакционный совет: *Petar Bojanić* (Белград), *Максим Викторов* (Москва), *Борис Гройс* (Нью-Йорк), *Гасан Гусейнов* (Базель), *Георгий Дерлугьян* (Нью-Йорк), *Абу-Даби, Славой Жижек* (Любляна), *Сергей Зув* (Москва), *Леонид Ионин* (Москва), *Борис Капустин* (Нью-Хейвен), *Владимир Мау* (председатель совета, Москва), *Кристиан Меккель* (Берлин), *Виктор Молчанов* (Москва), *Фритъоф Роди* (Бохум), *Блэр Рубл* (Вашингтон), *Сергей Синельников-Мурылев* (Москва), *Клаус Хельд* (Вупперталь), *Михаил Ямпольский* (Нью-Йорк)

Выпускающий редактор *Елена Попова*

Обложка *Влад Юрашко*

Дизайн и верстка *Сергей Зиновьев*

Руководитель проектов *Кирилл Мартынов*

Корректор *Любовь Агадулина*

Редактор сайта *Егор Соколов*

Редактор английских текстов *Ольга Зевелева*

E-mail редакции: logosjournal@gmx.com

Сайт: <http://www.logosjournal.ru>

Facebook: <https://www.facebook.com/logosjournal>

Twitter: https://twitter.com/logos_journal

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77–46739 от 23.09.2011

Подписной индекс в Объединенном каталоге «Пресса России» — 44761

ISSN 0869-5377

Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования

и экспертного отбора

Категория информационной продукции «16+»

© Издательство Института Гайдара, 2014

<http://www.iep.ru/>

Отпечатано в филиале «Чеховский печатный двор»

ОАО «Первая образцовая типография». 142300, Московская обл., г. Чехов,

ул. Полиграфистов, 1. Тираж 1000 экз.

CONTENTS

BAD FILM THEORY

- 1** CAROL J. CLOVER. Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film
61 LINDA WILLIAMS. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess
85 IRINA GRADINARI. Lustmord. The History of a Fantasm

CASE STUDIES

- 107** DMITRIY KRALECHKIN. Second-rate Category 5 Kaiju
123 NICKOLAY SHISHKIN. Exploitation Cinema within the Limits of the Internet
135 JAN LEVCHENKO. Genre Unchained. Western d'Auteur on the Future of Humankind
149 ANDREY APOSTOLOV. Passive Passionarity: the Spectator and the Media in Russian Movies on Hockey

TV SERIES

- 179** POLINA KHANOVA. Doctor Who: Genocide for Dummies
193 FEDOR PANFILOV. Telemedievalism: "Medieval" TV Series in the Late 20th and Early 21st Centuries
209 ANDREY BYSTRITSKIY. The Series Starts and Wins: The TV Show Between Amusement and Drama

CRITICS

- 218** ANTON KORABLEV. The Bruce Lee of Postmodern Thought
223 IVAN DENISOV. From a Critique of Exploitation to the Exploitation of Critique

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ПЛОХОГО КИНО

- 1** КЭРОЛ ДЖ. КЛОВЕР. Ее тело, он сам: гендер в слэшерах
61 Линда Уильямс. Телесные фильмы: гендер, жанр и эксцесс
85 Ирина Градинари. Наслаждение насилием: сексуальное убийство в кино

CASE STUDIES

- 107** Дмитрий Кралечкин. Кайдзю второй свежести, пятой категории
123 Николай Шишкин. Очень краткая история эксплуатационного кино в России
135 Ян Левченко. Жанр освобожденный. Авторский вестерн — о будущем цивилизации
149 Андрей Апостолов. Пассивная пассионарность. Зритель и медиа в отечественных фильмах о хоккее

СЕРИАЛЫ

- 179** Полина Ханова. Доктор Кто: геноцид для чайников
193 Федор Панфилов. Телемедиевализм: «средневековые» сериалы конца XX — начала XXI века
209 Андрей Быстрицкий. Сериалы начинают и выигрывают: телешоу между аттракционом и драмой

КРИТИКА

- 218** Антон Кораблев. Брюс Ли постсовременной мысли
223 Иван Денисов. От критики эксплуатации к эксплуатации критики

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ
ЛОГОС

ОБЪЕДИНЕННЫЙ КАТАЛОГ «ПРЕССА РОССИИ»

Подписной индекс 44761

В отделениях связи «Почты России»

Ее тело, он сам: гендер в слэшерах

КЭРОЛ ДЖ. КЛОВЕР

Кэрол Дж. Кловер. Доктор наук, профессор-эмеритус риторики, кино и скандинавистики факультета риторики Калифорнийского университета в Беркли.
Адрес: 7408 Dwinelle Hall #2670, Berkeley, CA 94720–2670, USA.
E-mail: clover@berkeley.edu.

Ключевые слова: хорроры, гендерная идентификация, Последняя Девушка, жертва-герой.

В данной работе исследуется привлекательность жанра хоррора и, в частности, феномен популярности «низких» жанров, которые представляют героинь-женщин и, предположительно, должны привлекать мужскую аудиторию. Работа ставит вопрос о том, почему в фильмах, нацеленных на мужскую аудиторию, из всех персонажей в живых остаются именно женщины. Автор утверждает, что эти фильмы заставляют аудиторию идентифицироваться не с садистом-мужчиной, а с жертвой-женщиной — со страданиями, болью и тревогой, которые испытывает Последняя Девушка, как автор называет героиню, прежде чем она, наконец, не поднимется и не победит своего мучителя. В эссе показывается, что на всем протяжении слэшера зрители переживают иронический сдвиг гендерных ролей.

HER BODY, HIMSELF: GENDER IN THE SLASHER FILM

CAROL J. CLOVER. PhD, Professor Emerita of Rhetoric / Film & Scandinavian at the Department of Rhetoric of the University of California, Berkeley.
Address: 7408 Dwinelle Hall, Berkeley, CA 94720–2670, USA.
E-mail: clover@berkeley.edu.

Keywords: horror cinema, gender identification, final girl, victim-hero.

This essay investigates the appeal of horror cinema, in particular the phenomenal popularity of “low” genres that feature female heroes and are supposed to play to male audiences. The question addressed in this essay is why, in these films, which are supposedly principally aimed at male spectators, are the surviving heroes often female characters. The author argues that these films are designed to align spectators not with the male tormentor, but with the female tormented—with the suffering, pain, and anguish that the “final girl,” as Clover calls the victim-hero, endures before rising to finally vanquish her oppressor. The essay demonstrates that throughout the course of the film spectators have an ironic shift in gender affinity.

КИНОФАНТАСТИКА И РАЗНОВИДНОСТИ ХОРРОРА



А ВЕРШИНЕ жанра фильма ужасов находится классика: «Носферату» Фридриха Вильгельма Мурнау, «Кинг-Конг», «Дракула», «Франкенштейн» и разнообразные произведения Альфреда Хичкока, Карла Теодора Дрейера и некоторых других. В силу своего возраста, литературных первоисточников или известности режиссера эти фильмы заработали хорошую репутацию в контексте, пользующемся дурной славой¹. Ниже на этой шкале оказываются произведения Брайана Де

Перевод с английского Инны Кушнareвой по изданию: © Clover C. J. *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film // Misogyny, Misandry, and Misanthropy* / R. H. Bloch, F. Ferguson (eds). Berkeley; L.A.; Oxford: University of California Press, 1989.

1. Фильмы, упомянутые в данном эссе: *Alien* (Ridley Scott, 1979), *Aliens* (James Cameron, 1986), *All of Me* (Carl Reiner, 1984), *An American Werewolf in London* (John Landis, 1981), *The Amityville Horror* (Stuart Rosenberg, 1979), *Behind the Green Door* (Mitchell Brothers, 1972), *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Blood Feast* (Herschell Gordon Lewis, 1963), *Blow-Out* (Brian De Palma, 1981), *Body Double* (Brian De Palma, 1984), *Cries and Whispers* (Ingmar Bergman, 1972), *Cruising* (William Friedkin, 1980), *Deliverance* (John Boorman, 1972), *Dracula* (Tod Browning, 1931), *Dressed to Kill* (Brian De Palma, 1980), *Every Woman Has a Fantasy* (Edwin Brown, 1984), *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), *The Eyes of Laura Mars* (Irvin Kershner, 1978), *The Fog* (John Carpenter, 1980), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *Frenzy* (Alfred Hitchcock, 1972), *Friday the Thirteenth* (Sean S. Cunningham, 1980), *Friday the Thirteenth, Part II* (Steve Miner, 1981), *Friday the Thirteenth, Part III* (Steve Miner, 1982), *Friday the Thirteenth: The Final Chapter* (Joseph Zito, 1984), *Friday the Thirteenth, Part V: A New Beginning* (Danny Steinmann, 1985), *Friday the Thirteenth, Part VI: Jason Lives* (Tom McLoughlin, 1986), *Halloween* (John Carpenter, 1978), *Halloween 2* (Rick Rosenthal, 1981), *Halloween III: The Witch* (Tommy Lee Wallace, 1983), *He Knows You're Alone* (Armand Mastroianni, 1981), *Hell Night* (Tom DeSimone, 1981), *I Spit on Your Grave* (Meir Zarchi, 1981), *It's Alive* (Larry

Пальмы, более гладкие сатанистские фильмы («Ребенок Розмари», «Омен», «Экзорцист»), парочка гибридов хоррора и научной фантастики («Чужой»/«Чужие», «Бегущий по лезвию бритвы»), ленты о вампирах и оборотнях («Оборотень», «Американский оборотень в Лондоне») и целый ряд картин с большим бюджетом, часто со звездами («Что случилось с Бэби Джейн», «Сияние»). В самом низу, на кинематографическом дне, находится хоррор из хорроров — слэшер (он же сплэттер, он же шокер), крайне продуктивный сюжет о психопате-убийце, рубящем на куски жертв, по большей части женщин, до тех пор, пока на него не найдется управа или пока он сам не будет убит, как правило, тоже женщиной, которой удалось остаться в живых.

Затрагивающий разнообразные табу и энергично вторгающийся на территорию порнографии слэшер по преимуществу выпадает из поля зрения уважаемой аудитории (среднего возраста и среднего класса). Столь же неприметным он остается и для уважаемой критики. Составляющие репертуар автомобильных кинотеатров на открытом воздухе и кинотеатров, специализировавшихся на эксплуатейшн, где они «пересекаются с эротическими фильмами и мачистскими экшнами», эти фильмы «никогда не попадают в рецензии»². Книжки, посвященные хоррорам, сосредоточивают свое внимание на классике, мимоходом касаются средних категорий лент и либо полностью обходят слэшер молчанием, либо разоблачают его как признак вырождения³.

- Cohen, 1974), *Jaws* (Steven Spielberg, 1975), *King Kong* (Merian B. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933), *Last House on the Left* (Wes Craven, 1972), *Macabre* (William Castle, 1958), *Motel Hell* (Kevin Connor, 1980), *Mother's Day* (Charles Kauffman, 1980), *Ms. 45* (Abel Ferrara, 1981), *A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1985), *A Nightmare on Elm Street, Part 2: Freddy's Revenge* (Jack Sholder, 1985), *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), *The Omen* (Richard Donner, 1976), *Pink Flamingos* (John Waters, 1973), *Play Misty for Me* (Clint Eastwood, 1971), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Psycho II* (Richard Franklin, 1983), *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968), *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Slumber Party Massacre* (Amy Jones, 1983), *Splatter University* (Richard W. Haris, 1985), *Strait-Jacket* (William Castle, 1964), *Taboo* (Kirby Stevens, 1980), *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), *The Texas Chain Saw Massacre II* (Tobe Hooper, 1986), *Totsiee* (Sydney Pollack, 1982), *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), *The Virgin Spring* (Ingmar Bergman, 1959), *What Ever Happened to Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962), *Wolfen* (Michael Wadleigh, 1981).
2. Dickstein M. *The Aesthetics of Fright // American Film*. 1980. Vol. 5. № 10. P. 34.
 3. «Уилл Роджерс сказал, что никогда не встречал человека, которому бы это не нравилось, и то же самое я вполне искренне могу сказать о кино», — говорит Харви Р. Гринберг в своей оде хоррору *The Movies on Your Mind*. Однако в то же время его утверждение не распространяется на «множество от-

Единственная книга, посвященная этой категории фильмов, — «Держись подальше от души» Уильяма Шёлля — довольно поверхностна⁴. Статьи в киножурналах редко заходят дальше рассуждений о технологиях, спецэффектах и сборах. *Sunday San Francisco Examiner* отдал рецензирование слэшеров на откуп коллективному «Джо Бобу Бриггсу, кинокритику из автомобильного кинотеатра, Грейпвайн, Техас», чей пародийно развязный тон («Тут у нас две сиськи, четыре кварталы крови, пять мертвых тел... Джо Боб говорит, можете сами проверить!») устанавливает, как кажется этой и другим газетам, необходимую дистанцию между ее читателями и подобными фильмами⁵.

Конечно, есть исключения: критики или обозреватели, видевшие хотя бы несколько таких фильмов и пытавшиеся разобраться в их этике или эстетике либо в том и другом сразу. Насколько трудна их задача, видно по крайне противоречивым результатам. Для одного критика «Техасской резни бензопилой» — ни много ни мало «„Унесенные ветром“ мясных фильмов»⁶. Для другого же

... отвратительный кусок дерьма. <...> идиотская истерически-лихорадочная поделка, в которой чего только не намешано — каннибализм, вуду, астрология, всевозможные культы хиппи и непрекращающееся садистское насилие, мерзкое и отвратительное, какое может прийти в голову только при полном отсутствии воображения⁷.

Третий, в свою очередь, пишет:

Режиссерский ум [Тоуба] Хупера все заметнее с каждым новым просмотром, как только тебе удастся справиться с первоначальным травматическим воздействием и начать ценить мастерство в выборе ракурса и движения камеры⁸.

вратительных имитаций [„Психо“], которые девальвировали кино» (*Greenberg H. R. The Movies on Your Mind. N.Y.: Saturday Review Press, 1975. P. 137*).

4. *Schoell W. Stay Out of the Shower: Twenty-Five Years of Shocker Films Beginning with Psycho. N.Y.: Dembner, 1985.*
5. «Джо Боб Бриггс» был явно придуман, чтобы решить проблему *Dallas Times Herald* с тем, как «освещать кино-трэш». См.: *Trillin C. American Chronicles: The Life and Times of Joe Bob Briggs, So Far // The New Yorker. December 22, 1986. P. 73–88.*
6. *Brighton L. Saturn in Retrograde; or, The Texas Jump Cut // The Film Journal. 1975. Iss. 7. Vol. 2. № 4. P. 25.*
7. *Koch S. Fashions in Pornography: Murder as Cinematic Chic // Harper's Magazine. 1976. Vol. 253. P. 108–109.*
8. *Wood R. Return of the Repressed // Film Comment. 1978. Vol. 14. № 4. P. 30.*

Музей современного искусства купил этот фильм в тот же год, когда по крайней мере в одной стране, Швеции, он был запрещен.

У Робина Вуда подход скорее антропологический, чем эстетический.

Сколько бы мы ни пытались избегать встречи с ними [слэшерами], сколько бы ни порицали социальные явления и идеологические мутации, которые они отражают, их популярность... показывает, что, даже если они все сплошь отвратительны, их нельзя игнорировать⁹.

Мы можем пойти еще дальше и предположить, что качества, из-за которых слэшеры оказываются исключенными из эстетической системы, которые делают их, наряду с порнографией и низкими хоррорами в целом, категорией, «на которую скупятся тратить художественный талант и большие деньги»¹⁰, — это те самые качества, которые делают их столь очевидным источником (суб)культурного отношения к полу и особенно гендеру. Без опосредования фантазиями об ином мире, без прикрытия сюжета, животных трансформаций или цивилизованной рутины эти фильмы в устрашающе откровенном виде представляют нам мир, в котором, с одной стороны, мужское и женское находятся в непримиримом противоречии, а с другой стороны, мужественность и женственность — больше состояния сознания, чем тела. Таким образом, это эссе исходит из предположения, что именно благодаря своей грубости и навязчивой монотонности, а не вопреки им слэшеры дают нам более точное представление о сексуальных установках (по крайней мере у той части населения, которая составляет их аудиторию), чем легитимная студийная продукция.

Прежде чем обратиться к их жанровым особенностям, давайте рассмотрим некоторые критические и кинематографические вопросы, с которыми связано изучение чувственных жанров (*sensation genres*) в целом и хоррора в частности. В качестве исходной точки мы возьмем не слэшер, а арт-хоррор Брайана Де Пальмы «Подставное тело» (1984). Сюжет фильма (мужчина становится свидетелем загадочного убийства женщины, за которой он подсматривал, и после множества приключений разрешает эту загадку) интересует нас меньше, чем три карьерных ступени, по которым сначала спускается, а затем поднимается главный герой, актер по имени Джейк. Поначалу он претендует на легитимные

9. *Idem. Beauty Bests the Beast // American Film. 1983. Vol. 8. № 10. P. 63.*

10. *Dickstein M. Op. cit. P. 34.*

роли (Шекспир), но на занятиях по актерскому мастерству выясняется, что диапазон его эмоциональной выразительности ограничен в силу запущенного детского страха. Тогда он соглашается на роль вампира в «низкобюджетном, независимом фильме ужасов», но даже эта работа оказывается под угрозой, когда в сцене, в которой его должны положить в гроб и похоронить, у Джейка случается приступ клаустрофобии и ему приходится покинуть съемочную площадку. Очередной сюжетный поворот приводит Джейка в подпольный мир порнографии, где он соглашается на еще одну роль, на этот раз в порнофильме. Здесь, в царстве плоти, рядом с порнодивой обнажаются сексуальные истоки скованности Джейка — страх перед (женской) впадиной. Ему удается от нее излечиться. Он возвращается в «Поцелуй вампира» новым человеком, блестяще справляется со сценой захоронения, и, как нам дают понять, дальше его ждет Шекспир.

Итак, названные три кинематографические категории различаются степенью сублимации. На цивилизованном конце континуума лежат легитимные жанры; на другом конце, делающем упор на бессознательное, — чувственные или «телесные» жанры, последовательно хоррор и порнография. У Де Пальмы жестокость хоррора сводится к архаическим сексуальным чувствам, которые он отыгрывает. За эмоциональной скованностью Джейка (появляющейся в «высоком» жанре) лежит страх смерти (который раскрывает захоронение заживо в хорроре), а за ним — первичная сексуальная реакция (которая появляется и находит разрешение в порнографии). Слои опыта Джейка на удивление хорошо согласованы между собой, и, по-видимому, неслучайно, что им находится соответствие в археологии «жуткого» у Фрейда.

Некоторые люди отдали бы пальму первенства в жуткости представлению о погребении самих себя мнимоумершими. Только психоанализ научил нас, что эта ужасающая фантазия — преобразование другой, поначалу не пугающей, а вызванной определенным жгучим желанием — мечтой о жизни в материнской утробе¹¹.

Таким образом, порнография напрямую (приятным образом) затрагивает то, что фильм ужасов исследует (болезненным образом), устанавливая некоторую дистанцию, и по отношению к чему легитимные фильмы устанавливают еще большую дистанцию. За «легитимным» сюжетом «Выпускника» (в котором Бен должен поврать отношения с матерью своей *подруги*, чтобы жениться и за-

11. Фрейд З. Жуткое // Он же. Влечения и их судьба. М.: Эксмо-пресс, 1999. С. 214.

нять положенное ему место в обществе) лежит сюжет «Психо» (в котором неестественная привязанность Нормана к *собственной* матери побуждает его убивать женщин, его привлекающих), а *еще* глубже лежит сюжет фильма «Табу», в котором сын просто занимается сексом с матерью («Мама, я ведь лучше папы?»). То есть, коротко говоря, порнография имеет дело с сексом (актом), а фильм ужасов — с гендером.

Редкий голливудский фильм не посвятит пару-другую сцен — погоня на автомобилях, сексуальная сцена — тому, чтобы вызывать эмоциональное и/или физическое волнение у аудитории. Но фильм ужасов и порнография — единственные жанры, специализирующиеся на возбуждении телесных ощущений. Они существуют только затем, чтобы ужасать и возбуждать (не всегда в таком порядке), и их способность делать это — единственное мерило успеха: «Они поверяют себя нашим сердцебиением»¹². Так, в кругах производителей хорроров «хороший» значит страшный, в особенности вызывающий телесный ужас и обещающий, что зритель будет вздрагивать, трепетать, у него побегут мурашки. Фирма *Lloyds of London* страховала клиентов от смерти от страха на фильме «Макабр»¹³. А «Гид по эротике Хастлера» расставляет порнографические фильмы по степени вызываемой ими эрекции (один фильм называют «стояком», другой — «вялым»). Мишенью в обоих случаях становится тело, наше свидетельствующее тело. Но свидетельствует оно *о другом* теле — занятом сексом и находящемся в опасности. Термины «плотский фильм» (*flesh film, skin flicks*) и «мясные фильмы» (*meat movies*) оказываются в данном случае весьма кстати.

Кинематограф, как считается, обязан своим особым успехом в чувственных жанрах (о чем говорит ранний и быстрый взлет фильмов о вампирах) беспрецедентной способности манипулировать точкой зрения. То, что письменное повествование должно проговаривать вслух, фильм может представить без слов в мгновение ока при помощи монтажа. В течение нескольких секунд повествование от первого лица — с точки зрения вампира — сменяется повествованием от третьего лица или документальной объективностью. К этим простым сдвигам можно добавить вариации удаленности (от панорамы поля боя до крупного плана главно-

12. Marcus S. *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. N.Y.: Basic Books, 1964. P. 278.

13. Castle W. *Step Right Up! I'm Gonna Scare the Pants Off America*. N.Y.: Putnam, 1978.

го яблока), угла съемки, ракурса, эффекты освещения, неустойчивость изображения и так далее, которые, в свою очередь, тоже могут подвергаться неожиданным манипуляциям¹⁴. Сегодня любимый прием в хорроре — закрепить субъективную камеру (*I-camera*) за убийцей, преследующим жертву; съемки ведутся ручной камерой, производящей дрожащее изображение, а в кадр то и дело попадают сфокусированные и расфокусированные изображения вещей (деревьев, кустов, окон) крупным планом, за которыми скрывается убийца (субъективная камера), и все это под звуки сердцебиения и тяжелого дыхания.

Камера делает наезд на кого-то из кричащих, молящих о пощаде жертв, «опускает взгляд» на нож и потом вонзает его в грудь, в ухо или глаз. Вот что по-настоящему отвратительно¹⁵.

Теоретическое понимание эффекта отстает от практики. Процессы, ведущие к тому, что одно изображение, а не другое именно тем, а не иным образом заставляет сердце одного человека, а не другого биться быстрее, так и остались загадкой — не только для критиков и теоретиков, но, судя по интервью и неровному (и крайне подражательному) качеству самих фильмов, даже для людей, производящих продукт. Считается, что огромную важность в обеспечении идентификации аудитории со зрелищем играет процесс *suture*, но как и почему это происходит, до сих пор остается неясным¹⁶. К тому же идентификация не является столь однозначным

14. Учитывая число вариаций, неудивительно, что возникают все новые стратегии. Несколько лет назад одному режиссеру пришла в голову идея передать точку зрения младенца, используя субъективную камеру, установленную на уровне пола, и двойное изображение («Оно живое» Ларри Коэна (1974)). Почти столетие спустя после того, как технология предоставила радикально иные средства для рассказывания истории, кинематографисты продолжают открывать для себя новые возможности.
15. О первой «Пятнице, 13-е»: *Martin M., Porter M. Video Movie Guide: 1987. N.Y.: Ballantine, 1986. P. 690.* Робин Вуд отмечает, что камера, снимающая от первого лица, также позволяет до самого конца не раскрывать личность убийцы, что крайне важно для многих фильмов, но при этом добавляет: «Чувство неопределенной, неидентифицируемой, возможно, сверхъестественной или сверхчеловеческой угрозы питает фантазию зрителя о власти, способствуя его прямой идентификации с камерой благодаря тому, что, хотя присутствие персонажа-посредника и обозначено, он остается максимально смутным и нечетким» (*Wood R. Beauty Bests the Beast. P. 65.* «Проккол» Де Пальмы открывается пародией именно на этот кинематографический прием.
16. Касательно этой широко обсуждавшейся темы см. в особенности: *Silverman K. The Subject of Semiotics. N. Y. Oxford University Press, 1983. P. 194–236;*

понятием, каким ее считают некоторые критики¹⁷. В чем комментаторы более или менее сходятся друг с другом — так это в важности «игры местоименной функции»¹⁸. Если эффект фантастического зависит от неопределенности видения, избылиа точек зрения и смешения субъективного и объективного, тогда кино как медиум особенно подходит для фантастического. Действительно, в той мере, в которой фильм может представлять «нереальные» комбинации предметов и событий как «реальные» через взгляд камеры, «кинематографический процесс можно назвать фантастическим»¹⁹. Кинофантастика в любом случае гораздо эффективней и в больших масштабах, чем ее предшественники, добивается успеха в производстве чувственного.

Тот факт, что кинематографические конвенции фильма ужасов так часто и с такой легкостью пародируются, показывает, что, несмотря на индивидуальные вариации, у этого жанра есть фиксированные базовые структуры апперцепции. То же самое можно сказать об историях, которые он рассказывает. Ученые, изучающие фольклор или раннюю литературу, распознают в слэше-рах характерные черты устной истории: свободный обмен темами и мотивами, архетипические характеры и ситуации, аккумуляцию сиквелов, ремейков, имитаций. Это поле, в котором в некотором смысле нет оригинала, нет реального или правильного текста, но всегда есть только варианты; мир, в котором смысл индивидуального примера лежит вне этого примера. «Искусство» фильма ужасов, подобно «искусству» порнографии, — в огромной степени искусство рассказа, и именно так его понимает целевая аудитория²⁰. У отдельного примера могут быть оригинальные черты,

Stern L. Point of View: The Blind Spot // Film Reader. 1979. № 4. P. 214–236.

17. В этом эссе я использую термин «идентификация» обобщенно и не совсем строго для обозначения первичных и вторичных процессов. См., в частности: *Doane M. Misrecognition and Identity // Cine-Tracts. 1980. № 11. P. 25–32,* а также: *Метц К. Воображаемое означающее // Он же. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета, 2010.*
18. *Nash M. Vampyr and the Fantastic // Screen. 1976. № 17. P. 37.* Нэш ввел термин «кинофантастика» (*cinéfantastic*) применительно к этой игре.
19. *Jackson R. Fantasy: The Literature of Subversion. L.: Methuen, 1981. P. 31.*
20. Как пишет Дикштейн, «в хорроре „искусство“ — смехотворное понятие, поскольку он, даже при максимальной тяге к наживе, является по-настоящему субкультурным жанром, как ребенок, который вырос в дикой природе и которого никогда не удастся приручить, или как мутант, только наполювину являющийся человеком и потакающий нашей тайной зачарованности уродствами и гротеском» (*Dickstein M. Op. cit. P. 34.*)

но главное для него как для представителя жанра хоррора — умение передавать клише. Джеймс Б. Твитчелл совершенно справедливо рекомендует применять

... этнографический метод, при помощи которого анализ ведется так, как будто индивидуальная манера рассказывания ничего не значит. <...> Вы ищете стабильное и повторяемое; игнорируете «художественное» и «оригинальное». Поэтому, с моей точки зрения, критика режиссера как автора при объяснении хоррора в основном бьет мимо цели. <...> Первейшая задача критика, объясняющего притягательность хорроров, — не фиксировать образы при каждом их появлении, но проследить их миграцию в сторону аудитории и только тогда пытаться понять, что в них было тако- го важного, что позволило им сохраниться²¹.

То, что авторская критика хотя бы частично бьет мимо цели, очевидно из интервью с такими фигурами, как Джон Карпентер («Хэллоуин», «Туман»), которые показывают, что кинематографисты, подобно носителям фольклора, в основном действуют по наитию или используют готовые формулы, не обладая каким-то осознанным пониманием. Хичкок был настолько озадачен успехом «Психо», что обратился в Стэнфордский исследовательский институт с просьбой разобраться в этом феномене²².

По мнению критики, со времен Фрейда то, что заставило передавать из уст в уста истории о привидениях и волшебные сказки, и есть самое «важное» в хоррорах, что позволяет им сохраниться, а именно тот факт, что они затрагивают вытесненные страхи и желания и разыгрывают остаточные конфликты, окружающие эти чувства. Таким образом, по словам Робина Вуда, фильмы ужасов реагируют на интерпретацию как «личные сны своих создателей и в то же время коллективные сны зрительской аудитории — слияние, которое стало возможным из-за наличия у них общих идеологических структур»²³. И подобно тому, как агрессор и жертва

21. *Twitchell J. B. Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror. N.Y.: Oxford University Press, 1985. P. 84.*

22. *Spoto D. The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock. N.Y.: Little Brown, 1983.*

23. *Wood R. Return of the Repressed. P. 26. В «Кошмаре на улице Вязов» фатальный характер носит сам кошмар, который видят несколько подростков, живущих на улице Вязов. Одного за другим их убивает порождение их коллективного сна. Единственная девочка остается в живых, когда отказывается спать, а затем, признав неадекватность своих родителей, находит способ справиться с чувствами, вызывающими фатальный кошмар. См. как*

в кошмарах — выражение одного и того же «я», они — проявления одного и того же зрителя в хорроре. Наша первичная и признанная идентификация может быть идентификацией с жертвой, отражением наших детских страхов и желаний, памяти о том, какими мы были крошечными и беспомощными перед лицом огромного Другого. Однако Другой в конечном счете лишь часть нас самих, проекция нашей вытесненной детской ярости и желания — слепого позыва уничтожить тех, на кого мы гневемся, силой получить удовлетворение от тех, кто нас возбуждает, добыть себе еды, пусть даже пожирая тех, кто нас кормит, — которые нам пришлось отвергнуть во имя цивилизации. Мы одновременно и Красная Шапочка, и Серый Волк. Сила переживаний в хорроре происходит из «знания» обеих сторон истории — из того, что мы отдаемся кинематографической игре местоименной функции. Неудивительно, что первым фильмом, на котором зрителей не пускали в зал после того, как выключится свет, был «Психо». Неясно, входило ли в намерения Хичкока тем самым усилить переживание «сна», но эффект как в краткосрочной перспективе (закрепление за «Психо» статуса самого главного триллера), так и в долгосрочной (изменение зрительских привычек по всей стране) бесспорен. В его нынешнем изводе хоррор хуже, чем все остальные жанры, переносит прерывание. Сама эта «непрерываемость» свидетельствует о компульсивном характере историй, которые он рассказывает.

Чем бы он ни был, слэшер, по всей видимости, достаточно «важен», чтобы суметь «сохраниться». О многом говорят сборы и сиквелы. «Хэллоуин» стоил 320 тысяч долларов и за шесть лет собрал 75 миллионов долларов; даже такой дорогой в производстве фильм, как «Сияние», принес прибыль, в десять раз превысившую затраты на его производство²⁴. «У холмов есть глаза», «Те-

пример темы сон/ужас: *White D. L. The Poetics of Horror // Cinema Journal. 1971. № 10. P. 1–18.*

24. Двигателем производства низких хорроров является не только стремление получить прибыль. В силу того что затраты на съемки в них ничего не решают, первоначальный вклад оказывается по силам небольшой группе инвесторов. Поэтому низкий хоррор по всем практическим соображениям — единственный способ для независимого кинематографиста пробиться на рынок. Добавьте к этому куда большую, чем обычно, степень контроля за продуктом — и станет понятно, почему этот жанр привлекает такие таланты, как Стефани Ротман, Джордж Ромеро, Уэс Крейвен и Ларри Коэн. Как пишут Вейл и Джуно, «ценность малобюджетных фильмов в том, что они могут быть выражением индивидуального взгляда и причудливой оригинальности одного человека. Когда корпорация решает вложить 20 миллионов долларов в фильм, управленческая иерархия регулирует каждый

хасская резня бензопилой» и «Чужой» (гибрид научной фантастики и слэшера) сегодня²⁵ имеют две части. «Психо» и «Кошмар на улице Вязов» — три, «Хэллоуин» — четыре, а «Пятница, 13-е» — шесть. Их следует считать скорее ремейками, чем сиквелами; хотя последующие части стараются начинать с того же места, на котором остановился предыдущий фильм, в большинстве случаев они с легкими вариациями дублируют сюжет и обстоятельства — формулу — своего предшественника. Точно так же из разницы названий не вытекает разница сюжетов: действие «Пятницы, 13-е» происходит в летнем лагере, а «Хэллоуина» — в городе, но истории в них очень похожи, они навязчиво повторяются в этих фильмах и в десятке других таких же, но с другими названиями. У подобных фильмов, по всеобщему признанию, преимущественно молодая и мужская аудитория: как можно заметить, это группы молодых людей, которые болеют за убийцу, когда он нападает на своих жертв, а затем обращают свои симпатии на оставшуюся в живых жертву, когда та обрушивается на убийцу²⁶. Что ж, мы хотим разобраться в данном интересе аудитории к конкретному кошмару — в том, что в этой истории есть такого «важного», что гарантирует сборы, — и понять, какие можно сделать из этого выводы для сегодняшнего обсуждения женщин и кино.

СЛЭШЕРЫ

Непосредственный предшественник слэшера — «Психо» Хичкока (1960). Его элементы хорошо знакомы: убийца — психопат, вы-

шаг и никому не позволено проявлять самостоятельность. Встречи с юристами, бухгалтерами и советами акционеров — вот что такое голливудские фильмы» (*Vale V., Juno A. Introduction // Incredibly Strange Films / V. Vale, A. Juno (eds). San Francisco: RE/Search Publications, 1986. P. 5).*

25. На момент написания статьи. — *Прим. ред.*

26. Несмотря на интерес киноиндустрии к этой демографической части аудитории, глубокого исследования состава зрителей слэшеров нет. Твитчелл в своей книге (*Twitchell J. B. Op. cit. P. 69–72, 306–307*) основывается на личных наблюдениях и сообщает о критике, которая проявляет примечательное единодушие независимо от времени и места; мои собственные наблюдения совпадают с его наблюдениями. Аудитория в основном в возрасте от двенадцати до двадцати лет, с сильным преобладанием мужчин. Некоторые критики указывают на контингент мужчин постарше, садящихся отдельно, которые, по мнению Твитчелла, пришли «не пугаться, а сопереживать», особенно эпизодам «ударь женщину ножом». Роджер Эберт и Джин Сискел подтверждают это наблюдение.

ходец из ненормальной семьи, но все-таки внешне похож на человека; жертва — красивая, сексуально активная женщина; место действия — не-дом, Ужасное Место; орудие убийства — все, кроме огнестрельного оружия; нападение показывается с точки зрения жертвы и происходит с ошеломительной внезапностью. Ни одна из этих черт не является оригинальной, но беспрецедентный успех этой хичкоковской формулы, прежде всего из-за сексуализации как мотива преступления, так и действия, привел к множеству подражаний и вариаций. В 1974 году вышел фильм Тоуба Хупера «Техасская резня бензопилой», в некоторой степени пересмотревший данный образец и положивший начало новому этапу. Вместе с «Хэллоуином» (Джон Карпентер, 1978) он породил новую волну вариаций и подражаний.

Сюжет «Техасской резни бензопилой» достаточно прост: пятеро молодых людей едут по Техасу в автофургоне, останавливаются в заброшенном доме — и их одного за другим убивают сумасшедшие сыновья опустившейся местной семьи; в живых остается только женщина. Ужас, конечно, заключен в подаче материала. В самом начале фильма молодые люди подбирают случайного попутчика, он устраивает пожар и ранит руку Фрэнклину (сначала порезав себя), и молодые люди выкидывают его из машины. Заброшенный дом, в котором они впоследствии останавливаются, — бывший дом бабушки и бабушки Салли и Фрэнклина, — оказывается, стоит рядом с домом попутчика и его семьи: брата по имени Кожаное Лицо, их отца, едва живого престарелого бабушки, а также мертвой бабушки и собаки, чьи мумифицированные трупы у них заведено сажать за стол во время семейных собраний. Три поколения работников скотобойни, некогда гордившиеся своим ремеслом, а теперь замененные машинами, пристрастились к убийствам и каннибализму. Их дом украшают останки людей и животных — кости и перья, волосы и шкуры. Компания молодых людей случайно разделяется во время исследования дома и его окрестностей, и Кожаное Лицо вместе с братом убивают их поодиночке. Остается только Салли. На других нападают стремительно и быстро убивают, однако Салли должна еще побороться за жизнь, пережив за ночь всевозможные ужасы. И вот на рассвете ей удается добежать до шоссе, где ее подбирает попутный грузовик.

В общих чертах похожий сюжет и у «Хэллоуина»: убийца-психопат (Майкл) в Хэллоуин крадется по улицам маленького городка и убивает подростков одного за другим; в живых остается только Лори. Уловка здесь в том, что Майкл сбежал из психиатрической лечебницы, в которой он был заключен с шестилетнего

возраста после того, как убил сестру, стоило ей расстаться с бойфрендом после незаконной интерлюдии на кровати родителей. Флэшбек с этим убийством открывает фильм. Оно полностью показывается глазами убийцы (субъективная камера), и лишь позднее раскрывается его личность. Пятнадцать лет спустя Майкл сбегает из тюрьмы и возвращается для того, чтобы убить Лори, которую считает вариантом своей сестры (в сиквеле объясняется, что она и в самом деле его младшая сестра, удочеренная приемной семьей в момент трагедии). Но прежде чем добраться до Лори, Майкл расправляется с ее школьными друзьями: убивает Энни в машине, когда она ехала к своему бойфренду; Боба — по пути на кухню, куда тот направился за пивом после секса с Линдой; Линду — за разговором по телефону с Лори в ожидании ушедшего за пивом Боба. Под конец остается одна Лори. Когда она слышит крик Линды и телефон замолкает, Лори бросает дом, в котором сидела с детьми, и едет к Линде. Там она обнаруживает три тела и бежит, а убийца ее преследует. Все оставшееся время в фильме мы видим, как Лори с переменным успехом борется с Майклом. Он накидывается на нее снова и снова, и снова и снова ей удается либо ускользнуть (убежать, спрятаться, разбить окно и выпрыгнуть, запереться), либо дать отпор (один раз при помощи вязальной спицы, в другой раз — вешалки). В конце появляется доктор Лумис (психиатр Майкла в лечебнице) и стреляет в убийцу (хотя, как выясняется в сиквеле, не убивает его).

Прежде чем перейти к выявлению общих компонентов, добавим третий, более свежий пример: «Техасская резня бензопилой — 2» (Тоуб Хупер, 1986). Семья потомственных работников скотобойни (которых теперь зовут Сойерами) та же самая, хотя старше и, благодаря беспрецедентному успеху в колбасном бизнесе, богаче²⁷. Когда мистер Сойер начинает подозревать, что диск-жокей Стретч, судя по ее радиопередачам, слишком много знает об одном из их последних преступлений, он отправляет ночью на радиостанцию своих сыновей Кожаное Лицо и Чоп-Топа (попутчика из первой части). Но в самый ответственный момент у Кожаного Лица заедает бензопилу. Он прижимает остановившееся лезвие к бедру съжившейся от страха Стретч, а затем к ее паху и держит там неуверенно, вздрагивая и извиваясь, как будто в оргазме.

27. Развитие темы колбасы и человечины типично для заимствований в низком хорроре: намек на нее есть в «Техасской резне бензопилой», в «Адском мотеле» это целая индустрия («Копчености фермера Винсента: это да!» — написано на рекламном щите), а в «Техасской резне бензопилой — 2» эта тема разрастается до общенационального конкурса по дегустации чили.

После этого братья уезжают. Бесстрашная Стретч, к которой позднее присоединяется техасский рейнджер (Деннис Хоппер), выслеживает их до подземного убежища, находящегося за городом. Упав в техасский аналог кроличьей норы, Стретч оказывается в подземных владениях Сойеров. Здесь, посреди атрибутов скотобойни, Сойеры живут и работают. Стены сочатся кровью. Как и ветхий дом из первой части, их жилище причудливым образом украшено останками людей и животных. После пыток, которым Сойеры подвергли Стретч, ей все-таки удается пролезть через водосточную трубу и забраться на близлежащую скалу, где она находит бензопилу и дает отпор последнему из врагов. Техасский рейнджер, по всей видимости, гибнет во время взрыва гранаты в подземелье, так что Стретч одна остается в живых.

Ясно, что все слэшеры, снятые после 1974 года, в долгу перед «Психо» и редко где не отдавали ему визуальную дань, хотя бы мельком: если не через убийство в душе, так хотя бы через показ слива воды или тени руки с занесенным ножом. Однако менее очевиден тот факт, что после 1974 года фильмы, как это обычно бывает с фольклором, отсылают не только к Хичкоку, но и друг к другу. Короче говоря, у нас имеется кинематографическая формула с двадцатилетней историей, на первом этапе которой (1960–1974) господствуют фильмы, пропитанные менталитетом 1950-х, тогда как второй этап, обрамленный двумя «Техасскими резнями бензопилой» 1974 и 1986 годов, соответствует ценностям конца 1960-х и начала 1970-х. О том, что в своих последних проявлениях формула, быть может, переживает упадок, говорит кэмповый, самопародийный характер «Техасской резни бензопилой — 2», а также выход в обычных кинотеатрах сатиры на слэшеры «Ведро крови». В период 1974–1986 годов, однако, формула претерпевала эволюцию, и ее расцвет может представлять интерес для исследователей популярной культуры — прежде всего тех, кого интересует репрезентация женщин в кино. Чтобы понять природу описанной мутации в конкретных терминах, рассмотрим, взяв в качестве точки отсчета «Психо», образующие жанр элементы: убийцу, место действия, орудия убийства, жертв и шоковый эффект.

Убийца

В конце «Психо» психиатр объясняет, что Норман Бейтс, как мы уже догадались по ходу действия, настолько интроецировал свою мать, в жизни «навязчивую, требовательную женщину», что она образовала его другое, контролирующее «я». Не Норман, а «мате-

ринская часть его сознания» убила Мэрион — *должна* была убить ее, — когда он сам испытал к ней сексуальное влечение. Идея убийцы, движимого психосексуальной яростью, или, точнее, мужчины, столкнувшегося с гендерной проблемой, оказалась перспективной, и наследники Нормана Бейтса до сих пор шествуют по жанру. Подобно Норману, который во время своих преступных актов надевает одежду матери и которого как герои фильма, так и сами зрители какое-то время принимают за его мать, герой подражающего «Психо» фильма «Бритва» — психиатр-трансвестит — кажется женщиной, пока его не разоблачают, и точно так же он вынужден убивать женщин, которые его возбуждают. Нечто похожее в смягченной форме происходит и с Попутчиком/Чоп-Топом и Кожаным Лицом в серии «Техасская резня бензопилой»: ни один из братьев не демонстрирует признаков гендерной путаницы, но их психическое инвестирование в ненормальную семью, в которой подчеркнуто отсутствует мать, но зато есть труп бабушки (напоминающий о том, как обошлись с телом миссис Бейтс в «Психо»), существенно замедлило их развитие. Им обоим по двадцать лет (тридцать во второй части), однако же Попутчик/Чоп-Топ кажется долговязым, нескладным ребенком, а у Кожаного Лица под фартуком мясника видна детская пухлость. Как и Норман Бейтс, в спальне которого по-прежнему стоят детские игрушки, Попутчик/Чоп-Топ и Кожаное Лицо навсегда остались детьми. «Открыв» для себя секс во второй части, Кожаное Лицо теряет вкус к убийствам. В «Адском мотеле», современном хорроре с сознательными отсылками к «Психо» и первой «Техасской резне бензопилой», нам навязчиво показывают портрет мертвой матери, молчаливо вззирающей на каннибализм и инцест своих взрослых детей.

Таким же заложником детства оказывается убийца из фильма «Глаза Лоры Марс» (Ирвин Кершнер, 1978). Убийца, мать которого была проституткой-истеричкой и подолгу пропадала, бросая его одного, до поры до времени умел справляться со своим детским гневом в полицейской работе (фильм всячески подчеркивает иронию ситуации), но жесткие фотографии Лоры высвободили его агрессию. Убийца из «Адской ночи» — единственный член семьи, оставшийся в живых после чудовищного приступа ярости у отца. Теперь он тоже обречен стать убийцей. В «Хэллоуине» убийца — ребенок, по крайней мере в начале фильма: шестилетний Майкл так разозлился на сестру (и явно за ее сексуальную связь с бойфрендом), что зарезал ее кухонным ножом. В оставшейся части фильма показывается, как в возрасте двадцати одно-

го года он снова принялся убивать людей, и доктор Лумис, до того наблюдавший за ним, объясняет, что, хотя тело Майкла достигло зрелости, его разум застыл в детской ярости. В фильме «Оно живое» убийцей оказывается буквально младенец, ставший чудовищем из-за того, что уловил амбивалентное отношение к нему родителей, будучи еще в утробе (в начале беременности они подумывали об аборте).

Даже убийцы, которые не могут все списать на детство и не проявляют особой гендерной путаницы, зачастую страдают сексуальными расстройствами. Убийца из «Кошмара на улице Вязов» — бессмертный педофил. Убийца из «Кровавой вечеринки» говорит молодой девушке, которую готовится атаковать дремлю: «Красотка. Все вы — красотки. Я тебя люблю. Нужно сильно любить, чтобы сделать такое. Ты же этого хочешь! Хочешь! Да!» Когда Стретч понимает психодинамику ситуации в жуткой сцене с бензопилой в паху из «Техасской резни бензопилой — 2», она делает отчаянную попытку переиграть ситуацию. «Ты действительно хорош. Хорош!» — повторяет Стретч; и в самом деле, после эякуляции Кожаное Лицо явно теряет интерес к пиле. Все раскладывает по полочкам пародийный «Адский мотель». «У него не стоит, сама увидишь, когда он скинет комбинезон: у него там как будто скукожившаяся слива», — говорит Брюс о своем брате-убийце Винсенте, узнав, что Терри собралась за него замуж. Терри так ничего и не увидит, поскольку во время первой брачной ночи Винсент, разумеется, попытается ее убить, а не заняться с ней сексом. Собственно изнасилования в слэшерах практически не бывает, очевидно, потому, что — как показывает сцена с бензопилой в паху — насилие и секс не сопутствуют друг другу, а являются альтернативами: одно становится субститутотом и прелюдией к другому точно так же, как подростковые фильмы ужасов становятся субститутотом и прелюдией к «взрослым» фильмам (или «мясной фильм» — субститутотом и прелюдией к порнофильму)²⁸. Когда Салли под пытками («Техасская резня бензопилой») кричит «Я сделаю все,

28. «Высвобождение сексуальности в хорроре всегда представляется как извращенное, монструозное и избыточное, при этом и перверсия, и избыточность оказываются логическим следствием подавления. Нигде это не заметно так, как в [первой] „Техасской резне [бензопилой]“. Здесь сексуальность полностью отклонилась от своей функции и обратилась в садизм, насилие и каннибализм. Поразительно, что нигде нет намека на то, что Салли столкнулась с сексуальной угрозой — ее должны подвергнуть пыткам, убить, расчленивать и съесть, но не изнасиловать» (Wood R. Return of the Repressed. P. 31).

что ты захочешь» с очевидным сексуальным подтекстом, ее обидчик только грубо ее передразнивает: она совершенно неверно истолковала его психологию.

Женщины-убийцы попадают редко, причем их мотивы существенно отличаются от мотивов мужчин. За исключением матери-убийцы из первой «Пятницы, 13-е», они не проявляют никакой гендерной путаницы, равно как и факторы, определяющие их поведение, не бывают откровенно психосексуальными. Гнев их в большинстве случаев берет начало не в детском опыте, а в специфических моментах взрослой жизни, когда мужчины их бросали или изменяли им («Смирительная рубашка», «Сыграй мне перед смертью», «Атака 50-футовой женщины»). (Такие фильмы, как «День матери», «Ангел мщеника» и «Я приду плюнуть на ваши могилы», принадлежат к жанру мести за изнасилование.) Первая «Пятница, 13-е» — в некотором смысле аномалия. Убийцей оказывается женщина средних лет, чей сын Джейсон много лет назад утонул из-за халатности одного из вожатых лагеря. В сиквелах, однако, эта аномалия не сохраняется (части 2–6). В них убийца — сам Джейсон, который не погиб, а живет в хижине в лесу. Модель хорошо знакома: его мотив — месть за смерть матери, чрезмерную привязанность к которой демонстрирует хранение им ее отрезанной головы. Как и Стретч в упомянутом эпизоде «Техасской резни бензопилой — 2», девушка, вступающая в финальную схватку с Джейсоном во второй части, все понимает (она учится на психолога) и, чтобы спастись, повторяет ему командным тоном: «Я — твоя мать, Джейсон, опусти нож». Джейсон начинает видеть в ней мать (субъективная камера) и подчиняется.

В фильмах, подражавших «Психо» («Бритва», «Глаза Лоры Марс»), убийца — член общества, человек, вполне нормально функционирующий до тех пор, пока в финале не раскрывается его другое «я». «Техасская резня бензопилой» ввела другого героя, у которого есть только роль убийцы и чья идентичность ясна с самого начала. У Нормана могла быть нормальная жизнь, но у этих убийц — нет. Они — откровенные изгои и отщепенцы: Майкл сбегал из далекой лечебницы, Джейсон живет в лесу, сыновья Сойеров живут в подземелье за пределами города. Кроме того, их нелегко рассмотреть. Мы видим их лишь мельком — редко и издали в начале, чаще к концу. Они обычно крупные, иногда толстые и часто в масках. Короче говоря, в них можно разглядеть людей, но лишь отчасти, подобно тому как они сами лишь частично видны своим жертвам и нам, зрителям. Но в одном аспекте это сверхлюди: они, по сути дела, неистребимы. Подобно тому как Майкл («Хэл-

лоуин») многократно встает после ударов, которые давно остановили бы человека с более слабой конституцией, Джейсон (фильмы «Пятница, 13-е») снова и снова остается в живых, чтобы возвращаться в сиквелах. Чоп-Топ в «Техасской резне бензопилой — 2» так зовут из-за металлической пластины, имплантированной ему в череп, чтобы прикрыть рану, полученную во время аварии в первой части. Следует отметить, что обычно убийцы — это зафиксированный элемент, тогда как жертвы в каждой серии меняются.

Ужасное Место

Ужасное Место, чаще всего дом или туннель, в котором рано или поздно оказываются жертвы, — почтенный элемент хоррора. Особняк Бейтса — только одно из длинного списка подобных мест, которые в современных слэшерах представлены домом-развалюхой из «Техасской резни бензопилой», заброшенным особняком с привидениями из «Адской ночи», выставленным на продажу, но никак не продающимся домом из «Хэллоуина» (он также является исходной точкой для таких фильмов, как «Ребенок Розмари» и «Ужас Амитвилля») и т. д. Ужасными эти дома делают не только викторианское запустение, но и те ужасные семьи — кровожадные, инцестуозные, каннибалистические, — которые в них живут. Поэтому в особняке Бейтсов разворачивается история матери и сына, испытывающих ненормальную привязанность друг к другу, а в особняке/лабиринте из «Техасской резни бензопилой» скрывается разнузданное отродье с разлагающимся трупом бабушки во главе. Хижина Джейсона в лесу (в «Пятнице, 13-е») — не особняк, однако в ней тоже есть мумифицированная мать (или, по крайней мере, ее голова) с традиционными свечами и жуткими атрибутами. Ужасы «Адской ночи», как мы узнаем, вызваны тем, что бывший владелец дома истребил собственных детей. Ни о чем не подозревающие жертвы из фильма в фильм забредают в такие дома, и традиционная задача жанра — подробно фиксировать, как при виде улики к ним приходит понимание того, что за преступления и извращения здесь происходили. Затем они начинают понимать, что угрожает им самим.

В «Техасской резне бензопилой — 3» дом и туннель превращаются в подземный жилой лабиринт, связанный с внешним миром при помощи труб. Семья в целостности и сохранности, даже процветает, но, видимо, из-за истинной природы своего колбасного бизнеса вынуждена была переехать под землю вместе со скотобойней. Для Стретч, которая отчаянно пытается из нее выбраться, это чу-

довищенное место — темное, имеющее множество тупиков, со стенами, сочащимися кровью. Таков и второй подвал дома с привидениями в «Адской ночи»: в нем полно разложившихся тел и скелетов, освещается же он свечами. Менее знакомы другие туннели: из «Тела как улики», который вызывает у Джейка приступ клаустрофобии, и из ужасного дома в фильме «Он знает, что ты одна», в котором скрывается убийца. Сцену в морге из последнего фильма, некоторые больничные сцены «Хэллоуина-2», а также сцены в погребу из разных лент можно рассматривать в качестве представителей ужасных туннелей: темных, запутанных, лишенных выхода, обычно подземных и сырых, вдобавок с кучей труб отопления и водоснабжения. В «Адской ночи», как и в «Техасской резне бензопилой — 2», ужасный дом (заброшенный особняк) и ужасный туннель (второй подавал) сливаются воедино.

Поначалу дом или туннель кажутся спасительным местом, но стены, которые обещали защиту от убийцы, становятся стенами, удерживающими жертву, стоит только ему в них проникнуть. Крайне популярный момент в слэшерах, снятых после 1974 года, — сцена, в которой жертва запирается (в доме, комнате, чулане, машине) и с замиранием сердца ждет, в то время как убийца прокладывает себе дорогу топором, ножом или дрелью. Действие всегда показывается с точки зрения жертвы; мы смотрим на дверь (стену, крышу машины) и наблюдаем, как сначала в ней появляется острие, а затем и все остальное орудие. В «Птицах» Хичкока мы видим, как птицы пробивают дверь клювами. Сцена проникновения обычно становится поворотным моментом в фильме: если до этого жертва только убегала, то теперь она должна сражаться.

Орудие

В слэшерах не бывает огнестрельного оружия — по крайней мере, у убийц. Жертвы могут порой его раздобыть, но, подобно телефонам, пожарной сигнализации, лифтам, дверным звонкам и моторам автомобилей, огнестрельное оружие дает осечку. В некотором базовом смысле эмоциональная территория слэшеров носит до-технологический характер. Излюбленное оружие убийцы — ножи, молотки, топоры, ледорубы, шприцы, раскаленная кочерга, вилы и тому подобные вещи. Такие орудия хорошо работают в сюжете, построенном на скрытности убийцы и незнании жертв о том, что тела их друзей свалены всего в нескольких метрах от них. Однако использование шумной бензопилы или мощной дрели при отсутствии такого относительно бесшумного оружия, как лук и стре-

лы, пика, катапульта и даже меч, подсказывает²⁹, что дело тут еще и в близости с тактильностью. Этот пункт станет понятнее, если мы включим в рассмотрение маргинальные примеры, такие как «Челюсти» и «Птицы», а также смежные жанры — фильмы об оборотнях и вампирах. Ножи и иглы в той же мере, что зубы, клювы, клыки и когти, являются продолжением тела, что сводит нападающего и жертву в примитивном, животном объятии³⁰. В фильме «Я плюю на ваши могилы» героиня, направив на насильника дуло пистолета, заставляет его снять брюки, как нам кажется, для того, чтобы выстрелить ему в гениталии. Но затем меняет решение и приглашает его в дом, что он с легкостью принимает за согласие на продолжение предшествующего группового изнасилования. Когда же они сидят в наполненной пеной ванне, героиня кастрирует насильника ножом. Если ранее мы задавались вопросом, почему она отказалась от пистолета, то теперь мы знаем: не все фаллические символы одинаковы и собственноручно зарезать ножом того, кто тебя изнасиловал, — более эффективный ответ, нежели застрелить насильника из пистолета, даже предварительно унизив³¹.

Помимо этого слэшер демонстрирует увлеченность плотью или «мясом» как тем, что скрыто от взгляда. Когда подобранный на дороге герой «Техасской резни бензопилой» в кураже режет себе руку, сидящие в фургоне молодые люди в ужасе от него отшатываются — все, кроме Фрэнклина, который, кажется, зачарован сознанием того, что между видимым, познаваемым телом и его тайной изнанкой находится одна лишь тонкая мембрана, защищенная только коллективными табу. Неудивительно, что расцвет слэшеров совпадает с развитием спецэффектов, позволяющих нам своими глазами увидеть «вскрытое» тело.

Жертвы

Там, где раньше была всего лишь одна жертва, Мэрион Крейн, теперь множество: пять в «Техасской резне бензопилой», четыре

29. За некоторыми исключениями, среди которых, к примеру, использование ружья для подводной охоты в шестом убийстве в «Пятнице, 13-е».
30. *Kaminsky S. American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film.* N. Y. Laurel-Dell, 1977. P. 107.
31. Сцена в душе в «Психо», вероятно, вызвала наибольший отклик на протяжении всей истории кино. Сцена в ванной в фильме «Я плюю на ваши могилы» (который, строго говоря, не является слэшером, хотя и имеет ряд жанровых сходств), насколько мне известно, была единственной попыткой повторить эту сцену с точностью до наоборот.

в «Хэллоуине», четырнадцать в «Пятнице, 13-е — 3» и т. д. Как выразился Шёлль, «другие режиссеры поняли, что лучше одного чудовищного убийства красивой женщины может быть только целая серия чудовищных убийств красивых женщин»³². Если раньше жертва была взрослой, теперь она, как правило, подросткового возраста (отсюда название «детобойная картина»). Если раньше она была женщиной, теперь это мальчик и девочка, хотя чаще всего девочка. Тем не менее ее основное качество остается прежним. Главное в Мэрион — сексуальная трансгрессия. В первых сценах, одеваясь к обеду в номере отеля, она просит любовника на ней жениться. Естественно, именно желание стать честной женщиной приводит ее к краже 40 тысяч долларов, к акту, из-за которого она окажется в мотеле Бейтса в Фэйрвейле. Если в начале фильма мы видели, как она одевается, то теперь видим, как раздевается. Несколько минут спустя она погибнет в душе. Классический рекламный плакат к «Психо» показывает Дженет Ли с недоумевающим выражением лица, в бюстгальтере и трусах, оглядывающуюся назад, как будто специально подчеркивая ее грудь. Задача рекламных материалов — передать в одной картинке суть фильма. Грудь — вот о чем фильм «Психо».

В слэшере нарушители сексуальных границ обоих полов обречены на быструю гибель. Жанр изобилует парочками, ищущими укромное место подальше от глаз родителей и начальников, чтобы заняться сексом. Сразу же после (или во время) секса пары убивают. Тема становится частью традиции, начиная с побочной линии Линды и Боба в «Хэллоуине». Оставшись одни в доме соседей, Линда и Боб спешат воспользоваться хозяйской спальней. После этого Боб спускается вниз за пивом. В кухне с ним бесшумно расправляется убийца, Майкл, который затем, завернувшись в простыню (ведь на дворе Хэллоуин) и надев очки Боба, поднимается в спальню. Решив, что привидение в очках и есть Боб, Линда шутит, вызывая ее обнажает грудь и, наконец, разозлившись на молчание «Боба», набирает телефонный номер Лори. Убийца подкрадывается к ней и душит телефонным шнуром. Лори на другом конце слышит только стоны, которые принимает за оргазм. «Хэллоуин-2» делает еще один шаг в развитии этой сцены. Теперь жертвами становятся медсестра и санитар, которые тай-

32. Schoell W. Op. cit. P. 35. Можно утверждать, что «Кровавый праздник» (1963), в котором хромой официант-египтянин одну за другой убивает женщин, чтобы заполучить их части тела (так он служит богине Иштар), дает модель серийного убийцы.

ком занялись сексом в лечебном бассейне больницы. Наблюдающий за ними убийца (это опять Майкл) поворачивает термостат и, когда санитар идет его проверить, убивает его. Затем он подходит к медсестре сзади (она думает, что это санитар) и гладит ей шею. Только когда Майкл опускает руку на ее обнаженную грудь и она поворачивается, чтобы увидеть его, он ее убивает.

Другие режиссеры не так уж сильно, как Джон Карпентер, увлекаются сюжетным поворотом с ошибкой в идентификации. Англичанку Дениз, женщину-вамп из «Адской ночи», просто-напросто закололи в кровати, когда Сет после секса ушел в ванную. В фильме «Он знает, что ты одна» студентку, у которой роман с профессором, зарезали в постели, пока профессор внизу менял перегоревшую пробку; самого же профессора зарезали, стоило ему вернуться и увидеть тело. Сцена посткоитальной смерти — обязательный момент в серии «Пятница, 13-е». Особенно отвратительный вариант предлагается в третьей части. Воодушевившись после секса, молодой человек решил заняться гимнастикой и встал на руки. Убийца рассек ему промежность мачете. Не зная, что произошло с ее бойфрендом, девушка после душа залезает в гамак, а киллер насаживает ее на мачете снизу³³. «Бритва» Брайана Де Пальмы дает нам пресловутый пример сексуально озабоченной домохозяйки: на начальных титрах фильма мы видим, как героиня мастурбирует в душе, позднее в музее знакомится с мужчиной и занимается с ним сексом сначала в такси, а потом и в квартире. Вечером, когда она уходит от любовника, на нее внезапно нападают и убивают в лифте. Едва ли можно более четко указать на причинно-следственную связь между (незаконным) сексом и смертью. В фильме «Разыскивающий» все убийства происходят во время (гомо)сексуальных встреч: разница лишь в том, что здесь убийца — один из участников, а не третья сторона.

Убивать тех, кто стремится к запрещенному сексу или занимается им, — это фактически императив слэшера. Императив, который идет поверх гендерных разделений, затрагивая как мужчин, так и женщин. Делает он это не в равной мере, а сцены не несут одинаковой эмоциональной нагрузки, но факт остается фактом:

33. Данная тема пародируется в «Адском мотеле». Жертвами фермера Винсента становятся пара проституток, чудаковатая парочка, ищущая того же (он помещает их в номер в мотеле), и Терри и ее бойфренд Бо, отправившиеся ради развлечения покататься на мотоцикле. Когда Терри (которую оставляют в живых) спрашивает, зачем кому-либо пытаться их убить, фермер Винсент многозначительно спрашивает ее, а женаты ли они. «Нет», — говорит Терри смиренным тоном, как будто принимая эту логику.

в большинстве слэшеров, снятых после 1978 года (после «Хэллоуина»), мужчины и юноши, ищущие «неправильного» секса, тоже погибают. Это не единственная причина, по которой погибают мужчины: как и девушки, они погибают случайно, когда попадают на пути убийце, пытаясь его остановить или забредая на запретную территорию. Люди, проникшие в Гарт Мэнор («Адская ночь») или оказавшиеся в окрестностях укрытия семьи работников скотобойни («Техасская резня бензопилой»), вместе с водителями из проклятого летнего лагеря («Пятница, 13-е») стали жертвами безотносительно к сексу. То есть юноши умирают не потому, что они юноши, а из-за совершаемых ими проступков.

Некоторые девушки умирают из-за тех же самых проступков. Другие, однако, причем это всегда главные героини, погибают — данный мотив переходит из фильма в фильм — именно потому, что они женщины. Подобно тому как Норману Бейтсу в силу эдипального психоза подходят жертвы только женского пола, сексуальный гнев Майкла в отношении сестры («Хэллоуин») побуждает его убить ее, а после этого и ряд ее заместителей. Почти так же психиатра-транссексуала из «Бритвы» тянет убивать только тех женщин, которые его возбуждают и напоминают о ненавистной мужественности. В «Глазах Лоры Марс» ненависть убийцы к матери заставляет его вести охоту именно на женщин — и, что примечательно, один раз он выслеживает гомосексуалиста. В фильме «Он знает, что ты одна» показан убийца, который из-за того, что его бросили, охотится исключительно на будущих невест.

Но даже в фильмах, где мужчин и женщин убивают примерно в одинаковой пропорции, самые запоминающиеся образы, естественно, женские. Мужчины всегда умирают быстро: даже если мужчина понимает, что с ним происходит, у него нет времени отреагировать или ужаснуться. Он просто погибает, и камера движется дальше. Кроме того, в отличие от смерти женщины, смерть мужчины с большей вероятностью будет показана издалека, или ее можно будет разглядеть только смутно (скажем, из-за темноты или тумана), или же она произойдет за кадром и не будет показана вовсе. С другой стороны, убийства женщин снимаются с более близкого расстояния, с подчеркиванием деталей и дольше по времени. Пара убийств в лечебном бассейне в «Хэллоуине-2» иллюстрирует эту стандартную иконографию. Как убивают санитару, показано в двух монтажных склейках: сначала крупным планом в помещении щитовой перед убийством, а потом — когда в него вонзается нож, средним планом сквозь пар; санитару так и не довелось увидеть нападающего. В то же самое время убийство мед-

сестры целиком снято среднекрупным планом. Камера изучает ее лицо, когда сначала она невольно становится соучастником (когда убийца гладит ей шею и плечи сзади), затем фиксирует тревогу, а потом, когда она его видит, — ужас; мы видим, как нож несколько раз вонзается в ее плоть, слышим ее крики и наблюдаем за тем, как бассейн наполняется кровью. Этот кинематографический стандарт имеет почтенную историю и сохраняется в слэшере в неприкосновенности. Фактически «сиськи и крик» — все, что требуется от актрис, пробующихся на роль жертвы в «Полном безумии», выдуманном слэшере, съемки которого становятся рачочной историей для «Прокола». Характерно, что ни одна из претенденток не имеет в достаточном количестве ни того, ни другого, и поэтому режиссеру приходится использовать дублерш: у одной сиськи, у другой крик.

Последняя Девушка

Вернее всего в памяти останется образ попавшей в беду девушки, которая не умерла, — оставшейся в живых, или Последней Девушки. Именно она находит изуродованные тела своих друзей и осознает всю степень происходящего кошмара и опасности, которая ей грозит. Именно за ней охотятся, загоняют в угол, ранят; именно ее мы видим кричащей, спотыкающейся, падающей, поднимающейся и опять кричащей. Она сама — воплощенный ужас. Если ее друзья узнают о том, что умрут, за мгновения до смерти, то Последняя Девушка проживает с этим знанием долгие минуты или часы. Только она смотрит смерти в лицо, но в то же время находит в себе силы сдерживать убийцу достаточно долго, чтобы ее спасли (концовка А) или чтобы самой его убить (концовка Б). Она всегда женщина. По словам Шёлля,

...у огромного большинства современных шокеров независимо от того, следуют они сексистской модели или нет, в момент кульминации женщины дают отпор агрессорам — лишенным юмора бродячим психам, населяющим эти фильмы. Зачастую они демонстрируют куда больше смелости и хладнокровия, чем их парализованные страхом товарищи-мужчины³⁴.

34. Далее: «Сцены, в которых женщины беспомощно хнычут и ничего не предпринимают, чтобы себя защитить, высмеиваются аудиторией, которой трудно поверить в то, что кто-то — будь то мужчина или женщина — беспрекословно позволит себя убить» (Ibid. P. 55–56).

Ее сцена занимает последние десять–двадцать минут (тридцать в случае «Техасской резни бензопилой») и образует ударную часть фильма.

Эта сцена впервые появляется в полном виде (концовка А) в «Техасской резне бензопилой», когда Салли активно защищается и когда ей в конце концов удается спастись. С ее братом и товарищами расправились мгновенно и необъяснимо, но Салли выживает в девятом раунде: она остается в живых достаточно долго для того, чтобы понять, что случилось с ее друзьями и что ее ждет, чтобы познакомиться и даже поужинать со всем семейством, затем пройти через всевозможные пытки (включая попытку дряхлого дедушки нанести ей смертельный удар молотком в висок, когда ее наклоняют над ванной), запереться и отпереться, убежать и опять оказаться пойманной, снова и снова молить о пощаде и в итоге добраться до шоссе. Почти тридцать минут экранного времени — треть фильма — мы смотрим, как она визжит, бежит, уворачивается, выпрыгивает в окна, терпит боль от ран и ушибов. Ее воля к жизни поразительна; в финале, окровавленная и шатающаяся, она находит шоссе. Кожаное Лицо и Попутчик гонятся за ней. Когда они почти ее нагоняют, на шоссе выскакивает грузовик и сбивает Попутчика. Несколько минут спустя водитель пикапа подхватывает Салли и спасает ее от Кожаного Лица. Последние кадры показывают нам Кожаное Лицо, как его видит Салли (с лежанки пикапа): он стоит на шоссе, раненый (с зияющей раной в животе из-за аварии), но не сдающийся, и, как сумасшедший, размахивает бензопилой над головой.

Последняя Девушка «Хэллоуина» — Лори. Ее отчаянная борьба короче по времени, чем у Салли, но ужасает не меньше. Прихрамывая из-за раны на ноге, она бежит в садовую беседку и разбивает окно граблями. Соседи слышат ее крики о помощи, но решают, что это розыгрыш на Хэллоуин, и захлопывают ставни. Салли добирается до своего дома и бросает цветочный горшок в окно второго этажа, чтобы разбудить детей, с которыми она сидела, и в этот момент на нее обрушивается убийца. Через несколько минут он влезает в окно, и они схватываются врукопашную. Салли удается уколоть его вязальной спицей и выхватить у него из рук кухонный нож, который она, однако, выбрасывает, решив, что убийца уже мертв. Когда Салли идет наверх к детям, убийца встает, берет нож и отправляется за ней. Салли прячется в чулане, связав две дверных ручки. Пока убийца рубит дверь ножом — мы видим это изнутри, с ее точки зрения, — она сгибает вешалку, сделав из нее оружие, и, когда убийца наконец выламывает дверь,

втыкает ему ее в глаз. Снова решив, что победа за ней, Салли отправляет детей в полицию, после чего падает на кровать от боли и изнеможения. Убийца снова встает, но в тот самый момент, когда он заносит над Салли нож, вбегает доктор Лумис, вызванный детьми, и стреляет в него.

Учитывая сдвиг от пассивной к активной защите, произошедший всего за четыре года между «Техасской резней бензопилой» и «Хэллоуином», неудивительно, что последовавшие за этим фильмы представляют Последнюю Девушку не только дающей отпор, но делающей это с особой жестокостью и даже убивающей убийцу без посторонней помощи³⁵. Вэлери из «Резни на ночном девичнике» (режиссер Эми Джонс, сценарист Рита Мей Браун) поднимает против убийцы оружие, напоминающее мачете, отбивает кусок его дрели, отсекает ему руку и наконец пронзает его. Элис в «Пятнице, 13-е» нападает и обезглавливает убийцу. В «Адской ночи» Марти, преследуемая убийцей, выхватывает ключи от машины из негнувшихся пальцев трупа. Машина не заводится, и она чинит ее на месте. Когда она все-таки застревает на дороге, в то время как убийца залезает на крышу машины, Марти сдает назад так, чтобы сбросить его на зубцы ограды. Самая упрямая из всех Последних Девушек — Нэнси из «Кошмара на улице Вязов». Заранее зная, что убийца нанесет ей визит, она разрабатывает сложный план обороны. Когда он входит в дом, она подпускает его поближе, затем выбегает прямо на него. Во время их схватки убийца попадает в расставленные ловушки: его ударяет раскачивающаяся кувалда, он получает разряд электрическим током и т. д. Когда он снова встает, Нэнси гоняет его по всему дому и бьет стулом³⁶.

В «Техасской резне бензопилой — 2» сцена с Последней Девушкой приобретает мифические масштабы. Застряв в подземной

35. «Окропленный университет» (1984) — неудобное исключение. Очевидно, что профессор Джули Паркер с самого начала фильма представлена как Последняя Девушка, но она гибнет в начале сцены, поданной как сцена с участием Последней Девушки (она бьет убийцу, священника-психопата, хранившего нож в распятии, в пах, бежит к лифту, застревает там и получает смертельный удар ножом). Конвенции сначала так тщательно соблюдаются, а затем так грубо нарушаются, что мы можем предположить, что у авторов присутствовали садистские намерения. Это фильм, в котором (за исключением санитаря в лечебнице во вводной сцене) убивают только женщин и убивают их при крайне «сексуальных» обстоятельствах.

36. В этом фильме дело осложняется тем, что действие представлено как сон наяву. Нэнси в конце концов убивает убийцу, уничтожив свою часть коллективного кошмара. См. прим. 24 выше.

скотобойне, Стретч неоднократно убегает, прячется, ее ловят, пытаются (даже заставляют надеть на себя лицо, срезанное с ее убитого товарища-звукооператора) и почти убивают. Она спасается главным образом потому, что Кожаное Лицо, который стал относиться к ней благосклоннее после эпизода с бензопилой в паху, уже не готов пустить свое оружие в дело по первому приказу деспотичного мистера Соьера. В конце концов, бросив тexasского рейнджера погибать внизу, Стретч находит способ сбежать оттуда и взбирается на близлежащую скалу. Ее преследует Чоп-Топ. На вершине она находит мумифицированную бабушку, торжественно восседающую в павильоне под открытым небом, а рядом с ней — работающую бензопилу. Стретч направляет пилу на Чоп-Топ, вспарывает ему живот и сбрасывает в пропасть. В финальной сцене она показана очень длинным планом, освещенная лучами солнца и победоносно размахивающая жужжащей бензопилой над головой. (Нас приглашают сравнить эту сцену с финальной сценой первой «Техасской резни бензопилой», в которой Кожаное Лицо бредет за пикапом по шоссе, размахивая бензопилой над головой.) В первой части Последнюю Девушку, несмотря на ее отвагу, как в сюжете про Красную Шапочку, спасала мужская инстанция. Во второй части, однако, мужской инстанции нет, воплощавший ее персонаж — тexasский рейнджер — оказался неспособен спасти не то что девушку, но даже себя самого. Комическая непригодность и провал мнимых «дровосеков» — повторяющаяся тема в более поздних слэшерах. В «Кровавой вечеринке» эту роль играет женщина, хотя и мужеподобная (баскетбольный тренер девочек). Придя спасать девичник, она сама тут же становится жертвой дрели. Но сосредоточиться только на том, кто именно расправляется с убийцей — Последняя Девушка или мужчина-спаситель, как это подсказывает простое чередование двух паттернов, — означает упустить главное. Финал эпизода с Последней Девушкой — это примечание к тому, что происходило раньше, к достоинству битвы Последней Девушки и в более общем смысле к тем качествам ее персонажа, которые позволяют Последней Девушке единственной из всех выжить там, где, казалось бы, выжить невозможно.

Последняя Девушка, хотя и в зачаточной форме, тоже была дана в финальной сцене «Психо», где Лилу (сестру Мэрион) застали врасплох во время осмотра особняка Бейтса и она чуть не погибла. Сэм (бойфренд Мэрион) удерживает Нормана в мотеле, пока Лила бродит по дому, замечая игрушки Нормана. Увидев приближающегося Нормана, она бежит в подвал. Здесь она наталкивает-

ся на труп миссис Бейтс и вскрикивает от ужаса. Как и ее сестры по жанру, Лила — смелый исследователь Ужасного Места: она первой смутно начинает понимать прошлую и настоящую опасность, смотрит смерти в лицо и остается в живых после последнего удара убийцы.

На этом, однако, сходство заканчивается. Сцена из «Психо» нужна для того, чтобы раскрыть психотическую идентичность Нормана, а вовсе не Лилу как героиню (она появляется в середине фильма и обрисована схематично), и еще в меньшей мере для того, чтобы показать, как она себя защищает. А Последняя Девушка из слэшеров с самого начала представлена как главная героиня. Опытный зритель выделяет ее среди ее друзей в первые же минуты фильма. Она — девочка-скаут, книжный червь, механик. В отличие от своих подружек (и Мэрион Крейн) она сексуально скованна. Над Лори («Хэллоуин») подшучивают из-за того, что она боится свиданий, а Марти («Адская ночь») объясняет мальчику, с которым их поместили в одной комнате, что они будут спать на разных кроватях. Хотя Стретч («Техасская резня бензопилой — 2») вряд ли девственница, она не кажется легкодоступной; в начале фильма она отказывает поклоннику и, как нам дают понять, в настоящее время ни в кого не влюблена и даже одинока. Такова и Стиви из «Тумана» Карпентера, тоже ведущая на радио, как Стретч; разведенная мать-одиночка, переехавшая в чужой город, она ни с кем не связана и одинока, однако сторонится мужского внимания. Кроме того, бдительность Последней Девушки граничит с паранойей; она улавливает и анализирует мелкие знаки опасности, которые не замечают ее друзья. Она особенно умна и изобретательна в чрезвычайных ситуациях. Так, даже в самом безнадежном положении, когда Лори оказалась запертой в чулане, у нее хватает сообразительности, чтобы схватить вешалку и сделать из нее оружие; Марти смогла починить мотор машины, на которой бежит, преследуемая убийцей; а студентка психфака из «Пятницы, 13-е, — 2», увидев алтарь с головой мисс Вурхис, смогла остановить Джейсона, заговорив пронзительным голосом его матери. Наконец, хотя она всегда меньше и слабее, чем убийца, Последняя Девушка борется с ним энергично и убедительно.

Одним словом, Последняя Девушка похожа на мальчика. Подобно убийце, который не совсем мужчина, она тоже не совсем женщина — во всяком случае не в той же степени, что ее подруги. Ее сообразительность, серьезность, умение разбираться в механике и других практических вопросах вместе с сексуальной сдержанностью выделяют ее среди иных девушек и парадоксальным обра-

зом объединяют с теми самыми мальчиками, которых она боится или отвергает, не говоря уже о самом убийце. Для большей верности это даже выражено в ее имени: Стиви, Марти, Терри, Лори, Стретч, Уилл. Не только типаж, но само имя героини в «Чужом» и «Чужих» — Рипли — отдает очевидную дань традиции слэшеров.

С появлением Последней Девушки формула «Психо» радикально меняется. Дело не только в развитии фигуры Лилы, но и в том, что ее роль в разной степени включает в себя функции Арбогаста (сыщика) и Сэма (спасителя) и что действие фильма от начала до конца перестраивается вокруг того, как она борется с убийцей. Иными словами, детективный сюжет «Психо», строившийся на раскрытии тайны, в современном слэшере становится сюжетом о герое, его борьбе со злом и финальной победе над ним. За исключением женского пола протагониста, как бы он ни определялся, это стандартный сказочный и эпический сюжет.

Шок

Одна из причин того, почему сцена в душе из «Психо» «вызвала больше исследований, комментариев и покадрового анализа с технической точки зрения, чем любая другая сцена в истории кино», заключается в том, что она столь на многое намекает, но столь мало показывает³⁷. Из сорока с лишним планов за столько же секунд, демонстрирующих убийство, то, как в тело вонзается нож, показано лишь мельком. В остальном перед нами — быстро сменяющие друг друга изображения руки, держащей нож, фрагментов Мэрион, фрагментов душа и, наконец, окрашенной кровью воды, утекающей в канализацию. Ужас не в самих изображениях, а в их общих импликациях.

Хотя Хичкок едва ли был первым из режиссеров, кто стал отдавать предпочтение непрямому показу физического насилия, он может оказаться одним из последних, кто это делает, судя по последним примерам. Хорошо это или плохо, но развитие спецэффектов дало возможность показывать увечья и расчленение в невероятно достоверных подробностях. Жанр хоррора — естественная среда обитания таких эффектов; реализуется все, что только можно сотворить, и слэшеры, находящиеся в самом низу данной категории, делают эффекты в большем количестве и хуже всех остальных. Так, мы видим, как на голову на-

37. *Spoto D.* Op. cit. P. 454. См. также: *Rothman W.* Hitchcock: The Murderous Gaze. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982. P. 246–341.

ступают и из нее выскакивают глаза, видим, как срезают лицо или отсекают голову, нам крупным планом показывают шприц, пронзающий глаз, и т. д.

С новой откровенностью приходит новый тон. Если в «Психо» ужас воспринимался всерьез, то в слэшерах «ужас» гораздо более сложного рода. Зрители громко выражают отвращение («фу!») столь же часто, как и страх, и ясно, что именно такая комбинация чувств является целью создателей фильмов. Говоря конкретнее, зрители притихают, когда за жертвой крадется убийца, кричат при первом ударе и громко возмущаются при виде окровавленного обрубка. Быстрая смена регистров — от как бы «реального» ужаса, с одной стороны, до кэмпового, самопародийного ужаса, с другой стороны, — отныне одна из наиболее ярких характеристик традиции. В своей любви к намеренно шокирующей избыточности слэшеры пересекаются с культовыми фильмами — жанром, посвященным подобным эффектам. Что именно означает это ироническое отношение к табу, помимо искушенности аудитории, неясно — это еще один аспект феномена, который оказался вне сферы внимания критики, но пока оно является определяющей характеристикой низких жанров популярной культуры.

ТЕЛО

На первый взгляд отношения между полами в слэшерах ясны. Убийца, за несколькими исключениями, вполне человек и уж точно мужчина; его обуревают ярость, явно сексуальная и по происхождению, и по форме выражения; его жертвы — в основном женщины, часто сексуально раскрепощенные и всегда молодые и красивые. На важность для хоррора именно этого типа жертвы указывает его устойчивость во времени. Если убийцами на протяжении истории жанра бывали акула, туман, горилла, птицы и слизь, жертвой всегда оставалась юная девушка. Этот шаблон был придуман не в кино. Просто в нем нашло визуальное выражение то устойчивое мнение, согласно которому, по словам Эдгара По, смерть прекрасной женщины «является наиболее поэтическим предметом на свете»³⁸. Режиссер слэшеров Дарио Ардженто высказывается следующим образом:

38. *По Э. А.* Философия творчества // Он же. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М.: Пушкинская библиотека; АСТ, 2003. С. 713.

Мне нравятся женщины, особенно красивые. Если у них красивое лицо и хорошая фигура, лучше я буду смотреть, как убивают их, чем дурнушку или мужчину³⁹.

Брайан Де Пальма развивает эту мысль:

Ситуация женщины в опасности лучше работает в жанре саспенса. Все это восходит еще к «Полин в беде». <...> Если у вас дом с привидениями и по нему бродит с подсвечником женщина, вы боитесь за нее больше, чем за крепкого мужика⁴⁰.

А вот что говорил Хичкок на съемках «Птиц»:

Я всегда верил в совет драматурга Сардона. Он говорил: «Мучай женщину!» Сегодня проблема в том, что мы недостаточно мучаем женщин⁴¹.

То, о чем режиссеры не говорят, но показывают, — так это то, что «Полин» соблазнительно полураздета, на нее нападает явно фаллического вида убийца, а в момент смерти она даже издает оргазмические звуки. При желании можно доказать, что слэшеры, имеющиеся в местном видеопрокате, с той же легкостью могут стать объектом цензуры согласно законопроекту Дворкин–МакКиннон, что и хардкор-порно из соседнего раздела, на которые он был прежде всего направлен. Потому что, если следовать данной аргументации, хотя некоторые жертвы в слэшерах мужского пола, большинство из них все-таки женщины, и то, как над ними издеваются, слишком уж похоже на действительность, чтобы мы могли при этом комфортно себя чувствовать. Однако такая линия рассуждений не учитывает фигуру Последней Девушки. Поскольку слэшеры оказываются вне поля зрения легитимной критики, если вообще рецензируются в индивидуальном порядке, феномен женщины, являющейся одновременно и жертвой, и героем, почти не получил признания.

Естественно, общественное обсуждение фильмов — начиная от законопроекта Дворкин–МакКиннон и заканчивая рецензиями Сискеала и Эберта — ведется именно на основе «поверхностного взгляда». В основе этой дискуссии лежит предположение о том, что пол является именно тем, чем кажется: мужчины на экране представляют мужественность, а женщины — женственность.

39. Цит. по: Schoell W. Op. cit. P. 56.

40. Цит. по: Ibid. P. 41.

41. Spoto D. Op. cit. P. 483.

Стало быть, такая идентификация по гендерному признаку поощряет в мужчинах тягу к сексуальному насилию, а в женщинах — к виктимизации. Отчасти из-за мощного авторитета, который кинематограф в силу своей природы придает образам, даже академическое киноведение с запозданием — позднее, чем литературоведение, — заглянуло по ту сторону видимостей. Возможно, кино и не присваивает себе мысленный взор, но уж точно вторгается в него; гендерные характеристики экранного персонажа являются визуальной и аудиальной данностью на всем протяжении фильма. Если возможность кросс-гендерной идентификации вообще рассматривалась, то это была только идентификация женщины с мужчиной. Так, некоторые критики задались вопросом о том, не предпочтет ли зрительница, столкнувшись с экранном образом нарциссической/мазохистской женщины, «предать свой пол и идентифицироваться с точкой зрения мужчины»⁴². Обратный вопрос о том, не может ли порой мужчина также предать свой пол и идентифицироваться с экранной женщиной, практически не задавался — вероятно, на том основании, что традиционные шаблоны кинематографической репрезентации служат интересам мужчин. Кроме того, есть также вопрос о «мужском взгляде». Как резюмировала Элизабет Энн Каплан,

...внутри кинематографического текста мужчины смотрят на женщин, которые становятся объектом взгляда; зритель, в свою очередь, вынужден идентифицироваться с этим мужским взглядом и объективировать женщину на экране; таким образом, изначальный «взгляд» камеры включается в игру самим актом съемки⁴³.

Но если дело обстоит так, что все мы в равной мере, и мужчины, и женщины, в силу самого процесса «вынуждены» идентифицироваться с мужчинами и не идентифицироваться с женщинами, то как же мы тогда объясним привлекательность для мужской по преимуществу аудитории киножанра, представляющего женщину-героя? Слэшер сталкивает нас с фундаментальными вопросами анализа фильма. Где кончается буквальное и начинается

42. Bovenschen S. Is There a Feminine Aesthetic? // New German Critique. 1977. № 10. P. 114. См. также: Doane M. A. Misrecognition and Identity.

43. Kaplan E. A. Women and Film: Both Sides of the Camera. L.: Methuen, 1983. P. 15. Обсуждение того, к какому роду относится «взгляд», было длительным и оживленным. См. прежде всего: Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Screen. 1975. Vol. 16. № 3. P. 6–18, а также: Gledhill C. Recent Developments in Feminist Criticism // Quarterly Review of Film Studies. 1978. Vol. 3. № 4.

фигуральное? Как два данных уровня взаимодействуют и каково значение их конкретного взаимодействия? Чему именно, переходя к политическому суждению (как мы склонны делать в случае низкого хоррора и порнографии), мы отдаем приоритет?

Фигуральный или функциональный анализ слэшера начинается с анализа точки зрения и процесса идентификации. Зритель-мужчина, ищущий для устойчивой идентификации персонажа мужского пола, пусть даже злодея, мало за что может зацепиться в стандартном примере. Единственные подходящие кандидаты среди положительных героев — одноклассники или друзья девушек. Как правило, это второстепенные, мельком обрисованные персонажи; они обычно погибают в самом начале фильма. Если традиционный фильм ужасов в последнюю минуту давал зрителю-мужчине героя, с которым он мог бы идентифицироваться и тем самым «льстил самолюбию защитника беспомощных женщин»⁴⁴, слэшер приглушает или вовсе убирает подобную функцию. Более того, нередко усилия потенциальных спасителей ведут их к гибели, так что девушке приходится в одиночку вести свою битву. Полицейские, отцы и шерифы появляются только затем, чтобы продемонстрировать непонимание ситуации и некомпетентность. На стороне зла есть убийца. Его обычно почти не видно или видно лишь мельком в первой части фильма — и то, что предстает перед нашими глазами, когда мы можем его наконец разглядеть, едва ли вызывает немедленную сознательную эмпатию. Обычно он в маске, толстый, деформированный или переодет женщиной. Или же «он» *и есть* женщина: горе зрителю первой «Пятницы, 13-е», который идентифицировался с мужчиной-убийцей, чтобы в финальной сцене узнать, что это вовсе не мужчина, а женщина среднего возраста. В любом случае убийцу самого в конце концов убивают или каким-то другим образом изымают из повествования. Никто из более или менее важных персонажей мужского пола не дотягивает до конца, чтобы рассказать о пережитом.

Единственный важный персонаж, выживающий, чтобы рассказать о пережитом, — это, разумеется, женщина. Последняя Девушка появляется в самом начале, и только ее персонаж получает психологическую разработку. По уделяемому ей вниманию мы сразу понимаем, что ее сюжетная линия самая главная. Последняя Девушка умна, наблюдательна, хладнокровна. Она первой замечает, что что-то не так, и только она может на основе накопленных улик

44. Wood R. Beauty Bests the Beast. P. 64.

сделать вывод о паттернах и степени опасности. Иными словами, она единственный персонаж, чья перспектива приближается к нашему привилегированному пониманию ситуации. Мы видим, как она приходит в ужас, наткнувшись на трупы своих друзей. Ее оцепенение перед лицом смерти повторяет опыт кошмаров, на который откровенно рассчитаны хорроры. Когда она расправляется с убийцей, мы торжествуем. Именно она по всем меркам является главным героем слэшера. Это не означает, что наша привязанность к ней постоянна и исключительна, но она растет и к концу фильма становится близка к абсолютной.

Что и подтверждает анализ операторской работы. Было много разговоров об использовании субъективной камеры для того, чтобы представить точку зрения убийцы. В этих фрагментах — обычно их мало и они короткие, но эффектные — мы смотрим глазами убийцы и слышим его дыхание и сердцебиение (на звуковой дорожке). Нашему с ним взгляду частично мешают кусты или оконные жалюзи на переднем плане. Это, как принято считать, способ заставить нас идентифицироваться с убийцей. На самом же деле отношения между точкой съемки камеры и процессами идентификации у зрителя не до конца понятны. Тот факт, что Стивен Спилберг может показать нападение в «Челюстях» с точки зрения акулы (под водой, устремившись вверх вслед за ногами пловца), а Хичкок — нападение в «Птицах» с точки зрения птицы (с неба, когда птицы готовятся спикировать на улицы Бодига Бэй), по всей видимости, указывает на то, что либо способности зрителя к идентификации невероятно растяжимы, либо субъективные ракурсы порой делаются только для вида⁴⁵. Но давайте на время допустим, будто бы точка зрения равняется идентификации. Этот прием обычно связывает нас с убийцей в первой части фильма еще прежде, чем мы успели его рассмотреть и познакомиться с Последней Девушкой. Наша близость с ним исчезает по мере того, как растет близость с Последней Девушкой — этот сдвиг подкрепляется развитием сюжета не в меньшей мере, чем положением камеры. К концу фильма точка зрения принадлежит уже ей одной: мы вместе с ней находимся в чулане, ее глазами смотрим на то, как нож кромсает дверь, мы вместе с ней в ком-

45. Классический локус в этой связи — кадр, снятый из гроба в «Вампире» Карла Дрейера, в котором субъективная камера смотрит глазами мертвеца. См.: Nash M. Op. cit., особенно P. 32–33. Ремейк 1987 года «Маленького магазинчика ужасов» (который и сам в оригинале был малобюджетным фильмом, снятым в тот же год, что и «Психо», причем за два дня) показывает нам дантиста с точки зрения glands пациента.

нате, когда убийца разбивает окно и хватает ее, в машине — когда убийца протыкает ножом крышу, и т. д. С ней мы становимся если не убийцами убийцы, то хотя бы агентами его изгнания из поля зрения повествования. Если в течение фильма наши симпатии колебались и мы по ходу дела отдавали их другим героям, то в конце нас полностью покорила Последняя Девушка: альтернатив не осталось. Когда Стретч распорол живот Чоп-Топу в конце «Техасской резни бензопилой — 2», она буквально стала единственным персонажем, оставшимся в живых с обеих сторон.

Реакция аудитории одобряет данный замысел. Наблюдатели единодушно подчеркивают, что «живая» аудитория по ходу дела с легкостью меняет сторону, солидаризируясь то с убийцей, то с Последней Девушкой, чтобы потом окончательно перейти на ее сторону. Шёлль, чья книга о шокерах борется со своими собственными чудовищами — «феминистками», пишет:

Социальная критика всячески подчеркивает тот факт, что мужчины в зале радуются тому, как в этих фильмах отщепенцы насилюют, грабят и убивают кричащих и корчащихся от боли женщин. Поскольку эти критики в негодовании уходят из зала задолго до конца фильма, они не понимают, что те же самые мужчины позднее (с удвоенным энтузиазмом) радуются тому, как героини, которые часто такие же сильные, сексуальные и независимые, как и [более ранние] жертвы, вышибают убийце мозги или всаживают ему мачете промеж глаз. Говорят, что все эти мужчины идентифицируются с маньяком, но на самом деле они наслаждаются его предсмертными судорогами и с восхищением аплодируют героине⁴⁶.

Похоже, что режиссеры куда лучше кинокритиков осознают, что гендер — не столько стена, сколько проницаемая мембрана⁴⁷. Ни-

46. Здесь следует уточнить два пункта. Один касается того, что в этих фильмах распространено изнасилование: в действительности оно практически отсутствует (см. прим. 29 выше). Второе уточнение касается характеристики Последней Девушки как «сексуальной». Она может быть привлекательной (хотя ее подруги обычно привлекательнее ее), но она, за несколькими исключениями, сексуально неактивна. Подробный анализ манипуляции точкой зрения и психоаналитическую интерпретацию этой динамики можно найти в работе: Neale S. Halloween: Suspense, Aggression, and the Look// Framework. 1981. № 14.

47. Вуд поражается способности подростковой аудитории идентифицироваться, вопреки собственным интересам, с силами, враждебными юности. «Недавний просмотр ее [„Техасской резни бензопилой“] в большой полуобкуренной молодежной аудитории, которая радовалась и аплодировала каждой

кто из тех, кто читал «Красную Шапочку» маленькому мальчику, вместе с другими смотрел «Избавление» (мужскую историю, которую женщины любят не меньше, чем мужчины) или недавно смотрел «Чужого» и «Чужих», в которых мужчины, кажется, легко увлекаются космическим Рэмбо в женском облике, являющимся еще и Последней Девушкой, не усомнится в феномене кросс-гендерной идентификации⁴⁸. Эта изменчивость перспективы зрительского интереса вполне соответствует универсалистским притязаниям психоаналитической модели: функция угрозы и функция жертвы сосуществуют в одном и том же бессознательном независимо от анатомического пола. Но если зрители могут идентифицироваться, невзирая на гендерные границы, а исходное переживание хоррора завязано на сексе, то почему экранный пол не становится взаимозаменяемым? Почему не становится больше эффективных женщин-убийц и почему (в свете того, что большая часть зрителей — мужчины) в беде не оказывается еще и Пол, а не только Полин? Тот факт, что в хорроре роль убийцы так прочно закрепилась за мужчиной, а роль главной жертвы — за женщиной, похоже, указывает на то, что дело в самой репрезентации: ощущение телесного страха берет начало не только в вытесненном содержании, как настаивал Фрейд, но и в телесных проявлениях этого содержания.

Точно так же гендер главных героев оказывается не таким уж прямолинейным, как может показаться вначале. Фаллическая цель убийцы, с дрелью или с ножом набрасывающегося на дрожащие тела молодых женщин, определяется безошибочно. В то же время у него очень специфическая маскулинность: он может быть девственником или сексуально пассивным человеком, трансвеститом или транссексуалом, он испытывает духовную раздвоенность («материнская часть его сознания») или даже может иметь вульву либо вагину. Хотя убийца из «Бог велел мне» (Ларри Коэн, 1976) представлен мужчиной и все в фильме считают его тако-

отвратительной выходке Кожаного Лица в отношении своих собственных представителей на экране, был ужасным опытом» (Wood R. Return of the Repressed. P. 32).

48. «Я очень ценю реакцию зрителей, — по сообщениям, сказала Гейл Анн Херд, продюсер „Чужих“. — Они все это принимают. Даже реднеки, выходя из кинотеатра, не говорят: „Чушь какая. Ни одна женщина так не сможет“. Не обязательно быть либералом и сторонником равенства, чтобы болеть за Рипли» (цит. по: San Francisco Examiner Datebook. August 10, 1986. P. 19). «Тайм» указывает, что материнские импульсы Рипли (она сражается с самыми страшными чужими ради спасения маленькой девочки) дают аудитории «гораздо большую мотивацию ей симпатизировать, и это придает картине резонанс, необычной для попкорнового эпоса» (Time. July 28, 1986. P. 56).

вым, врач, который принимал роды у его матери, сообщает, что с самого рождения тот был сексуально двойственным: «Я не мог сказать наверняка, мальчик это или девочка; казалось, что пол его как будто не определился... как будто он еще находится в становлении»⁴⁹. В этом отношении убийцы из слэшеров похожи на монстров из классического хоррора, которые, говоря словами Линды Уильямс, представляют не просто «выплеск обычно подавленной у цивилизованного мужчины животной сексуальной энергии», но также «власть и силу нефаллической сексуальности». В той степени, в какой монстр считается воплощением женского начала, хоррор выражает женское желание только затем, чтобы показать, насколько оно монструозно⁵⁰. Это намерение демонстрируют «Чужие», где Последняя Девушка, Рипли, в кульминационной сцене должна сразиться с самым страшным из всех «чужих» — с яйцекладущей Матерью.

Нельзя не заметить и «внутриутробного» характера Ужасного Места, темного и часто сырого, в котором живет или скрывается убийца и откуда он осуществляет свои самые ужасные вылазки. Фрейд писал:

Часто случается, что невротики признаются, что женские гениталии являются для них чем-то жутким. Но это жуткое — дверь в былое отечество детей человеческих, место, в котором каждый некогда и сначала пребывал. <...> Значит, и здесь жуткое (*unheimlich*) — это в прежние времена родное, давно привычное. Приставка «не-» (*un*) в этом слове — опять-таки клеймо вытеснения⁵¹.

49. Далее: «Когда она [мать] назвала ребенка мальчиком, я тоже стал его так называть. Интересно, кем стал этот ребенок — мальчиком, девочкой или кем-то еще?» Рождение понимается как партеногенез, и бисексуальный ребенок, в буквальном смысле оснащенный обоими типами гениталий, представляется вновь рожденным Христом.

50. Williams L. When the Woman Looks// Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism / M. A. Doane, P. Mellencamp, L. Williams (eds). L.A.: University Publications of America/American Film Institute, 1984. P. 90. Акцент, который Уильямс делает на фаллическом, заставляет ее пренебрежительно относиться к убийцам из слэшеров как к «неопределенной мужской убойной силе» и тем самым как к знаку вырождения традиции. «В этих фильмах узнавание и сродство между женщиной и монстром классического хоррора уступает место чистой идентичности: это она — монстр, ее изуродованное тело — единственный показанный ужас» (Ibid. P. 96). Данный анализ не учитывает явной бисексуальности убийц из слэшеров, равно как и новой силы, обретаемой женщиной-жертвой. Слэшер в конечном счете может оказаться не более подрывным, чем традиционный хоррор, но он наверняка не уступит последнему в этом отношении.

51. Фрейд З. Указ. соч. С. 126. См. также: Neale S. Op. cit., особенно P. 28–29.

Редкий фильм не подчеркнет тот момент, когда убийца из темных глубин коридора или пещеры бросается на вторгшуюся в его владения жертву — как правило, Последнюю Девушку. Еще долго после того, как потускнеют другие подробности, зритель будет помнить, как на Эми напали в темных залах морга («Он знает, что ты одна») или как Мелани оказалась в ловушке на чердаке, куда вот-вот ворвутся птицы («Птицы»). В таких сценах конвергенции Другой дан во всей его бисексуальной мощи, жертва — во всей ее слабости, а садомазохизм особенно бросается в глаза.

Аналогичным образом гендер Последней Девушки с самого начала скомпрометирован ее мужскими интересами, заторможенным развитием сексуальности (похоже, именно пенетрация делает женщину женщиной), ее отличием от других девочек, порой ее именем. На уровне кинематографического аппарата о недостатке женственности ясно говорит то, что она наделена «активным взглядом сыщика», который обычно является прерогативой мужчин и за который женщин жестоко наказывают, если они его присваивают. Поначалу робко, а потом все более агрессивно Последняя Девушка ищет убийцу, даже выслеживает его до лесной хижины или подземного лабиринта, а затем смотрит ему в лицо, тем самым часто впервые давая нам возможность его разглядеть⁵². Когда в финальной сцене она перестает кричать, смотрит на убийцу и тянется за ножом (ледорубом, скальпелем, пистолетом, мачете, вешалкой, спицей, бензопилой), она разделяется с ним по-своему. На обвинения критиков в том, что «Хэллоуин» якобы наказывает женщину за сексуальность, режиссер Джон Карпентер отвечал:

Думаю, они [критики] в данном случае промахнулись, потому что если посмотреть на это иначе, то окажется, что самая сексуально зажатая девушка снова и снова вонзает в этого парня длинный нож. Она — наиболее сексуально неудовлетворенная. Именно она его убивает. Не потому что она — девственница, а потому что так выходит вся эта подавленная энергия. Она использует все фаллические символы против этого парня. ... между ней и убийцей есть определенная связь: подавление сексуальных влечений⁵³.

52. «Применение женщиной активного взгляда сыщика может происходить одновременно с ее собственной виктимизацией. Место ее превращения в зрелище трансформируется в место зрительного процесса, направленного на то, чтобы разоблачить агрессию против самого зрения» (Doane M. A. The Woman's Film: Possession and Address// Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism. P. 72).

53. Интервью Джона Карпентера Тодду Маккарти: Carpenter J., McCarthy T. Trick and Treat// Film Comment. 1980. Vol. 16. № 1. P. 23–24.

Сколь бы перверсивным ни было это замечание Карпентера, оно подчеркивает чувство сродства, даже узнавания, которым сопровождается финальная встреча. Но «определенная связь», позволяющая убийце и Последней Девушке найти общий язык, по крайней мере на короткое время, — все-таки нечто большее, чем «подавление сексуальных влечений». Это также общая маскулинность, материализовавшаяся во «всех фаллических символах», а также общая женственность, материализовавшаяся в том, что за этим последует (и что Карпентер, возможно, намеренно не упоминает): в том, что девушка собственноручно кастрирует убийцу, буквально или символически. Она может вырвать у него глаза, отрезать руку, проткнуть его или пристрелить, вспороть живот, отрезать или даже откусить гениталии. Последняя Девушка не только сама стала «мужичкой», она к тому же превратила в «бабу» своего обидчика, чья мужественность и без того была сомнительной. К моменту окончания драмы тьма уступает место свету (часто наступает рассвет) и замкнутое пространство амбара (чулана, лифта, чердака, подвала) сменяется простором двора (поля, дороги, склона). Когда Последняя Девушка присваивает «все фаллические символы», угроза «утробного» стихает, развеивается. Давайте снова вернемся к парадигматическому окончанию «Техасской резни бензопилой — 2». Из подземного лабиринта, тусклого и кровавого, в котором на нее покушались пилой, ножом и молотком, Стретч по трубе вылезает наружу. Она взбирается на скалу и занимает позицию, вооружившись бензопилой. Когда ее атакует последний враг, она вспарывает ему низ живота — сексуальный символизм более чем очевиден — и сбрасывает со скалы. И снова в последней сцене в очень длинном плане показано, как Стретч в лучах солнца стоит на вершине и держит над головой жужжащую бензопилу.

Кажется, речь и в самом деле о сексе и родителях. Откровенная эротическая угроза легко истолковывается в качестве материализованной проекции собственных инцестуозных страхов и желаний сновидца (зрителя). Именно это парализующее сосредоточение на собственных родителях необходимо убивать снова и снова ради получения сексуальной автономии. Когда Последняя Девушка в конце стоит, освещенная светом солнца, с ножом в руке, это означает, что она смогла прорваться во взрослый мир. В сродстве, которое Карпентер находит между Последней Девушкой и убийцей, заложена не просто крупица истины. Убийцы из «Психо», «Глаз Лоры Марс», «Пятницы, 13-е» (части 2–6) и «Разыскивающего» среди прочих эксплицитно представлены как сыновья, ко-

торые не могут освободиться от психосексуального контроля своих матерей (или отцов, как в «Разыскивающем»). Разница — между прошлым и будущим, между провалом и успехом. Последняя Девушка успешно ведет в настоящем борьбу с родителями, которую сам убийца неудачно вел в прошлом, в предыстории фильма. Она — то, чем некогда был убийца; он — то, чем она станет, если потерпит поражение в борьбе за свою сексуальность. Деспотичский отец Кожаного Лица в «Техасской резне бензопилой — 2» говорит: «У тебя есть выбор, парень, — секс или пила. С сексом никогда непонятно, а вот пила... Пила — это семья».

Но не в меньшей степени речь идет и о мужественности. Если ранние переживания эдипальной драмы могут быть воплощены или даже идеально воплощаются в женской форме, то достижение полной взрослости требует принятия и, по всей видимости, грубого применения фаллоса. Беспомощный ребенок относится к женскому гендеру, автономный взрослый или субъект — к мужскому, а переход из детства в статус взрослого влечет за собой переход из женского гендера в мужской. Трагедия убийцы-мужчины заключается в том, что его зачаточная женственность не обращается вспять, а получает завершение в виде кастрации. Победа же Последней Девушки в том, что ее зачаточная мужественность не уничтожается, а получает реализацию (фаллизация). Когда Де Пальма говорит, что женская слабость является неотъемлемой частью жанра саспенса, он, по сути дела, подразумевает, что отсутствие фаллоса — привилегированного означающего символического порядка в культуре, согласно Лакану, — само по себе ужасно; по крайней мере, так это воспринимает наблюдатель-мужчина. Если порнография, как принято считать, решает этот недостаток при помощи фетишизации, позволяющей груди, ноге или всему телу замещать отсутствующий член, то слэшер решает данную проблему, либо уничтожая женщину (первые жертвы), либо восстанавливая ее мужественность (Последняя Девушка). В тот момент, когда Последняя Девушка по-настоящему фаллизируется, развитие сюжета останавливается и ужас прекращается. Наступает рассвет, и сообщество возвращается к нормальному порядку.

Воплощение психоаналитических истин в женщине имеет почтенную кинематографическую историю. На этом сделал карьеру Ингмар Бергман. Вуди Аллен идет по его стопам. Одно практическое преимущество, ныне, вероятно, неосознаваемое ни режиссерами, ни зрителями, связано с давно сложившимся кинематографическим «языком» для передачи движений и настроений женского тела и лица. Кинематографический взгляд, уверяют нас,

является мужским, и коль скоро этот взгляд «знает», как фетишизировать женские формы в порнографии (при этом отчасти «не зная», как фетишизировать мужские формы)⁵⁴, то и в хорроре он «знает», как следить за женщиной, поднимающейся по лестнице в страшном доме, и как всматриваться в ее лицо с верхнего ракурса, когда она впервые слышит звук шагов убийцы. Набор конвенций, которые мы сегодня считаем совершенно естественными, по-разному «видит» мужчину и женщину.

К этой кинематографической привычке можно добавить широкий диапазон эмоциональных выражений, традиционно дозволенных женщине. Рассерженная демонстрация силы может принадлежать мужчине, но плач, съезживание, крик, обмороки, дрожь, мольбы о пощаде — удел женщин. Короче говоря, малодушный страх — женского рода. И чем больше данный фильм затрагивает это состояние, — а в этом суть современного хоррора, — тем больше вероятность, что жертвой окажется женщина. Неслучайно мужчин в слэшерах убивают быстро или за кадром, а в длительной схватке, в которой у жертвы есть время подумать о неминуемой гибели, неизменно фигурируют женщины. Только встретив редкое выражение малодушного страха у мужчины (как в фильме «Я плюю на ваши могилы»), можно в полной мере осознать двойные стандарты кинематографа в данном вопросе⁵⁵.

Кроме того, гендерный сдвиг может снабдить нас своего рода идентификационным буфером, эмоциональной дистанцией, позволяющей большей части аудитории исследовать табуированные темы в относительно безопасной опосредованной форме. Подобно Бергману, который понял, что может более свободно изучать страх кастрации, изображая уязвленные женские тела (о чем говорят изувеченные гениталии Карен в «Шепотах и криках»), создатели слэшеров, кажется, знают, что садомазохистские фантазии об инцесте легче воспринимаются зрителями-мужчинами, когда персонаж, находящийся в них на виду, — женщина. Одно дело для

54. Что в любом случае неверно в отношении традиционного кино и гетеросексуальной порнографии. Гомосексуальная мужская порнография, однако, снимает некоторые мужские тела так же, как гетеросексуальная порнография снимает женские.

55. Сравните, как показывается изнасилование мужчины в «Освобождении» с изнасилованиями (женщин) в «Исступлении» Хичкока, «Последнем доме слева» Уэса Крейвена или «Девичем источнике» Бергмана. В этих фильмах лица женщин во время изнасилования показывают подолгу и крупным планом, в «Освобождении» сам акт показывается с перерывами и дальним планом и больше внимания уделяется не жертве, а его другу, которые вынужден на все это смотреть.

такого зрителя выслушивать, как психиатр в конце «Психо» вещает о том, что Норман мальчиком (в предыстории) испытывал ненормальную привязанность к матери, и совсем другое дело — увидеть, как эта привязанность драматизирована в настоящем, пережить развитие страхов и желаний Нормана в форме кошмара (самого зрителя). Если первое может быть разыграно через фигуру мужчины, то последнее, похоже, нет.

Если подумать, Последняя Девушка — конгениальный двойник для подростка мужского пола. Она в достаточной мере женственна, чтобы удовлетворительным образом, недопустимым для взрослых мужчин, отыгрывать страхи и мазохистские удовольствия лежащей за ними фантазии, но все же не настолько женственна, чтобы доставлять беспокойство структурам мужской компетентности и сексуальности. Отсутствие у нее сексуальной активности при таком толковании более чем неизбежно. Зритель-мужчина вполне готов опосредованно пережить опыт защиты от возможной символической пенетрации со стороны убийцы, однако реальная вагинальная пенетрация на диегетическом уровне означала бы больше женственности, чем он может вынести. Тогда встает вопрос, не похожи ли Последние Девушки из слэшеров (Стретч, Стиви, Марти, Уилл, Терри, Лори и Рипли) на мальчиков по тем же причинам, по которым на мальчиков похожи женщины-«жертвы» («Джорджи», «Уилли») в викторианской литературе о флагаелляции, потому что они и есть трансформированные мужчины. Трансформация, пишет Стивен Маркус,

...сама по себе защита и дезавуирование фантазии, которую она одновременно выражает, а именно фантазии о том, что «мальчика бьет, то есть любит, другой мужчина»⁵⁶.

То, что фигурально представлено как насилие мужчины над женщиной, в действительности является сексом мужчины с женщиной. Для Маркуса литературная картина, в которой порке подвер-

56. Marcus S. The Other Victorians... P. 260–261. Маркус различает две фазы в развитии литературы о флагаелляции: на первой избивается мальчик, на второй фигурой, которую бьют, становится девочка. Сам этот сдвиг указывает на иррелевантность видимого пола на некотором уровне. «Сексуальная идентичность того, кого избивают, характерным образом лабильна. Порой она представлена мальчиком, порой девочкой, порой комбинацией обоих — мальчиком, переодетым девочкой, и наоборот». У девочек зачастую сексуально двусмысленные имена. Бьет обычно женщина, но в интерпретации Маркуса — фаллическая (то есть мускулистая, волосатая), репрезентирующая отца.

гаются девочки, на самом деле таит описания (в «В моей тайной жизни») эпизодов из реальной жизни, в которых бьют не девочек, а «джентльменов», переодетых в женскую одежду («На нем было женское платье, задранное на талии и открывавшее обнаженные ягодицы и бедра. <...> На голове был капор, натянутый так, чтобы скрыть бакенбарды»), которых хлещут проститутки. Реальность, пишет Маркус,

... выводит литературу о флеллации из оборота... показывая, насколько она является систематически искаженной и идеализированной версией того, что происходило на самом деле⁵⁷.

Применительно к слэшерам эта логика толкует женственность Последней Девушки (по крайней мере, до момента ее трансформации) и жертв-женщин в целом лишь как видимость, артефакт гетеросексуального отклонения. Возможно, у зрителей посредством женского тела пробуждается чувственность, но эта чувственность — дело одних лишь мужчин.

По меньшей мере один режиссер — Хичкок — открыто связывал суть триллера с формулой «жертва равняется зрительской аудитории». Такой вывод мы можем сделать из его заметок на полях режиссерского сценария сцены в душе в «Психо»: «Кромсание. Впечатление кромсания, как будто разрывается ткань самого экрана, сама пленка»⁵⁸. Нужно искалечить не только тело Мэрион, но и тело, находящееся по ту сторону фильма и экрана, — наше свидетельское тело. Мэрион для Нормана — то же самое, что аудитория «Психо» для Хичкока; женщина является для мужчины тем, чем аудитория фильмов ужасов является для их режиссеров. Тогда хичкоковское «мучай женщину» означает просто «мучай аудиторию». Аналогичным образом замечание Де Пальмы о женской слабости подразумевает сходство между отношениями мужчины и женщины, с одной стороны, и режиссера и зрителей — с дру-

57. Ibid. P. 125–127.

58. И далее: «Саспенс как женщина. Чем больше остается воображению, тем сильнее волнение. <...> Идеальная „женщина-загадка“ — стройная нордическая блондинка. <...> Названия фильмов, как и имена женщин, должны быть легко запоминающимися, но не слишком знакомыми; интригующими, но ни в коем случае не очевидными; теплыми, но освежающими; они должны намекать на действие, а не на пассивность, и, наконец, они должны давать подсказку, не раскрывая полностью сюжет. Хотя я не претендую на то, чтобы быть авторитетом по части женщин, я полагаю, что идеальное название, как и идеальную женщину, найти непросто» (цит. по: *Spo-to D. Op. cit. P. 431*).

гой. Выходит, что кинофантастический хоррор достигает успеха в производстве чувственности в той степени, в какой ему удается заставить своих зрителей воплотиться в женщине, а затем совершить насилие над их плотью, которая съезживается, дрожит, коллективно вскрикивает, то есть ведет себя так, как мужчине позволительно вести себя только во время кошмара. Нигде это уравнение не демонстрируется так наглядно, как в «Видеодроме» Дэвида Кроненберга. Здесь угрозу представляет разрушающий мозг видеосигнал, а жертвами становятся телезрители. Несмотря на попытки героя (мужчины) защитить свое психическое (и физическое) здоровье, в нижней части его живота открывается глубокий разрез, напоминающий вагину. Медиазаговорщик, вставляя видеокассету в зияющий разъем на теле жертвы, говорит: «Вы должны полностью раскрыться перед этим».

Если на «первый взгляд» слэшер — жанр с ярко выраженным присутствием женщины, то в этих фигуральных прочтениях он оказывается чисто мужским упражнением, которое в конечном счете не имеет отношения к женственности, но очень сильно связано с фаллоцентризмом. В фигуральном толковании Последняя Девушка — заместитель мужчины в эдипальных делах, гомоэротический дублер, воплощение аудитории. Если она вообще «означает» девушку, то исключительно ради помечания фаллической нехватки. Но даже это значение отменяется в заключительных сценах. Наш первоначальный вопрос о том, как сочетаются женщина — жертва-герой и сугубо мужская аудитория, в таком толковании не столько получает ответ, сколько обходится стороной. Последняя Девушка (внешне) женственна не вопреки преобладанию мужчин в аудитории, а благодаря ему. Дискурс полностью маскулинный, и женщины фигурируют в нем настолько, насколько через них «считывается» определенный аспект мужского опыта. Приветствовать Последнюю Девушку в качестве проявления феминизма, как это делалось в некоторых рецензиях на «Чужих» применительно к Рипли, означает в свете этого фигурального прочтения самым нелепым образом принимать желаемое за действительное⁵⁹. Она — просто всем известная выдумка, а использование ее зрителем-мужчиной как средства для удовлетво-

59. По-видимому, в этом суть последней сцены в «Проколе» Брайана Де Пальмы, где мы видим, как бойфренд героини-жертвы зарезал убийцу, но позднее по телевидению нам сообщают, что она сама справилась с убийцей. Рамочный сюжет связан со съемками слэшера, и, очевидно, по замыслу Де Пальмы его финал должен стать комментарием к жанровой формуле Последней Девушки. Настойчивые утверждения Де Пальмы (и некоторые

рения садомазохистских фантазий, вероятно, проявление извечной бесчестности.

Несмотря на то что поначалу такого рода фигуральное толкование может показаться привлекательным, в нем не сходятся концы с концами. Зрительская аудитория, как мы уже сказали, состоит преимущественно из мужчин. Но как быть с женщинами, которые в ней присутствуют? Проигнорируем их как идентифицировавшихся с мужчинами и посчитаем их опыт «маскулинным» актом сговора с угнетателем?⁶⁰ Это чересчур строгое суждение в адрес большого числа женщин, потому что, пускай аудитория у слэшеров, быть может, и мужская, это все-таки не означает, что не существует множества женщин, которым активно нравятся подобные киноленты. Кроме того, есть женщины, которые пишут сценарии, снимают и продюсируют такие картины, даже если их число невелико. Одних этих фактов достаточно, чтобы рассмотреть по крайней мере возможность того, что фанатки находят в тексте и образах таких фильмов смысл, не столь враждебный их интересам, как в том хотел бы нас уверить фигуральный анализ. Или же мы должны сделать вывод о том, что мужчины и женщины прочитывают эти фильмы по-разному в некоем фундаментальном смысле? Реагируют ли женщины на текст (буквальное), а мужчины — на подтекст (фигуральное)?⁶¹

Похожее понятие дифференцированного прочтения лежит в основе гомоэротического толкования. Это толкование основывается на непроговариваемом допущении, что идентификация мужчины с женщиной как таковой невозможна и что мужчина-зритель или мужчина-читатель, присоединяющийся к женскому опыту, может сделать это только посредством обращения в гомосексуальность. Но означает ли в данном случае идентификация женщины с мужчиной обращение в лесбиянку? Или же принципы патриархальности действуют только в одну сторону и потому женщина может напрямую идентифицироваться с мужчиной, но мужчина может с ней идентифицироваться, только делая из нее транссексуала? Означает ли Последняя Девушка «девочку» для зрительницы и «мальчика» для зрителя? Если маскулин-

фразы Хичкока) о том, что только мужчины могут убивать мужчин или защищать женщин от мужчин, заслуживают отдельного исследования.

60. Термин принадлежит Джудит Феттерли. См.: *Fetterly J. The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

61. О возможном разнообразии реакций на один и тот же фильм см.: *Holland N. N. I-ing Film // Critical Inquiry*. 1986. Vol. 12. Iss. 4. P. 654–671.

ные черты определяют ее как трансформированного мальчика, не определяют ли женственные черты убийцы его как трансформированную женщину (в этом случае гомоэротическое прочтение может поддерживаться только за счет определения женщины как «фаллической» и ее трансформации обратно в мужчину)? Сколь бы разительным ни казалось сходство между Джорджи из викторианской истории о флагелляции и Стретч из слэшера, оно дает сбой в тот самый момент, когда Стретч кидается на обидчика и лишает его мужественности. Должны ли мы считать, что фантазия о гомоэротическом избиении внезапно уступает место тому, что фольклористы называют фантазией о «ликвидации нехватки»? Более того, случайно ли столь разительное сходство этой комбинации — испытания, затем победа — с классической сказкой о герое (мужчине)? «Подразумевает» ли стандартная история о герое, в которой представлена анатомическая женщина, нечто иное, чем такая же история, представляющая анатомического мужчину?

Как почувствовал Маркус, связь между историями о Джорджи из литературы о флагелляции и реальными анекдотами из жизни викторианских джентльменов говорит о многом. По его мнению, мужественность последних должна доказывать сущностную или функциональную мужественность первых. То, с чем его анализ, однако, не может справиться, — это одежда, которую носят эти джентльмены: не одежда ребенка, какой ей следовало бы быть, учитывая «детскую» интерпретацию сцены, но в буквальном смысле женская одежда⁶². Она может быть, конечно, понята в категориях гомоэротической интерпретации как последняя попытка со стороны джентльмена дистанцироваться от (инцестуозной) гомосексуальности, заложенной в его любимой сексуальной практике. Но нельзя ли объяснить ее гораздо более экономным способом как неотъемлемую часть фантазии о буквальной женственности? Аналогичным образом: не может ли женственность литературных представителей джентльменов — девушек из историй о флагелляции — быть понята как очевидное, даже необходимое продолжение мужского платья и головного убора? Это платье и головной убор, как я полагаю, постоянно маячат на периферии слэшера. Они не отрицают отвлекающего удобства, которое

62. *Marcus S. The Other Victorians...* P. 127. Маркус довольствуется замечанием о том, что сцена демонстрирует «путаницу в сексуальной идентичности». В литературе о флагелляции, добавляет он, «также присутствует эта запутанная идентичность, но она скрыта и не признается». Однако именно женственность избиваемых персонажей является признанием этого факта.

создает зрителю-мужчине (и режиссеру) наличие женщины-героя в контексте, столь нагруженном табу. Оно только указывает на то, что женственность персонажа обусловлена среди прочего неким воображаемым любопытством в отношении к женственности вообще.

То же самое касается психоаналитического толкования. Действительно, кажется, что данные фильмы сталкивают ребенка в борьбе, одновременно страшной и притягательной, с родительским Другим — и это редкий пример, когда отношения ребенка и родителя не тематизируются напрямую. Но если Фрейд подчеркивал материнское начало как источник *unheimlich*, то в наших фильмах Другой — явный андрогин: женский/женственный по чертам характера и особенностям места («внутриутробное» место), однако с мужской анатомией. Конвенциональная логика может интерпретировать убийцу как фаллическую мать трансформированного мальчика (Последняя Девушка), но сам текст не оправдывает такого прочтения. Наоборот, текст на каждом уровне представляет нам гермафродитные конструкции, которые привлекают к себе наше внимание и требуют, чтобы их воспринимали на их собственных основаниях.

Ведь если мы определим Последнюю Девушку только как мужчину в фигуральном смысле, то что нам тогда делать с контекстом яркой гендерной игры, в который она подчеркнута помещена? В своем очерке о жутком Фрейд сразу же отвергает теорию Йенча о том, что переживания ужаса возникают из интеллектуальной неопределенности (любопытства?) — чувства путаницы, созданной автором или возникшей случайно, в отношении того, кем или чем кто-то является или где находится⁶³. Однако возникает вопрос: стал бы Фрейд так легко отвергать эту теорию, будь у него вместо разрозненного материала, который он использовал в качестве доказательства, единый корпус историй, например сорок слэшеров, в которых героиня постоянно отыгрывает темы инцеста и разделения и, более того, в которых снова и снова тематизируется проблема гендерной идентичности как таковой. Поэтому, хотя факторы, которые мы до сих пор рассматривали, — конвенции мужского взгляда, женственная конструкция малодушного страха, ценность для зрителя-мужчины эмоциональной дистанцированности от указанных табу, особый ужас, который у него может вызывать фаллическая нехватка, гомоэротическое отклонение — играют важную роль в объяснении того, почему у нас

63. Фрейд З. Указ. соч. С. 180, 190–196.

в качестве жертвы-героя берется Полин, а не Пол, они не объясняют рождающегося у нас сильного ощущения того, что с гендером просто играют и что дух захватывает именно от «интеллектуальной неопределенности» сексуальной идентичности.

«Игра местоименной функции», лежащая в основе кинофантастики и определяющая ее, нигде не находит столь богатого выражения, как в слэшере; если у этого жанра и есть какая-либо эстетическая база, то ее составляет именно визуальная игра с идентичностью. Возьмем, например, ставшую ныне обыденной привычку показывать действие от первого лица задолго до того, как откроется, кем или чем это лицо является. В начальных сценах «Хэллоуина» «мы» после убийства, совершенного от кинематографического первого лица, оказываемся шестилетним мальчиком. Неожиданность часто остается в рамках одного и того же гендера, но в очень большом числе случаев может выходить за его границы. Так, в первой «Пятнице, 13-е», где «мы» в течение часа экранного времени выслеживаем и убиваем целую группу подростков, даже не зная, кто же, собственно говоря, есть эти «мы», нас в силу конвенциональных ожиданий и при помощи показанных мельком частей «нашего» (ноги в тяжелом ботинке, руки в грубой перчатке) заставляют поверить, будто бы «мы» относимся к мужскому полу, однако в конце фильма «мы» оказываемся женщиной. Это, возможно, самый драматичный случай смешения гендерной идентификации, но он отнюдь не единственный. В «Бритве» нам внушают, все так же урывками показывая детали, будто «мы» — женщина, только затем, чтобы в конце открылось, что на деле «мы» были переодетым мужчиной. В «Психе» показанная мельком дама, держащая нож с «неприличной для почтенной леди мужественностью», после дополнительных гендерных загадок оказывается Норманом, переодетым в одежду собственной матери⁶⁴. В «Психо-2» дана во многом похожая игра. В «Разыскиваемом» (где совершенно неслучайно заметную роль играют трансвеститы) делается поправка на разделение по линии гетеросексуальность/гомосексуальность. Здесь все вращается вокруг того, поддается ли поначалу гетеросексуальный детектив, которого назначили расследовать серию убийств в гей-сообществе, своей вымышленной гомосексуальной идентичности; операторская работа заставляет нас задаваться вопросом о его (наших) сексуальных наклонностях, не говоря уже о его (нашем) соучастии

64. Durgnat R. Films and Feelings. Cambridge, MA: Faber & Faber, 1967. P. 216.

в убийствах. Даже в конце фильма мы не знаем наверняка, кем «мы» были в нескольких сценах, показанных от первого лица⁶⁵.

Короче говоря, игра гендерной идентичности слишком четко просматривается и слишком часто встречается в слэшерах, чтобы отвергать ее как нечто вспомогательное. Напротив, она кажется неотъемлемым элементом определенной марки телесных ощущений, которыми промышляет этот жанр. Они не являются эксклюзивным достоянием хоррора. Эти ощущения становятся непосредственным содержанием недавних комедийных фильмов с «переодеваниями»: «Тутси», где мужчина выдает себя за женщину, и «Весь я», в котором женщина в буквальном смысле интроецируется мужчиной и влияет на его речь, манеру двигаться и мысли. Они также напрямую тематизируются в виде бисексуальных и андрогинных фигур и отношений в таких культовых фильмах, как «Розовые фламинго» и «Шоу ужасов Рокки Хоррора». (Вариации на эту тему каждые несколько минут показывают на MTV.) Далее они тематизируются (что вполне предсказуемо, учитывая озабоченность телом) в таких порнографических фильмах, как «У каждой женщины есть фантазия», где мужчина, чтобы попасть в группу, в которой женщины обсуждают свои сексуальные фантазии, переодевается и выдает себя за женщину. (Вопрос о том, в какой степени «мужская» порнография в целом полагается на кросс-гендерную идентификацию, остается открытым — эта гипотеза позволяет до некоторой степени понять обязательное присутствие лесбийских сцен и феноменальный успех фильма «За зеленой дверью», если ограничиться всего двумя примерами⁶⁶.) Все эти фильмы и им подобные, кажется, задают вари-

65. Немало критиков утверждало, что двусмысленность — незапланированный результат плохой режиссуры.

66. Так утверждает Сьюзен Барроуклауф: «Зритель-мужчина принимает на себя роль не мужчины, а женщины. Возможность его идентификации с „женской“ пассивностью или подчинением противоречит утверждениям о том, что мужчина использует порнографию для того, чтобы удостовериться в своей сексуальной активности и победоносно утвердить господство своего гендера» (*Barrowclough S. Not a Love Story // Screen. 1982. Vol. 23. № 5. P. 35–36*). Алан Собл поддерживает это предположение: *Soble A. Pornography: Marxism, Feminism, and the Future of Sexuality. New Haven: Yale University Press, 1986. P. 93*. Режиссер порно/сексплуатаций Джо Сарно: «Я всегда более или менее смотрю глазами женщины: волшебные сказки, которые легли в основу моих фильмов, написаны с ее точки зрения. Я стараюсь подчеркивать действенность женщин для них же самих. В целом я сосредоточиваюсь на женском оргазме настолько, насколько могу» (цит. по: *Incredibly Strange Films. P. 94*). «Идентификация мужчин с женщинами, — как пишет Кайя Силверман по поводу „Великого мужского отказа“, — не полу-

ант одного и того же вопроса: что значит быть или казаться, пусть даже только временно, женщиной? Не соглашаясь с восприятием «Тутси» как феминистского фильма, Элейн Шоултер утверждает, что успех Дороти Майклс (персонажа Дастина Хоффмана) и в сюжетном отношении, и у зрителей достигается за счет маскировки мужской власти при помощи женской одежды.

Переодевания Тутси, пишет она,

... это способ пропагандировать понятие мужской власти, при этом маскируя ее. В психоаналитической теории мужчина-трансвестит отнюдь не беспомощен; согласно книге психиатра Роберта Столлера «Пол и гендер», он — «фаллическая женщина», которая может сказать себе, что «он как женщина лучше биологической женщины, если захочет ею быть, или может стать лучше нее, попрактиковавшись». Когда это безопасно или необходимо, трансвестит «получает огромное удовольствие, признаваясь в том, что он мужчина-женщина. <...> Удовольствие от того, что он заставляет обманом поверить ничего не подозревающего человека, что он — женщина, а затем раскрывает свою мужественность (например, резко понизив голос), удовольствие не столько эротическое, сколько доказывающее, что женщина с пенисом существует». Эффективность Дороти — буквальный эквивалент того, что есть и мягкий голос, и большая палка⁶⁷.

Согласно тому же буквалистскому принципу, успехом Стретч должно считаться не то, что в конце ей все-таки удастся «громко заявить о себе», *хотя* у нее и *нет* «палки». Подобно тому как голос Дороти грубеет, напоминая нам, что на самом деле этот персонаж мужчина, так и «сиськи и крик» Последней Девушки служат нам более или менее постоянным напоминанием о том, что она в действительности женщина, несмотря на то, что в конце сумела расквитаться с врагом «как мужик»⁶⁸. Ее бензопила в таком слу-

чила такого же внимания критики [как сублимация в профессиональном „выставлении напоказ“ и превращение в скопофилию], хотя она может показаться потенциально более дестабилизирующей, по крайней мере в том, что касается гендера» (*Silverman K. Fragments of a Fashionable Discourse // Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture / T. Modleski (ed.). Bloomington: Indiana University Press, 1986. P. 141*).

67. *Showalter E. Critical Cross Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year // Raritan. 1983. Vol. III. № 2. P. 138*.

68. Каковы бы ни были ее другие функции, сцена, в которой Последняя Девушка предстает в полураздетом виде, служит для того, чтобы подчеркнуть ее женственность. Рецензентка «Чужих» Кристин Шефер отмечает, что не могла удержаться от вопроса, почему в последней сцене, точно так же,

чае — то же самое, что юбка Дороти Майклс: фигуральное представление того, что она *делает* и чем она *кажется*, противопоставленное, — а фильм, собственно, строится на этом противопоставлении, — тому, чем она *в действительности является*. Идея, согласно которой внешний вид и поведение отнюдь не всегда указывают на пол (более того, они могут запутать), возникает из понимания того, что пол и гендер — разные вещи: пол — это жизненная малоинтересная данность, тогда как гендер — театр.

Как бы то ни было, когда Стретч размахивает бензопилой, это самый настоящий дрэг. Его цель не заставить нас забыть, что она — девушка, но, наоборот, со всей силой нам это продемонстрировать. Кроме того, стоит отметить, что это момент открытого высмеивания литературных/кинематографических конвенций символической репрезентации. Возможно, именно театризация гендера дает возможность мужчине по собственной воле отдаться тому типу опыта, который Хичкок окрестил «женственным» в 1960 году и который с тех пор еще больше стал таковым. В классическом хорроре «феминизация» аудитории происходит с перерывами и быстро прекращается. Наши отношения с телом Мэрион в «Психо» резко останавливаются в момент наивысшего напряжения (кромсание, разрывание). Оставшаяся небольшая часть фильма распределяет наши потрепанные симпатии между несколькими второстепенными персонажами, мужчинами и женщинами, таким образом, чтобы компенсировать то, что мы пережили вместе с Мэрион, и в конце концов дать возможность вернуть себе нашу (предполагаемую) мужественность. Подобно Мэрион, Последняя Девушка — назначенная жертва, воплощение зрительской аудитории, чье тело, когда его режут, кромсают и терзают, заставляет нас вздрагивать и кричать от страха. Но в отличие от Мэрион она не погибает. Если «Психо», подобно другим классическим хоррорам, решает проблему женственности, устраняя женщину и заменяя ее представителями мужского порядка (чаще всего мужчинами, но не всегда), то современный слэшер наделяет женщину новым гендером. Мы, зрители, под конец «маскулинизируемся» посредством той же самой фигуры, через которую мы ранее «феминизировались». Одно и то же тело годится и для того, и для другого, причем это тело — женское.

как ранее в «Чужом», «мы видим, как Рипли бродит повсюду в одном белье. Небольшое напоминание о ее поле на случай, если мы вдруг о нем забыли после всех этих перестрелок?» (цит. по: East Bay Express. September 5, 1986. P. 37).

Последний пункт имеет важное значение: одно и то же *женское* тело годится и для того, и для другого. Последняя Девушка, во-первых, подвергается тяжелейшим испытаниям и, во-вторых, символически или фактически уничтожает антагониста и спасается. С точки зрения фольклорной традиции она не героиня, которую на первом этапе должен спасти кто-то другой, а герой, собирающийся с силами и собственноручно побеждающий противника. Первая часть истории хорошо подходит женщине — в этом вообще суть историй героинь (Красная Шапочка, Полин) — и в некотором фигуральном смысле, о котором мы говорили подробнее, отсылает к женскому роду, даже когда эту роль играет мужчина. В конце концов, положение Одиссея, пойманного в ловушку в пещере Циклопа, мало чем отличается от положения привязанной к рельсам Полин или от положения Салли, оказавшейся в столовой семейства работников скотобойни. Решающий с точки зрения определения гендера момент — то, что происходит после: тот, кто спасает себя сам, — мужчина; тот, кого спасают другие, — женщина. Неважно, насколько «женским» был его опыт в первой части: традиционный герой, если он восстает против своего врага и спасает себя во второй части, будет мужчиной.

Слэшер близок к тому, чтобы перевернуть данную иерархию. По разнообразным функциональным или фигуративным причинам, о которых мы говорили в данной работе, в первой части требуется женщина: в этом пункте сходятся все слэшеры, начиная с «Психо». Малодушному страху по-прежнему приписывается женский род, и связанные с табу страхи, которыми промышляют слэшеры, по-прежнему проще исследовать через Полин, чем через Пола. Сдвиг происходит на втором этапе. Как будто отдавая молчаливую дань культурному императиву, слэшеры 1970-х в последнюю минуту вводят фигуру мужчины, пусть даже остающегося лишь статистом, учитывая крепость обороны Последней Девушки. Однако к 1980-м мужчина-спаситель оказывается либо бесполезной маргинальной фигурой, либо с ним и вовсе расправляются: есть немало фильмов, в которых он спешит на помощь лишь затем, чтобы его порезали на куски, после чего Последней Девушке ничего не остается, как спасать себя самой. В тот момент, когда Последняя Девушка становится своим собственным спасителем, она становится героем; а в тот момент, когда она становится героем, зритель-мужчина отказывается от последних притязаний на мужскую идентификацию. Малодушный страх может по-прежнему относиться к женскому роду, но готовность одного из наиболее популярных современных жанров репрезентировать героя

как анатомическую женщину, по всей видимости, указывает на то, что один из традиционных признаков героизма — триумфальное спасение — больше не относится строго к мужскому роду.

То же самое можно сказать и о кинематографическом аппарате. Классическое разделение на «зрелище и нарратив», которое предполагает, что «у мужчины активная роль того, кто двигает сюжет вперед, заставляет вещи происходить», в слэшерах по меньшей мере несколько нарушается⁶⁹. Когда Последняя Девушка (в фильмах вроде «Адская ночь», «Техасская резня бензопилой — 2» или даже «Окропленный университет») присваивает себе «активный взгляд сыщика», она делает все с точностью до наоборот, превращая и себя, и убийцу в зрелище. И снова мы видим Последнюю Девушку в начале фильма глазами убийцы (субъективная камера), и именно ее глазами ближе к концу видим убийцу, часто впервые со всей ясностью. Взгляд хотя бы на время становится женским. Еще важнее то, что осуществление женщиной скопического контроля ведет ее не к уничтожению, как это было в классическом кинематографе, а к триумфу; более того, ее триумф и сам зависит от ее способности присвоить такой взгляд. В свете подобных изменений неудивительно, что Последняя Девушка должна выглядеть по-мальчишески. Ее символическая фаллизация в последних сценах может быть связана или не связана со страхом нехватки, испытываемым аудиторией или создателем фильма. Но она точно связана с потребностью привести героиню в соответствие с эпическими законами западной нарративной традиции, само единодушие которой свидетельствует об исторической важности буквальная репрезентации героизма в популярной культуре в мужской форме и не меньше — с необходимостью сделать сместившийся взгляд интеллигибельным для аудитории, сформированной господствующим кинематографическим аппаратом.

Следует заметить, что более высокие жанры хоррора по большей части сопротивлялись такому развитию событий. Идея женщины, которая может пережить, тем более перебороть — или «пересмотреть» — своего обидчика, немислима в фильмах Де Пальмы и Хичкока. Хотя жертвы в слэшерах могут быть сексуальной приманкой, они при этом отнюдь не проститутки, не мошенницы, не страдают от физической беспомощности и моральной слабости, в отличие от женщин-жертв у этих режиссеров. И сколь бы отвратительны ни были спецэффекты и сексуализированное насилие, лишь редкие убийства в слэшерах приближаются к тому

69. *Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. P. 12.*

уровню сладострастного садизма, с каким показывается гибель женщин в фильмах Де Пальмы. По причинам, о которых мы можем только гадать, в высоких формах, то есть формах, о которых пишет критика, а не Джо Боб Бриггс, представления о женщине более конвенциональны, а ее наказание более жестко.

То, что слэшер глубоко и навязчиво откликается на страхи и желания мужчин, лучше всего показывает тот факт, что мужчины являются его основной аудиторией.

И тем не менее есть тексты, в которых категории мужского и женского, традиционно воплощавшиеся мужчинами и женщинами, сливаются в одном и том же персонаже, который по своей анатомии является женщиной и чью точку зрения зрителю недвусмысленно предлагается разделить при помощи обычного набора структурных литературных и кинематографических конвенций. Готовность и даже страстное желание (судя по огромной популярности этих жанров) зрителей-мужчин эмоционально, хотя бы только на время, разделить судьбу не просто женщины, но женщины, переживающей страх и боль, как может показаться на первых порах, указывает на то, что они принимают опосредованное участие в этом страхе и боли. Если же верно, что акт просмотра хоррора сам по себе воспринимается как «женский» опыт и что шоковые эффекты вызывают у зрителя телесные ощущения, откликающиеся на страх и боль экранной жертвы, тем самым подчеркивается мазохистская нагруженность. Это не означает, будто бы зритель-мужчина не заинтересован в садистской стороне; нарративные структуры, кинематографические процедуры и реакция аудитории — все указывает на то, что он с легкостью переходит от одного к другому и обратно. Мы хотим сказать, что сцена с Последней Девушкой полностью мобилизует эмпатию мужчины к тому, что фильм определяет в качестве позиции женщины. Более того, поскольку эта сцена неизбежно занимает центральное место в любом из фильмов, то сам зрительский опыт держится на эмоциональном занятии женской позиции. Кайя Силверман идет еще дальше:

Рискну сделать обобщение: всегда именно жертва — фигура, занимающая пассивную позицию, — по-настоящему находится в центре внимания, и именно ее подчинение субъект (будь то мужчина или женщина) переживает как приятное повторение случая из ее/его собственной истории. <...> Скажу даже, что зачарованность точкой зрения садиста вызвана лишь тем, что с нее можно лучше всего наблюдать за развитием мазохистской истории⁷⁰.

70. *Silverman K. Masochism and Subjectivity // Framework. 1979. № 12. P. 5. Надо ли*

Слэшер едва ли первый жанр в литературе и изобразительном искусстве, который заставляет идентифицироваться с женщиной. Неизбежно возникает вопрос: не связано ли историческое сохранение образов испуганных и истерзанных женщин с мужским опосредованием больше, чем это принято признавать? Отличительной чертой слэшера, однако, является отсутствие или невозможность альтернативной перспективы и потому открытый характер приглашения к идентификации. Как показывает исследование данной традиции, так было не всегда. Эволюцию Последней Девушки — постепенное поглощение ею функций, которые прежде возлагались на мужчин, — можно датировать периодом после 1978 года. То обстоятельство, что типичные любители этих фильмов — это дети из семей, созданных в 1960-е или даже в начале 1970-х, заставляет нас предположить, что мрачные прогнозы минувшей эпохи о том, будто женское движение, увеличение числа работающих женщин, равно как разводов и матерей-одиночек, приведут к массовому гендерному замешательству у будущего поколения, отчасти подтвердились. Касательно 1980-х мы предпочли бы говорить, скорее, о культе андрогинности, но идея более или менее та же.

Может показаться, что обнаружение в убийце феминизированного мужчины, а в главной героине — маскулинизированной женщины, родителя и вечного подростка соответственно, указывает, особенно в последнем случае, на ослабление категорий или по крайней мере приравнивание пола к гендеру. Однако дело вовсе не в том, что эти фильмы показывают нам гендер и пол в свободной вариации, но в том, что в них фиксируются нестандартные комбинации, среди которых комбинация маскулинизированной женщины в большинстве случаев побеждает комбинацию феминизированного мужчины. Регулярное отвер-

говорить, что совсем не такое объяснение женщины-героя предлагается индустрией. *Time Magazine* от 28 июля 1986 года о «Чужих»: «Как говорит режиссер Дэвид Кэмерон, бесконечное „пережевывание“ маскулинного героя „отраслью, которой руководят мужчины“, — самое меньшее, коммерческая близорукость. „Они предпочитают игнорировать тот факт, что 50% зрителей — женщины. И мне говорили, что демография доказала, что в 80% случаев именно женщина решает, на какой фильм пойти“». Конечно, не Кэмерон решил, что героиней историй будет женщина (в «Чужом»), а Ридли Скотт, и вполне справедливо предположить, судя по тому, как осторожно он манипулирует этой формулой, что Скотт взял героиню из слэшеров, в которых она уже какое-то время пользовалась успехом у сугубо мужской аудитории. Анализ Кэмерона, таким образом, служит его собственным интересам и к делу не относится.

жение маскулинных мужчин (бойфренды, отцы, потенциальные спасители) — их высмеивают или они погибают, иногда происходит и то и другое сразу, — по-видимому, указывает на то, что привилегию получает не сама мужественность, но мужественность в сочетании с женским телом, более того, как показывает термин «герой-жертва», мужественность в сочетании с женственностью. Поэтому, если категория «маскулинности» и применима к Последней Девушке какое-то время и в некоторые из ее самых зрелищных моментов, она не отдает должного ее характеру в целом. Последняя Девушка с самого начала меняет регистры; до своей последней схватки она переживает тяжелейшие муки «женственности» и даже во время нее то слабеет, то крепнет, то бежит от убийцы, то нападает на него, то вонзает нож, то получает удар ножом, кричит то от страха, то от ярости. Физически она — женщина, по характеру — андрогин. Она такая же, как ее имя: не мужское, а мужское и женское одновременно, двусмысленное⁷¹.

Робин Вуд говорит о том, что в некотором смысле хоррор, являющийся, с его точки зрения, побочным продуктом культурного кризиса и распада,

... в настоящий момент самый важный из американских [кино]жанров и, вероятно, самый прогрессивный, даже в своем откровенном нигилизме⁷².

Аналогичным образом высказываются Вейл и Джуно о «невероятно странных фильмах», в основном низкобюджетных хоррорах, составляющих предмет их книги:

Они часто представляют непопулярные — даже радикальные — взгляды на социальное, политическое, расовое или сексуальное неравенство, лицемерие в религии или государстве⁷³.

71. Если этот анализ справедлив, то в хоррорах будущего нам предстоит увидеть не только Последних Девушек, но и Последних Юношей. Два недавних персонажа могли бы стать первыми ласточками: Джесси, смазливый мальчик из «Кошмара на улице Вязов — 2», и Эшли, персонаж, умирающий последним в «Зловещих мертвецах» (1983). Они оба выполняют несколько иную роль, но их имена, а в случае Джесси — характеристика, по-видимому, играют на этой традиции.

72. Противоположный взгляд (основанный на классическом хорроре в его литературных и кинематографических проявлениях) можно найти в: *Moretti F. The Dialectic of Fear* // *New Left Review*. 1982. Vol. I. № 136. P. 67–85.

73. *Vale V., Juno A.* Op. cit. P. 5.

А Тая Модлески даже основывает свои обвинения в адрес стандартной критики массовой культуры (идушей еще от Франкфуртской школы) на слэшере, который *не* предлагает ложной гармонии, *не* проповедует «показного добра» (но, наоборот, часто разоблачает и нападает на него) и *не* педалирует механизмы идентификации, нарративное единство и завершенность, дабы обеспечить нарративное удовольствие, конституированное господствующей идеологией⁷⁴. Немного неудобно отстаивать прогрессивность кинопроизведений, так дурно обходящихся с женщинами, но суть такова, что слэшер своим извращенным образом так или иначе осуществляет корректировку гендерной репрезентации. То обстоятельство, что эта корректировка происходит именно с мужской стороны при максимальном удалении от теоретической сферы, демонстрируя признаки проникновения в более высокие жанры, представляет немалый интерес.

REFERENCES

- Barrowclough S. Not a Love Story. *Screen*, 1982, vol. 23, no. 5, pp. 26–36.
- Bovenschen S. Is There a Feminine Aesthetic? *New German Critique*, 1977, no. 10, pp. 111–137.
- Brighton L. Saturn in Retrograde; or, The Texas Jump Cut. *The Film Journal*, 1975, iss. 7, vol. 2, no. 4, pp. 24–27.
- Carpenter J., McCarthy T. Trick and Treat. *Film Comment*, 1980, vol. 16, no. 1, pp. 23–24.
- Castle W. *Step Right Up! I'm Gonna Scare the Pants Off America*, New York, Putnam, 1978.
- Dickstein M. The Aesthetics of Fright. *American Film*, 1980, vol. 5, no. 10, pp. 32–41.
- Doane M. A. Misrecognition and Identity. *Cine-Tracts*, 1980, no. 11, pp. 25–32.
- Doane M. A. The Woman's Film: Possession and Address. *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism* (eds M. A. Doane, P. Mellencamp, L. Williams), Los Angeles, University Publications of America/American Film Institute, 1984.
- Durnat R. *Films and Feelings*, Cambridge, MA, Faber & Faber, 1967.
- East Bay Express*. September 5, 1986.
- Fetterly J. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.
- Freud S. Zhutkoe [Das Unheimliche]. *Vlecheniia i ikh sud'ba* [Triebe und Tribschicksale], Moscow, Eksmo-press, 1999.
- Gledhill C. Recent Developments in Feminist Criticism. *Quarterly Review of Film Studies*, 1978, vol. 3, no. 4, pp. 457–493.
- Greenberg H. R. *The Movies on Your Mind*, New York, Saturday Review Press, 1975.
- Holland N. N. I-ing Film. *Critical Inquiry*, 1986, vol. 12, iss. 4, pp. 654–671.
- Jackson R. *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Methuen, 1981.
- Kaminsky S. *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*, New York, Laurel-Dell, 1977.
- Kaplan E. A. *Women and Film: Both Sides of the Camera*, London, Methuen, 1983.
- Koch S. Fashions in Pornography: Murder as Cinematic Chic. *Harper's Magazine*, 1976, vol. 253, pp. 108–109.
- Marcus S. *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, New York, Basic Books, 1964.
- Martin M., Porter M. *Video Movie Guide: 1987*, New York, Ballantine, 1986.
- Metz K. Vooobrazaemoe oznachaiushchee [The Imaginary Signifier]. *Vooobrazaemoe oznachaiushchee. Psikhoanaliz i kino* [The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema], Saint Petersburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo Universiteta, 2010.
- Modleski T. The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Post-Modern Theory. *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture* (ed. T. Modleski), Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- Moretti F. The Dialectic of Fear. *New Left Review*, 1982, vol. I, no. 136, pp. 67–85.
- Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 1975, vol. 16, no. 3, pp. 6–18.
- Nash M. Vampyr and the Fantastic. *Screen*, 1976, no. 17, pp. 29–67.
- Neale S. Halloween: Suspense, Aggression, and the Look. *Framework*, 1981, no. 14, pp. 25–29.
- Poe E. A. Filosofii tvorchestva [The Philosophy of Composition]. *Stikhotvoreniia. Novelly. Povest' o prikliucheniiakh Artura Gordona Pima. Esse* [Poems. Short Stories. The Narrative of Arthur Gordon Pym. Essays], Moscow, Pushkinskaia biblioteka, AST, 2003.
- Rothman W. *Hitchcock: The Murderous Gaze*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.
- San Francisco Examiner Datebook*. August 10, 1986.
- Schoell W. *Stay Out of the Shower: Twenty-Five Years of Shocker Films Beginning with Psycho*, New York, Doubner, 1985.
- Showalter E. Critical Cross Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year. *Raritan*, 1983, vol. III, no. 2, pp. 130–149.
- Silverman K. Fragments of a Fashionable Discourse. *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture* (ed. T. Modleski), Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- Silverman K. Masochism and Subjectivity. *Framework*, 1979, no. 12, pp. 2–9.
- Silverman K. *The Subject of Semiotics*, New York, Oxford University Press, 1983.
- Soble A. *Pornography: Marxism, Feminism, and the Future of Sexuality*, New Haven: Yale University Press, 1986.
- Spoto D. *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, New York, Little Brown, 1983.
- Stern L. Point of View: The Blind Spot. *Film Reader*, 1979, no. 4, pp. 214–236.
- Time*. July 28, 1986.
- Trillin C. American Chronicles: The Life and Times of Joe Bob Briggs, So Far. *The New Yorker*, December 22, 1986, pp. 73–88.
- Twitcheil J. B. *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*, New York, Oxford University Press, 1985.

74. Modleski T. The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Post-Modern Theory // *Studies in Entertainment*. P. 155–166. Как и Модлески, я хотела бы подчеркнуть, что мой комментарий основывается на большом количестве хорроров, но не на всех. Эта важная работа (как и весь сборник) была опубликована совсем недавно, и я еще не успела в полной мере учесть ее в своем тексте.

- Vale V., Juno A. Introduction. *Incredibly Strange Films* (eds V. Vale, A. Juno), San Francisco, RE/Search Publications, 1986.
- White D.L. The Poetics of Horror. *Cinema Journal*, 1971, no. 10, pp. 1–18.
- Williams L. When the Woman Looks. *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism* (eds M. A. Doane, P. Mellencamp, L. Williams), Los Angeles, University Publications of America/American Film Institute, 1984.
- Wood R. Beauty Bests the Beast. *American Film*, 1983, vol. 8, no. 10, pp. 63–65.
- Wood R. Return of the Repressed. *Film Comment*, 1978, vol. 14, no. 4, pp. 24–32.

Телесные фильмы: гендер, жанр и эксцесс

Линда Уильямс

Линда Уильямс. Доктор наук, профессор кино, медиа и риторики факультета кино и медиа Калифорнийского университета в Беркли.
Адрес: 7408 Dwinelle Hall, Berkeley, CA 94720–2670, USA.
E-mail: lwillie@berkeley.edu.

Ключевые слова: телесные жанры, фильмы ужасов, порнография, мелодрама, гендер, извращения.

Автор рассматривает три телесных жанра: фильмы ужасов, порнографию и мелодраму-«слезодавилку», в которых присутствуют кажущиеся немотивированными «эксцессы» — секс, страх, слезы, оказывающие непосредственное (мимикрическое) воздействие на чувства и тела зрителей. Для телесных жанров характерны повторы, параллелизмы, немотивированные вставки, что ведет к признанию этих жанров «грубыми», «низкими», «неприличными». Однако в них есть своя логика, структура и система «эксцессов». Телесные жанры соотносятся с тремя главными «детскими» загадками по Фрейдю: загадка происхождения сексуального желания, «решенная» фантазией соблазнения; загадка полового различия, «решенная» фантазией кастрации, и загадка происхождения «я», «решенная» фантазией «семейного романа» или возвращения к рождению.

GENDER, GENRE, AND EXCESS

LINDA WILLIAMS. PhD, Professor at the Department of Film & Media of the University of California, Berkeley. Address: 7408 Dwinelle Hall, Berkeley, CA 94720–2670, USA. E-mail: lwillie@berkeley.edu.

Keywords: body genres, horror, melodrama, pornography, gender, perversions.

The author examines three body genres: horror, pornography and melodrama (weepie), in which there are seemingly gratuitous «excesses»—sex, terror, tears, which have a direct (mimic) impact on the senses and the bodies of spectators. In contrast to the classic movie, which is characterized by a linear narrative, body genres are characterized by repetition, parallelism, unmotivated events due to which these genres are considered as «gross» and «low.» However, they have their own logic, structure and system of «excess,» their own attitude to important human problems. Corporal genres correspond to the three major enigmas confronting the child: the enigma of the origin of sexual desire, «solved» by the fantasy of seduction; the enigma of sexual difference, «solved» by the fantasy of castration; and the enigma of the origin of self, «solved» by the fantasy of family romance or return to origins. Pornography, horror and melodrama present us with their own solutions of these enigmas.



КОГДА мы с моим семилетним сыном идем смотреть кино, то часто выбираем те фильмы, которые обещают «потрясти наши чувства» и дать телам реальную физическую встряску. Он называет эти кинофильмы «грубыми». Мы с ним считаем, что удовольствие от «грубых» кинофильмов кроется в демонстрации чувственности на пределе ожиданий. Однако в чем мы с ним (и с вами — представителями культуры, разделенными по признакам гендера, возраста или сексуальной ориентации) не согласны, так это в том, какие фильмы преодолевают этот предел, оказываясь «слишком грубыми». Для моего сына хороший «грубый» фильм — это фильм с ужасающими монстрами вроде Фредди Крюгера («Кошмар на улице Вязов»), которые рвут на части подростков, особенно девочек. Эти кинофильмы и очаровывают, и пугают его, пусть на самом деле он больше интересуется разговорами о них, чем их просмотром.

Вторая категория фильмов — те, которые люблю я, а мой сын — нет: грустные фильмы, заставляющие рыдать. Они «грубы», поскольку концентрируются на нежелательных эмоциях, которые могут слишком остро напомнить ему о его собственной беспомощности как ребенка. Третью категорию, вызывающую и пристальный интерес, и отвращение у моего сына (он изображает тошноту, когда упоминает их), он может описать только

Перевод с английского *Константина Бандуровского* по изданию: © *Williams L. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess Film // Quarterly. 1991. Vol. 44. № 4. P. 2–13.* Автор выражает признательность Роне Беренштайн, Лео Броди, Эрнесту Калленбаху, Полу Фицджеральду, Джейн Гейнз, Мэнди Харрис, Брайану Хендерсону, Марше Киндер, Эрику Ренчлеру и Полин Ю за многочисленные советы, высказанные по поводу проекта этой статьи.

эвфемистически, как «начинающиеся на букву „П“». «П» — значит «поцелуй». Для семилетнего мальчика непристойно именно поцелуй.

Не существует никаких критериев вкуса, особенно в сфере «грубого». Как «культурные люди», мы чаще всего используем этот термин, чтобы определить избыточность, которую желаем исключить. Например, чтобы обозначить, по какой из фотографий Роберта Мэпплторпа мы проводим границу, но не те формы, структуры и функции, которые действуют в пределах репрезентаций, считающихся чрезмерными. Поскольку проведению разграничительной черты уделяется такое большое внимание, обсуждение «грубого» часто превращается в чрезвычайно запутанную мешанину различных категорий чрезмерного. Например, порнографию сегодня чаще находят чрезмерной из-за изображения насилия, а не секса, тогда как фильмы ужасов являются чрезмерными, если в них на насилие накладывается сексуальность. Напротив, мелодрамы считают чрезмерными из-за их пафоса, связанного с гендерными и сексуальными отношениями, из-за демонстрации голых эмоций; Энн Дуглас однажды назвала романтический жанр «мягким эмоциональным порно для женщин»¹.

Сильные дозы секса, насилия и эмоций, по отдельности или в сочетании друг с другом, отвергаются той или иной группой людей как не имеющие логики или какой-либо причины для существования, кроме способности нас возбуждать. Немотивированные секс, насилие и страх, беспричинная эмоция — частые эпитеты, которыми бросаются при проявлении «чувственного» в порнографии, фильмах ужасов и мелодрамах. В этой статье рассматривается гипотеза о том, что размышления о форме, функции и системе представляющихся немотивированными эксцессов в этих трех жанрах могут иметь некоторую ценность. Ведь если секс, насилие и эмоции являются фундаментальными элементами чувственных эффектов в этих трех типах фильмов, то квалификация чего-то как «немотивированного» сама оказывается немотивированной. Поэтому я надеюсь, что, сопоставляя эти три «грубых» и чувственных телесных киножанра, мы сумеем выйти за пределы простого факта чувственности, чтобы исследовать его систему, структуру, а также воздействие на тела зрителей.

1. *Douglas A. Soft-Porn Culture // The New Republic. August 30, 1980.*

ТЕЛЕСНЫЕ ЖАНРЫ

Повторяющиеся формулы и сцены часто считают признаком жанровых фильмов, отличающим их от классического реалистического стиля нарративного кино. Классические фильмы определяются как эффективные, сосредоточенные на действии, целенаправленные линейные нарративы, движимые устремлением одного главного героя, включающие в себя одну или две сюжетных линии и приводящие к окончательной развязке. В своем влиятельном исследовании классического голливудского кино Бродуэлл, Томпсон и Стайгер называют это «классическим голливудским стилем»².

Как отметил Рик Олтмэн в недавней статье³, и исследованию жанра, и исследованию несколько более туманной категории мелодрамы долго препятствовали предположения о классической природе доминирующего нарратива, которому противостояли мелодрама и некоторые другие жанры. Олтмэн утверждает, что Бродуэлл, Томпсон и Стайгер, которые связывают «классический голливудский стиль» с линейной, последовательно развивающейся формой голливудского нарратива, могут представить «мелодраматические» признаки, такие как зрелищность, эпизодичность или зависимость от совпадений, только как отдельные исключения или «игру» в пределах доминирующей линейной причинности, присущей классическому жанру⁴. Он пишет:

Немотивированные события, ритмичный монтаж, подчеркнутый параллелизм, затянутые сцены — эти эксцессы в классической системе нарратива заставляют нас признать существование конкурирующей логики, иного голоса⁵.

Таким образом, Олтмэн, собственные исследования которого, посвященные жанру киномюзиклов, опирались на обязательное изучение кажущихся «избыточными» сцен и параллельных конструкций, приводит веские аргументы в пользу того, чтобы признать, что сама избыточность может быть организована как

2. Bordwell D., Staiger J., Thompson K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. N.Y.: Columbia University Press, 1985.

3. Altman R. Dickens, Griffith, and Film Theory Today // *South Atlantic Quarterly*. 1989. Vol. 88. № 2. P. 321–359.

4. Ibid. P. 346.

5. Ibid. P. 345–346.

система⁶. Однако исследования системы избыточности появились гораздо позже для тех жанров, чья нелинейная зрелищность более непосредственно сосредоточивалась на грубой демонстрации человеческого тела. Порнография и фильмы ужасов — две такие системы эксцессов. Порнография занимает самое низкое место в культурной иерархии, «грубые» же фильмы ужасов располагаются ненамного выше.

Однако мелодрама охватывает более широкую категорию фильмов и более обширную систему эксцессов. На самом деле целесообразно исследовать все три эти жанра, включая их в расширенную рубрику «мелодрамы», рассматривая ее как кинематографическое выражение стилистической и/или эмоциональной избыточности, отличной от большинства «доминирующих» способов реалистического целенаправленного нарратива. В этом расширенном толковании мелодрама может охватывать широкий диапазон фильмов, отмеченных «ошибками» с точки зрения реализма, «избыточной» зрелищностью, демонстрацией первичных, даже инфантильных эмоций и повествованием, которое кажется цикличным и однообразным. В основном интерес к мелодраме, который демонстрируют исследователи кино в последние пятнадцать лет, берет начало в ощущении, что эта форма выходит за рамки нормативной системы большей части нарративного кинематографа. Однако я сосредоточусь на узком определении мелодрамы, оставив для трех жанров, которые я хочу рассмотреть, более широкую категорию «чувственного». Таким образом, отчасти чтобы противопоставить ее порнографии, я буду рассматривать мелодраму в той форме, которая больше всего заинтересовала критиков-феминисток, — «женских фильмов», или «слезодавилок». Это фильмы, адресованные женщинам в их традиционном для патриархата статусе жен, матерей, оставленных любовниц либо в традиционном статусе воплощения истерии или чрезмерности, как это часто бывает с женщинами, «пораженными» смертельной или изнурительной болезнью⁷.

6. Ibid. P. 347.

7. Превосходное резюме многих из проблем, связанных как с мелодрамой, так и с «женским фильмом», см. в: Gledhill C. Introduction // *Home is where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* / Christine Gledhill (ed.). L.: British Film Institute, 1987. Более общее исследование театрального происхождения мелодрамы: Brooks P. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven; L.: Yale University Press, 1976. Обширное теоретическое исследование и анализ корпу-

Каковы характерные особенности телесной избыточности, объединяющие эти три «грубых» жанра? Во-первых, присутствует демонстрация тела, находящегося во власти интенсивного чувства или эмоции. Кэрол Кlover, говоря прежде всего об ужасах и порнографии, назвала фильмы, которые отдают предпочтение чувственному, «телесными жанрами»⁸. Я расширяю понятие низменных телесных жанров, данное Кlover, посредством включения в него еще и «слезодавилок» с их ощущением невыносимого надрыва. Наиболее чувственно представление тела дано в порнографическом изображении оргазма, в изображении насилия и страха в фильмах ужасов и рыданий — в мелодраме. Я полагаю, что исследование визуальных и нарративных удовольствий, обнаруживаемых в изображении этих трех типов избыточности, может оказаться важным для нового направления в критике жанров, которое приняло бы в качестве исходного пункта (но не бездоказательного предположения) вопросы конструирования гендера и гендерную адресацию основных сексуальных фантазий.

Другой характерной особенностью, объединяющей эти телесные жанры, является концентрация на том, что, вероятно, точнее всего назвать «формой экстаза». В отличие от классического значения этого изначально греческого слова — безумия и замешательства, более современное понимание предполагает элементы прямого или косвенного сексуального возбуждения и восхищения, которые сообщаются даже пафосу мелодрамы.

Можно сказать, что в визуальном отношении каждый из этих экстатических эксцессов имеет общее свойство неконтролируемой конвульсии или судороги — тело оказывается «вне себя», охваченное сексуальным удовольствием, страхом и ужасом или угнетенное печалью. С точки зрения акустики избыточность отмечена обращением не к кодифицированному и артикулированному языку, но к невнятным возгласам удовольствия в порно, испуганным крикам в фильмах ужаса, мучительным рыданиям в мелодраме.

Наблюдая и прислушиваясь к этим телесным экстазам, мы можем также заметить еще кое-что общее, что, по-видимому, присуще этим жанрам: хотя их целевая аудитория весьма различается

са мелодраматических женских фильмов: *Doane M. A. The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

8. *Clover C. J. Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film*// *Representations*. 1987. № 20. P. 187–228. См. перевод этой статьи Кэрол Кlover в настоящем номере «Логоса».

в гендерном отношении (порнография обращается предположительно к активным мужчинам, слезливые мелодрамы — к пассивным женщинам, а современные грубые фильмы ужасов — к подросткам, мечущимся между мужским и женским полюсами), все же в каждом из них именно тела женщин, изображаемых на экране, обычно функционируют как первичные воплощения удовольствия, страха и боли.

Другими словами, если удовольствие от наблюдения обычно отводилось зрителям-мужчинам, как это имеет место в наиболее традиционной гетеросексуальной порнографии, то именно женское тело во власти неконтролируемого экстаза являет собой наиболее чувственное зрелище. Начиная с момента возникновения этих жанров в XVIII столетии у маркиза де Сада, в готической литературе и в романах Ричардсона тела женщин обычно функционируют и как *возбужденные*, и как *возбуждающие*. Таким образом, именно посредством того, что Фуко назвал сексуальной насыщенностью женского тела, зрители всех мастей получают ряд самых сильных чувственных переживаний⁹.

Конечно, имеются другие киножанры, которые и изображают чувственное тело, и воздействуют на него, например триллеры, мюзиклы, комедии. Однако я полагаю, что киножанры, культурный статус которых был особенно низок (само их существование казалось чрезмерным в системе популярных жанров), — не просто те, что чувственно показывают тела на экране и запечатлевают эффекты в телах зрителей. Что особенно выделяет эти телесные жанры как низменные наряду с тем обстоятельством, что показанное тело является женским, — так это тот факт, что тело зрителя охвачено почти произвольным подражанием эмоциям или чувствам тела, изображаемого на экране. Физическая клоунская комедия — еще один «телесный» жанр, полный всевозможных грубых действий и функций тела, когда едят ботинки или падают, поскользнувшись на банановой кожуре. Тем не менее ее не считают немотивированно избыточной, вероятно, потому, что реакция аудитории не предполагает подражания чувствам клоуна, занятого в главной роли. Действительно, как правило, физическая реакция аудитории — смех — не совпадает с невозможной реакцией клоуна.

Однако в выделяемых мной телесных жанрах успех, судя по всему, часто измеряется тем, до какой степени чувства ауди-

9. *Фуко М. Воля к знанию*// *Он же. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности*. М.: Касталь, 1996. С. 205–206.

тории подражают чувствам, изображенным на экране. Кажется само собой разумеющимся, что успех этих жанров является вопросом измерения телесного отклика: скажем, насколько точно эта мимикрия, действительно ли зритель порнофильма получает оргазм, дрожит ли от страха зритель фильма ужасов, рыдает ли зритель мелодрамы? Примеры такого измерения можно легко обнаружить: диаграмма *peter meter* в журнале *Hustler*, которая измеряет силу порнофильма в степенях эрекции небольших нарисованных членов; измерение успешности фильмов ужасов посредством подсчета криков, обмороков и сердечных приступов в аудитории (на этом специализировался режиссер фильмов ужасов Уильям Касл с такими фильмами, как «Тинглер», 1959); давняя традиция измерения успеха женских фильмов количеством использованных носовых платков — один, два или три.

Похоже, что отделяет эти специфические жанры от других явное отсутствие надлежащей эстетической дистанции, ощущение сильной причастности к переживаниям и эмоциям. Мы чувствуем, что эти произведения нами манипулируют, — впечатление, которое выражают сами коллоквиализмы¹⁰ «слезодавилка» (*tear jerker*) и «страходавилка» (*fear jerker*) и к которым мы могли бы добавить еще более грубое понимание порнографии как произведения, побуждающего некоторых людей к мастурбации. Риторика насилия, содержащаяся в слове «давить», предполагает ту степень, в которой зрители чувствуют, что произведение особым жанровым способом манипулирует ими слишком откровенно, на уровне инстинктов. Мэри Энн Доан, например, исследуя самое благородное из этих «выдавливаний» — материнскую мелодраму¹¹, сравнивает силу данной эмоции со своего рода «текстовым изнасилованием» зрительницы, которая «феминизируется через пафос»¹².

Феминистские критики порнографии, описывая воздействие жанра, часто обращаются к подобным риторическим фигурам сексуального/текстуального насилия. Хорошо известен лозунг Робин Морган: «Порнография — теория, изнасилование — практика»¹³. В этом лозунге неявно содержится представление о женщинах как об объективированных жертвах порнографи-

ческих фантазий, а столь важное для жанра изображение женщины в сексуальном экстазе предположительно воспекает женскую виктимизацию и служит прелюдией к виктимизации женщин в реальности.

Менее известно схожее наблюдение критика и исследователя фильмов ужасов Джеймса Твитчелла, отмечающего, что латинское слово *horrere* означает «ощетиниваться». Он описывает то, как вздымаются волосы на затылке, когда дрожишь от волнения. Таким образом, в этом точном наблюдении Твитчелла описывается своего рода эрекция волос, основанная на конфликте между реакциями «бороться или бежать»¹⁴. Хотя в фильмах ужасов кричать и трепетать могут и жертвы-мужчины, в истории жанра долго считалось, что из женщин жертвы получаются лучше. «Мучай женщину!» — таков известный совет, данный Альфредом Хичкоком¹⁵.

В классическом фильме ужасов наряду с чудовищем мы видим страх женщины-жертвы. Фэй Рей и механизированный монстр, от ужаса перед которым она кричала в «Кинг-Конге», — известный пример этого классического образа. Джанет Ли, принимающая душ в «Психо», — известный пример перехода к более сексуально откровенному образу терзаемой и испуганной женщины. А ее дочь Джейми Ли Кертис в «Хэллоуине» может служить более современной версией испуганной жертвы-женщины. В последних двух фильмах изображение чудовища, кажется, играет второстепенную роль по сравнению с растущим числом жертв, искромсанных монстрами, страдающими сексуальными расстройствами, но при этом имеющими вполне человеческий облик.

В «женских фильмах» известный классический образ — многострадальная мать из двух ранних версий «Стеллы Даллас», которая жертвует собой ради продвижения дочери по социальной лестнице. Современные зрители фильма могли недавно видеть, как Бетт Мидлер идет на ту же жертву и переживает такую же утрату в фильме «Стелла». Дебра Уингер в фильме «Язык нежности» — другой известный пример этого материнского пафоса.

Памятуя о вышеупомянутых жанровых стереотипах, мы должны теперь задать вопрос о статусе телесной избыточности в каждом из означенных нами жанров. Что отмечает эксцесс в каждом

10. Разговорные выражения. — Прим. пер.

11. Фильмы о жертвенной материнской любви. — Прим. пер.

12. Doane M. A. The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's. Bloomington: Indiana University Press, 1987. P. 95.

13. Morgan R. Theory and Practice: Pornography and Rape // Take Back the Night: Women on Pornography / L. Lederer (ed.). N.Y.: Morrow, 1980. P. 139.

14. Twitchell J. Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror. N.Y.: Oxford, 1985. P. 10.

15. Кэрл Дж. Кловвер обсуждает значения этой известной цитаты в своей статье: Clover C. J. Op. cit.

типе фильмов: просто непристойное, «немотивированное» присутствие сексуально возбужденной женщины, замученной женщины, плачущей женщины и сопровождающее его присутствие половых жидкостей, крови и слез, которые исходят из ее тела и которые предположительно воспроизводят зрители? Как следует мыслить эти телесные проявления в их отношении друг к другу — в качестве системы избыточности в популярных фильмах? И наконец, в какой степени они действительно чрезмерны?

Психоаналитическая система анализа, оказавшая большое влияние на исследование фильмов в целом и на феминистскую теорию и критику кино в частности, была подчеркнута двойственна в применении своих инструментов к исследованиям статуса эксцесса. Категории фетишизма, вуайеризма, садизма и мазохизма, часто используемые для того, чтобы описать удовольствие, получаемое от просмотра фильма, по определению описывают перверсии. Перверсия обычно определяется как сексуальный эксцесс, а именно как эксцесс, который отклоняется от «надлежащих» к замещающим целям или объектам — фетиши вместо гениталий, наблюдение вместо прикосновения и т. д., — которые кажутся чрезмерными или немотивированными. И все же извращенные удовольствия от просмотра фильма едва ли являются немотивированными. Они считались настолько базовыми, что часто представлялись в качестве нормы. В конце концов, во что превратится кино без вуайеризма? В то же самое время феминистские критики вопрошали, каково положение женщины внутри этого удовольствия, связанного с якобы садистским «мужским взглядом»¹⁶. До какой степени она является его жертвой? Находится ли женщина, испытывающая оргазм в порнографии, вместе с замученной женщиной из фильма ужасов лишь в услужении у садистского мужского взгляда? И обращается ли плачущая женщина из мелодрамы к ненормальной мазохистской перверсии у зрителей-женщин?

Данные вопросы указывают на двусмысленность термина «перверсия» применительно к описанию нормальных удовольствий от просмотра фильма. Позвольте мне, не вдаваясь в многочисленные детали обсуждения этой проблемы (которое должно было бы в конечном счете коснуться статуса термина «перверсия» в самих теориях сексуальности), просто указать на целесообразность отказа от апелляции к перверсии как к осуждающему термину. Ведь даже наиболее поверхностное чтение Фрейда показывает, что сексуаль-

16. *Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Screen. 1975. Vol. 16. № 3. P. 6–18.*

ность по определению перверсивна. «Цели» и «объекты» сексуального желания часто являются неясными и по сути своей замещающими. Если мы не желаем рассматривать репродукцию как общую цель сексуальных действий, мы должны допустить, как выразился Джонатан Доллимор, что все мы извращенцы. Стремление Доллимора восстановить «понятие перверсии как категорию культурного анализа», как структуру, внутренне присущую любой сексуальности, а не внешнюю по отношению к ней, крайне важно для любой попытки понять такие культурные формы, в которых преобладает фантазия и каковыми являются три наших телесных жанра¹⁷.

СТРУКТУРЫ ПЕРВЕРСИИ В «ЖЕНСКИХ ТЕЛЕСНЫХ ЖАНРАХ»

Каждый из трех выделенных телесных жанров зависит от созерцания «насыщенного сексуальностью» женского тела и предлагает то, что многие феминистские критики сочли бы зрелищем виктимизации женщин. Но эта виктимизация проявляется совершенно по-разному в каждом из типов фильмов, и описание ее не может исчерпываться простой отсылкой к садистской власти и удовольствию, испытываемому субъектом-мужчиной от наказания объектов-женщин или от доминирования над ними.

Многие феминистки утверждали, что происходит виктимизация как персонажей порнофильма, так и актрис, которые фактически должны совершить действия, изображенные в фильме¹⁸. Порнография, согласно этой точке зрения, является садистской по своей сути. С другой стороны, феминистки указывали на демонстрацию интенсивного страдания и переживания утраты в женских слезливых мелодрамах как на проявление мазохизма.

Если раньше феминистки любили подчеркивать, что подвержение женщин пыткам и увечьям в фильмах ужасов говорит о них

17. *Dollimore J. The Cultural Politics of Perversion: Augustine, Shakespeare, Freud, Foucault // Genders. 1990. № 8. P. 13.* Проект Доллимора, наряду с тщательным изучением термина «извращение» во фрейдистском психоанализе, выполненном Тересой де Лауретис (в печати), очень важен для более подробных попыток понять перверсивные удовольствия этих грубых телесных жанров.

18. *Dworkin A. Pornography: Men Possessing Women. N.Y.: Perigee Books, 1979; MacKinnon C. Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.*

как о жертвах садизма¹⁹, то, согласно недавним их работам, фильм ужасов может представлять интересный и едва ли не поучительный случай колебания между мазохистскими и садистскими полюсами. Такая современная аргументация, выдвинутая Кэрол Дж. Кlover, предполагает, что удовольствие для зрителя фильмов ужасов, идентифицированного как мужчина, колеблется между идентификацией с изначально пассивной беспомощностью унижаемой и испытывающей страх девушки-жертвы, с одной стороны, и с ее последующим раскрепощением и усилением — с другой²⁰.

Согласно этой аргументации, когда девушка-жертва в таком фильме, как «Хэллоуин», наконец завладевает ножом, топором или бензопилой (имеющими фаллические коннотации), чтобы обратить их против убийцы-монстра, то идентификация зрителя изменяется, переходя от «униженного и испуганного существа, имеющего женский гендер», к активной силе с бигендерными компонентами. Монстр, поставленный в тупик таким проявлением бигендерности, терпит поражение от андрогинной «последней выжившей девушки» и часто подвергается символической кастрации²¹. В фильмах-слэшерах²² идентификация с виктимизацией представляет собой слалом самомазохистских переживаний.

Таким образом, мы могли бы дать следующую первичную схему перверсивных удовольствий в выбранных нами жанрах: обращение порнографии к предполагаемым зрителям мужского пола можно охарактеризовать в качестве садистского, обращение фильмов ужасов к зрителям с плавающей сексуальной идентификацией (зачастую подросткам) — как садомазохистское, а обращение женских фильмов к предполагаемым зрителям женского пола — как мазохистское.

Мазохистский компонент удовольствия, испытываемого зрительницами, представлял самую большую проблему для феминистских критиков, использующих понятие «перверсия». Любопытно, например, что большинство важных для нас исследований мазохизма — Делёза, Силверман или Стадлар²³ — всецело сосре-

доточились на экзотичном мужском мазохизме, а не на обыденном женском. Мазохистское удовольствие для женщин парадоксальным образом кажется либо слишком нормальным (слишком обыденным, хотя и невыносимым условием жизни женщин), либо слишком перверсивным, чтобы серьезно восприниматься в качестве удовольствия.

Таким образом, необходимо прояснить, что такое мазохизм для женщин, — как власть и удовольствие работают в фантазиях доминирования, которые апеллируют к женщинам. К тому же необходимо прояснить, что такое садизм для мужчин. Следует усложнить начальную оппозицию между двумя наиболее гендерно ориентированными жанрами — женской слезливой мелодрамой и мужской гетеросексуальной порнографией. К примеру, как я уже утверждала в другом месте, порнографию слишком упрощают, когда просто ассоциируют с садистской структурой фантазии. Действительно, те шокирующие фильмы и видео, в которых к женским телам применяются орудия пыток, настолько тесно ассоциируются с мужским удовольствием от созерцания, что мы не уделяли достаточно внимания их привлекательности для женщин, за исключением осуждения подобных увлечений как проявления ложного сознания²⁴.

Также можно усложнить обрисованную в общих чертах начальную схему, последовав бисексуальной модели идентификации зрителя в фильмах ужасов, предложенной Кlover, и подчеркнув садомазохистскую составляющую каждого из телесных жанров, возникающую в них благодаря различному присвоению ими мелодраматических фантазий, которые на деле являются для них основополагающими. Например, можно сказать, что все перечисленные жанры предлагают весьма мелодраматические воплощения сексуально нагруженных, если не откровенно сексуальных, отношений. Поджанр садомазохистской порнографии, в которой происходит задержка удовольствия в течение длительных сессий драматических страданий, предлагает особенно интенсивное, почти что пародийное воплощение классического мелодраматического сценария, в котором пассивная и невинная женщина-жертва

19. Williams L. When the Woman Looks // ReVision: Essays in Feminist Film Criticism / M. A. Doane, L. Williams (eds). Frederick, MD: University Publications of America, 1983.

20. Clover C. J. Op. cit.

21. Ibid. P. 206–209.

22. Фильмы, в которых маньяк последовательно убивает группу подростков и только Последней Девушке удается выжить. — Прим. пер.

23. Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха // Венера в мехах. Л. фон Захер-Мазох. Венера в мехах. Ж. Делёз. Представление Захер-Мазоха. З. Фрейд. Работы

о мазохизме / Сост., пер. с нем. и франц. и коммент. А. В. Гараджи. М.: РИК «Культура», 1992; Silverman K. Masochism and Subjectivity // Framework. 1980. № 12. P. 2–9; Idem. Masochism and Male Subjectivity // Camera Obscura. 1988. № 17. P. 31–66; Studlar G. In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1985.

24. Williams L. Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible. Berkeley: University of California Press, 1989. P. 184–228.

мучается в руках ухмыляющегося злодея. Сходную мелодраматизацию невинной жертвы мы также можем увидеть в замученных женщинах, изображаемых в фильмах ужасов. Конечно, важное отличие состоит в том, что составной частью сценария доминирования является откровенное сексуальное удовольствие жертвы.

Но даже в самых радикальных демонстрациях женского мазохистского страдания женщине-жертве всегда достается некоторая доля власти или удовольствия. В слэшерах мы видели, как идентификация колеблется между беспомощностью и властью. В садомазохистской порнографии и в мелодраматических женских «слезодавилках» женская субъектная позиция оказывается сконструированной так, что достигает некоторой степени власти и удовольствия в заданных пределах патриархальных ограничений, накладываемых на женщин. Стоит также отметить, что несадомазохистская порнография исторически была одним из немногих типов популярных фильмов, в которых женщины не наказываются за то, что они активно стремятся к сексуальному удовольствию.

Однако в поджанре садомазохистской порнографии мазохистка по сценарию должна стремиться к удовольствию окольными путями. Чтобы получить его, она играет роль пассивной страдальцы. При патриархальном двойном стандарте, который строго отделяет сексуально пассивную «хорошую» девушку от сексуально активной «плохой» девушки, мазохистское разыгрывание ролей предлагает выход из этой дихотомии, сочетая хорошую девушку с плохой: пассивная «хорошая девушка» может доказать своим наблюдателям (суперэго, которое и является ее мучителем), что она не желает того удовольствия, которое получает. Все же сексуально активная «плохая» девушка наслаждается этим удовольствием и умело устраивается так, чтобы вынести боль, ценой которой она его зарабатывает. Законы культуры, которые утверждают, что одни девушки хорошие, а другие — плохие, не отвергаются, но в их рамках удовольствие выторговывается и «оплачивается» болью, являющейся его условием. «Плохая» девушка наказана, но взамен она испытывает удовольствие²⁵.

Напротив, в садомазохистских подростковых фильмах ужасов убивают сексуально активных «плохих» девушек, позволяя выжить только несексуальным «хорошим» девушкам. Но эти хорошие девушки становятся, будто в качестве компенсации, удивитель-

25. Я обсуждаю обозначенные проблемы в своей книге «Жесткое порно» (Pbidem) несколько более подробно в главе о садомазохистской порнографии.

тельно активными, вплоть до того, что присваивают себе фаллическую власть. Дело обстоит так, как если бы эта фаллическая власть гарантирована до тех пор, пока она строго отделена от фаллического (или любого иного) удовольствия. Ведь такие удовольствия означают в жанре верную смерть.

Можно подумать, что в мелодраматических женских фильмах мы сталкиваемся с более чистой формой мазохизма со стороны зрительниц. Но кажется, что даже здесь зрительниц приглашают идентифицироваться исключительно не с хорошей женщиной, приносящей себя в жертву, а, скорее, со множеством различных позиций субъектов, включая те, которые сочувственно наблюдают за ее собственными страданиями. Хотя я не решилась бы утверждать присутствие в подобных фильмах очень сильной садистской составляющей, тем не менее я бы сказала, что даже в этом жанре наличествует явная смесь пассивности и активности, а также бисексуальное колебание между полюсами того и другого.

К примеру, зрительница материнской мелодрамы вроде «Языка нежности» (Джеймс Брукс, 1983) или «Стальных магнолий» (Роберт Харлинг, 1989) идентифицируется не только со страдающими и умирающими героинями. Она может идентифицироваться в том числе и с могущественными матриархами, матерями, пережившими своих дочерей, испытывая подъем духа и триумф, характерные для выживших. Я хочу отметить, что идентификация здесь не является ни фиксированной, ни исключительно пассивной.

Хотя на диаграмме, на которую мы могли бы поместить эти три жанра (см. ниже), имеются, конечно, полюса мужского и женского, активного и пассивного, левого и правого, позиции субъектов, которые, по-видимому, конструируются каждым из жанров, не так уж сильно связаны с полом или определяются им, как это часто предполагалось. Что особенно верно в настоящее время, когда жесткая порнография становится привлекательной и для женщин. Возможно, новым свидетельством того факта, что в данном жанре происходит слом твердых дихотомий мужское/женское и активное/пассивное, является создание альтернативной колеблющейся категории предполагаемого зрителя. Хотя гетеросексуальное жесткое порно некогда предназначалось исключительно для гетеросексуальных мужчин, ныне оно стало обращаться также к гетеросексуальным парам и к женщинам. А в дополнение к гомосексуальному жесткому порно, которое обращается к зрителям-геям и (в меньшей степени) лесбиянкам, теперь существует новая категория видео — бисексуальное видео.

АНАТОМИЯ КИНОТЕЛ

	Жанр		
	Порнография	Фильмы ужасов	Мелодрама
Телесный эксцесс	секс	насилие	эмоция
Экстаз выражен через	экстатический секс оргазм эякуляция	экстатическое насилие трепет кровь	экстатические воздыхания рыдания слезы
Предполагаемая аудитория	мужчины (активные)	мальчики-подростки (активные/ пассивные)	девочки, женщины (пассивные)
Перверсия	садизм	садомазохизм	мазохизм
Первичная фантазия	соблазнение	кастрация	рождение
Временной характер фантазии	вовремя!	слишком рано!	слишком поздно!
Циклы жанра: классический	фильмы только для мужчин (1920–1940-е) «Через постель»	классический фильм ужасов: «Дракула», «Франкенштейн», «Доктор Джекилл и мистер Хайд», «Кинг-Конг»	классические женские фильмы: «Стелла Даллас», «Милдред Пирс» (материнская мелодрама), «Глухая улочка», «Письмо незнакомки» (романтическая мелодрама)
современный	полнометражное жесткое порно: «Глубокая глотка» и т. д. «Наказание Энн», компания Femme Productions, би- и трисексуальное ²⁶ кино	после «Психо»: «Техасская резня бензопилой», «Хэллоуин», «Выглядеть убийственно», «Видеодром»	мужские и женские «слезодавилки»: «Стальные магнолии», «Стелла», «Папа»

В этих видео мужчины занимаются этим с женщинами, женщины с женщинами, мужчины с мужчинами, а затем все занимаются этим друг с другом, в ходе чего ломается фундаментальное табу, запрещавшее секс мужчины с женщиной²⁷.

26. Секс, подразумевающий активное экспериментирование. «Три» — это приставка, которая указывает на возможность более чем двух гендеров, а также на *try*, «попробуй все». — Прим. пер.

27. Вот названия относительно новых (после 1986 года) жестких видео: «Бисексуальные фантазии», «Би-ошибка», «Бисексуальные стремления Карен», «Би-транс», «Бисексуальная ночь», «Би и больше того», «Крайние фантазии», «Би и больше того II», «Би и больше того III: гермафродиты».

Относительное взаимопроникновение отделенных категорий мужского и женского некоторые стали называть мужскими «слезодавилками». Это мейнстримные мелодрамы, которые приводят в действие ранее подавлявшиеся эмоции мужчин и ломают табу, накладывавшиеся на объятия между мужчинами. Типичным примером является объятие отца и сына в финале «Обыкновенных людей» (Роберт Редфорд, 1980). Позже отцовские «слезодавилки» начали конкурировать с материнскими как в конвенциональном фильме «Папа» (Г. Д. Голдберг, 1989), так и в куда менее конвенциональном сериале «Твин Пикс» (Дэвид Линч, 1990–1991), запечатлевающим бурные отцовские чувства.

Конечно, дело не в том, что следует восхищаться «сексуальной свободой» этой новой гибкости колебаний — новой женственности обнимающихся мужчин и новой мужественности вожделеющих женщин, — как если бы это знаменовало окончательное поражение фаллической власти. Скорее, более полезный урок можно было бы извлечь, взглянув, как эта новая гибкость и колебания позволяют конструировать женское зрительское удовольствие, которое некогда считалось не существующим вовсе²⁸.

Таким образом, выходит, что показ секса, насилия и эмоций в телесных жанрах выполняет весьма конкретные функции. Как и все популярные жанры, они обращаются к устойчивым проблемам, существующим в нашей культуре, в нашей сексуальности, в самой нашей идентичности. Показ секса, насилия и эмоций, стало быть, ни в коей мере не является немотивированным или ограниченным каждым из данных жанров; напротив, он является некоторой культурной формой решения проблем. Как я старалась продемонстрировать в «Жестком порно», современные порнографические фильмы имеют тенденцию представлять секс как проблему, решением которой объявляется увеличение его количества, разнообразия или качества²⁹. В фильмах ужасов насилие, связанное с половыми различиями, является проблемой, а увеличение его объема также оказывается ее раз-

28. Поучительно, например, что в новой бисексуальной порнографии показывается, как женские персонажи вербально выражают свое визуальное удовольствие от наблюдения за мужчинами, занимающимися сексом с мужчинами.

29. Ibidem.

решением. В женских фильмах страдания из-за утраты — проблема, а повторение и варьирование утраты — универсальное решение.

СТРУКТУРЫ ФАНТАЗИИ

Все обозначенные нами проблемы связаны с гендерной идентичностью, и полезно было бы их изучить, поняв их как жанры гендерных фантазий. Тогда уместной стала бы постановка вопроса о структурах не только перверсии, но и фантазии в каждом из данных жанров. При этом следовало бы прояснить природу самой фантазии. Ведь фантазии, вопреки общераспространенному мнению, не являются исполняющими желание линейными нарративами о господстве и контроле, приводящими к завершению и достижению желания. Они отмечены, скорее, продлением желания и отсутствием фиксированного положения по отношению к объектам и событиям, о которых фантазируют.

В классическом эссе «Фантазия и происхождение сексуальности» Жан Лапланш и Жан-Бертран Понталис³⁰ утверждают, что фантазия является не столько нарративом, который зачинает поиски объекта желания, сколько декорацией для желания, местом, где встречаются сознательное и бессознательное, «я» и Другой, часть и целое. Фантазия — место, где «десубъективированные» субъективности колеблются между «я» и Другим, не занимая никакого фиксированного места в сценарии³¹.

Из всех трех телесных жанров, обсуждаемых нами, данная составляющая фантазии, вероятно, лучше всего опознается в фильмах ужасов — в жанре, который часто понимается как принадлежащий к «фантастическому». Однако он хуже опознается в порнографии и женской киномелодраме. Эти жанры реже используют фантастические спецэффекты и полагаются на определенные конвенции реализма (воплощение социальных проблем в мелодраме, представление реальных половых актов в порнографии), поэтому они кажутся не столь откровенно фантастическими. Обычные критические замечания, согласно которым данные формы испытывают нехватку правдоподобия, психологической сложности, завершенности повествования, а также частенько повторяются,

перестают иметь отношение к делу в качестве оценок, если такие особенности являются неотъемлемой частью их тесной связи с фантазией.

Другими словами, существует связь между привлекательностью данных форм и их способностью обращаться к основным проблемам, связанным с сексуальной идентичностью (пусть никогда *реально* не «разрешая»). Я хотела бы подчеркнуть связь между структурным пониманием Лапланшем и Понталисом фантазий как мифа происхождения, пытающегося скрыть несоответствие между двумя моментами во времени, и временной структурой, характерной для данных конкретных жанров. Согласно Лапланшу и Понталису, фантазии, являющиеся мифами о происхождении, обращаются к неразрешимой проблеме несоответствия между неповторимым изначальным опытом, который, как предполагается, имел место в действительности, — как в случае, например, исторически произошедшей «первичной сцены», — и неточностью ее галлюцинаторного воспроизведения. Иначе говоря, наличествует несоответствие между действительным существованием утраченного объекта и знаком, который отсылает одновременно и к его существованию, и к его отсутствию.

Лапланш и Понталис утверждают, что самые первичные фантазии заключаются в соединении неповторимого реального события, которое некогда имело место в прошлом, и полностью воображаемого события, которое никогда не происходило. Таким образом, «событие», временное и пространственное существование которого никак нельзя установить, по Лапланшу и Понталису, является в конечном счете событием «происхождения субъекта» — происхождения, которое, согласно психоаналитикам, не может быть отделено от открытия того, что существует сексуальное различие³².

Именно эта противоречивая временная структура осознания различия, расположенного где-то между «слишком рано» и «слишком поздно», и производит желание, являющееся наиболее характерным для фантазии. Фрейд ввел понятие «первичной фантазии», чтобы объяснить мифическую функцию фантазий, которые, как кажется, предлагают повторение и «решение» главных загадок, с которыми сталкивается ребенок³³. Они

30. *Laplanche J., Pontalis J.-B. Fantasy and the Origins of Sexuality // The International Journal of Psycho-Analysis. 1968. Vol. 49. №1. P. 1–18.*

31. *Ibid. P. 16.*

32. *Ibid. P. 11.*

33. *Фрейд З. Влечения и их судьба // Он же. Влечения и их судьба. М.: Эксмо-Пресс, 1999. С. 115–150.*

существуют в трех областях: загадка происхождения сексуального желания, которая «решается», если можно так выразиться, фантазией соблазнения; загадка полового различия, «решенная» фантазией кастрации; наконец, загадка происхождения «я», «решенная» фантазией «семейного романа»³⁴ или возвращения к рождению³⁵.

Как можно заметить, каждый из трех телесных жанров, которые я описала, важным образом соотносится с одной из перечисленных изначальных фантазий: порнография, скажем, является жанром, в котором, как представляется, бесконечно повторяются фантазии первичного соблазнения, встречи с другим, совращения или обольщения другим в идеальной «порнотопии», где, по замечанию Стивена Маркус, всегда пора в кровать³⁶. Фильмы ужасов бесконечно воспроизводят травму кастрации, как будто «объясняя» постоянным возвращением господства первичную проблему полового различия. А мелодраматическая «слезодавилка» бесконечно реанимирует наше меланхоличное чувство утраты, связанной с рождением, — невозможную надежду возвратиться к более раннему состоянию, которое, возможно, наиболее значимо представлено телом матери.

Разумеется, каждый из этих жанров имеет свою историю, а не просто «бесконечно повторяется». Фантазии, задействованные жанрами, повторяются, но они не фиксированы и не вечны. Если проследить истоки каждого из жанров, можно было бы, вероятно, показать, что они появились одновременно с формированием буржуазного субъекта и с усилением значимости для данного субъекта конкретных сексуальностей. Но важность повторения в каждом жанре не должна затмевать совершенно различную временную структуру повторения в каждой фантазии. Возможно, что эти временные структуры на деле образуют различные утопические составляющие решения проблем в каждой форме. Так, типичные (несадомазохистские) порнографические фантазии соблазнения «решают» проблему происхождения желания. Пытаясь ответить на неразрешимый вопрос, навязывается ли желание извне через соблазнение родителя или рождается внутри «я», порнография отвечает на этот вопрос, как правило постулируя

34. Термин Фрейда («Семейный роман невротиков», 1909), обозначающий фантазии ребенка, ощущающего себя подкидышем в своей семье и представляющего более обеспеченных и благородных родителей. — *Прим. пер.*

35. *Laplanche, J., Pontalis, J. B. Op. cit.* P. 11.

36. *Marcus S. The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England.* N.Y.: New American Library, 1964. P. 269.

фантазию желания, приходящего одновременно изнутри и извне субъекта. Несадомазохистская порнография старается постулировать утопическую фантазию идеального временного совпадения: субъект и объект (или соблазнитель и соблазняемый) встречаются друг с другом «вовремя» и «теперь», в общие моменты взаимного удовольствия, и особая задача жанра состоит в том, чтобы показать это.

В отличие от порнографии, фантазия в современных фильмах ужасов для подростков соответствует той временной структуре, которая заставляет тревожиться о том, что мы еще не готовы; фактически это проблема по типу «слишком рано!». Некоторые из самых сильных и ужасающих моментов в жанре хоррора случаются тогда, когда женщина-жертва встречается с чудовищным психомубийцей внезапно, прежде чем она будет готова. Женщины-жертвы, не готовые к нападению, умирают. Это неожиданное столкновение, произошедшее слишком рано, часто происходит в момент сексуального ожидания, когда женщина-жертва ожидает скорой встречи со своим другом или любовником. Жестокое нападение монстра на женщин-жертв явно разыгрывает символическую кастрацию, которая часто функционирует как своего рода наказание за несвоевременное проявление сексуального желания. Эти жертвы захвачены врасплох жестоким нападением, которое зрители (особенно юные зрители мужского пола, которых привлекает поджанр слэшера) затем глубоко переживают как связанное с осознанием полового различия. Снова ключом к фантазии становится расчет времени — того, как знание о половом различии слишком внезапно настигает и персонажа, и зрителей, предлагая знание, к которому мы никогда не готовы.

Наконец, в отличие от встречи в порнографии, происходящей «вовремя», и от неожиданной встречи в фильмах ужасов, происходящей «слишком рано», мы можем идентифицировать пафос мелодрамы как «слишком поздно!». В этих фантазиях поиски и обнаружение истоков проявляются в форме фантазии ребенка об обладании идеальными родителями во фрейдистском «семейном романе», в родительской фантазии обладания ребенком в материнской или отцовской мелодраме и даже в фантазии любовников об обладании друг другом в романтической «слезодавилке». В данных фантазиях поиски связи всегда окрашены меланхолией утраты. Истоки всегда утрачены, встречи всегда случаются слишком поздно — на смертном одре или у гроба³⁷.

37. *Neale S. Melodrama and Tears // Screen.* 1986. Vol. 27. № 6. P. 6–22.

Итальянский критик Франко Моретти утверждал, к примеру, что литература, которая заставляет нас плакать, работает посредством особой манипуляции темпоральностью: наши слезы вызывает не только печаль или страдание персонажа, но очень точно рассчитанный момент, когда персонажи узнают и осознают то, что уже известно аудитории. Мы плачем, рассуждает Моретти, не только потому, что так делают персонажи, но в тот момент, когда желание, наконец, осознается как тщетное. Разрядка напряжения порождает слезы, которые становятся своего рода данью, отдаваемой счастью, с которым прощаются. Таким образом, пафос является уступкой по отношению к действительности, но это — уступка, воздающая должное идеалу, пытавшемуся вести с ней войну³⁸. Тем самым Моретти подчеркивает подрывной, утопический компонент в том, что часто считается формой пассивной беспомощности. Таким образом, фантазия о встрече с другим, которая всегда происходит слишком поздно, может считаться основанной на утопическом желании, что не слишком поздно вновь слиться с другим, который был некогда частью самости.

Очевидно, придется еще попотеть, чтобы понять форму и функцию телесных жанров с точки зрения их взаимоотношений и непреложной привлекательности в качестве «первичной фантазии». Ясно, что самая трудная работа по объяснению связи между гендером, жанром, фантазией и структурами перверсии выльется в попытку соединить первичные фантазии с историческим контекстом и определенной жанровой историей. Однако точно известно одно: «грубые» телесные жанры, которые могут показаться слишком жестокими и враждебными по отношению к женщинам, не могут быть отброшены просто как свидетельство монолитного и неизменного женоненавистничества, чистый садизм для зрителей-мужчин или мазохизм для женщин. Само их существование и популярность зависят от стремительных изменений в отношениях между «полами» и стремительно меняющихся понятий о гендере — что значит быть мужчиной или женщиной. Отбросить их как дурную избыточность — откровенной сексуальности, насилия или эмоций либо же дурных перверсий, мазохизма или садизма — означает игнорировать функцию культурного решения проблем. В конце концов, жанры процветают благодаря не только устойчивости проблем,

38. Moretti F. Kindergarten // Idem. Signs Taken for Wonders. L.: Verso, 1983. P. 179.

к которым они обращаются, но и своей способности изменять природу этих проблем.

Наконец, как я надеюсь, наш новый пример слезливой мелодрамы демонстрирует, что предположение, согласно которому тела зрителей просто-напросто воспроизводят чувства, выказываемые телами на экране, может оказаться ошибочным. Даже мазохистские удовольствия, связанные с бессилием из-за того, что уже «слишком поздно», заслуживают не только презрения. Даже выдавливание слез не предназначено лишь для того, чтобы вызвать простую мимирию чувств, показанных на экране. Осознавая, как сильны могут быть чувства, порождаемые этим давлением, мы только начинаем понимать, как они разворачиваются в родовых и ориентированных на гендер культурных формах.

REFERENCES

- Altman R. Dickens, Griffith, and Film Theory Today. *South Atlantic Quarterly*, 1989, vol. 88, no. 2, pp. 321–359.
- Bordwell D., Staiger J., Thompson K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985.
- Brooks P. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven, London, Yale University Press, 1976.
- Clover C. J. Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. *Representations*, 1987, no. 20, pp. 187–228.
- Deleuze G. Predstavlenie Zakher-Mazokha [Présentation de Sacher-Masoch]. *Venera v mekhakh. L. fon Zakher-Mazokh. Venera v mekhakh. Zh. Delez. Predstavlenie Zakher-Mazokha. Z. Freid. Raboty o mazokhizme* [Venus in Furs. L. von Sacher-Masoch. Venus in Furs. G. Deleuze. Presentation of Sacher-Masoch. S. Freud. Works on Masochism] (ed., trans. A. V. Garadzha), Moscow, RIK “Kul'tura”, 1992.
- Doane M. A. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Dollimore J. The Cultural Politics of Perversion: Augustine, Shakespeare, Freud, Foucault. *Genders*, 1990, no. 8, pp. 1–16.
- Douglas A. Soft-Porn Culture. *The New Republic*, August 30, 1980, pp. 25–29.
- Dworkin A. *Pornography: Men Possessing Women*, New York, Perigee Books, 1979.
- Foucault M. Volia k znaniuu [La volonté de savoir]. *Volia k istine: po tu storonu znaniia, vlasti i seksual'nosti* [The Will to Truth: Beyond Knowledge, Power and Sexuality], Moscow, Kastal', 1996.
- Gledhill C. Introduction. *Home is where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (ed. Christine Gledhill), London, British Film Institute, 1987.
- Laplanche J., Pontalis J.-B. Fantasy and the Origins of Sexuality. *The International Journal of Psycho-Analysis*, 1968, vol. 49, no. 1, pp. 1–18.
- MacKinnon C. *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987.

- Marcus S. *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England*, New York, New American Library, 1964.
- Moretti F. Kindergarten. *Signs Taken for Wonders*, London, Verso, 1983.
- Morgan R. Theory and Practice: Pornography and Rape. *Take Back the Night: Women on Pornography* (ed. L. Lederer), New York, Morrow, 1980.
- Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 1975, vol. 16, no. 3, pp. 6–18.
- Neale S. Melodrama and Tears. *Screen*, 1986, vol. 27, no. 6, pp. 6–22.
- Silverman K. Masochism and Male Subjectivity. *Camera Obscura*, 1988, no. 17, pp. 31–66.
- Silverman K. Masochism and Subjectivity. *Framework*, 1979, no. 12, pp. 2–9.
- Studlar G. *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*, Urbana, IL, University of Illinois Press, 1985.
- Twitchell J. *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*, New York, Oxford, 1985.
- Williams L. *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- Williams L. When the Woman Looks. *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism* (eds M. A. Doane, P. Mellencamp, L. Williams), Los Angeles, University Publications of America/American Film Institute, 1984.

Наслаждение насилием: сексуальное убийство в кино

ИРИНА ГРАДИНАРИ

Ирина Градинари. Доктор наук, научный сотрудник кафедры немецкого литературоведения и сотрудник культурологического исторического исследовательского центра «Пространство и знание» Университета Трира. Адрес: D-54286, Trier, Universität Trier. E-mail: gradinari@uni-trier.de.

Ключевые слова: сексуальное убийство, *Lustmord*, криминальная антропология, гендерная идентичность, массовая культура.

Сексуальное убийство — дискурсивный фантазм, произведенный, не в последнюю очередь, самим кино. Этот сюжет эксплуатируется в Голливуде и сегодня с большим успехом, поэтому и логика наслаждения, заключенного в понятие, является медийной. Само убийство, как и наслаждение им, возможно лишь в качестве визуальной конструкции, которая возникает диалектически из вуайеристской атмосферы, с одной стороны, и ситуации отчуждения, с другой стороны, создаваемой при помощи киноаппаратуры и авторефлексии фильмов. В статье дается обзор развития дискурсов вокруг данного преступления начиная с конца XIX века и анализируются его существующие формы на примере некоторых известных голливудских фильмов, таких как «Психо», «Клетка», «Молчание ягнят» и «Наблюдение».

LUSTMORD. THE HISTORY OF A FANTASM

IRINA GRADINARI. PhD, Research Associate at the Department of German Literature Studies and the Society for Historical Cultural Studies «Orte des Wissens» at the University of Trier. Address: D-54286, Trier, Universität Trier. E-mail: gradinari@uni-trier.de.

Keywords: sexual murder, *Lustmord*, criminal anthropology, gender identification, popular culture.

Sexual murder, or *Lustmord* is a discursive fantasm in no small part produced by cinema itself. While this term is no longer in use in criminology, its popularity in cinema has grown. This subject matter is successfully exploited in Hollywood today. Thus the enjoyment contained in the concept of *Lustmord* is driven by media logic. A murder and its enjoyment are possible only in the form of a visual construction which emerges dialectically from a voyeuristic atmosphere on one hand, and from estrangement made possible by film equipment and self-reflection on the other hand. The article looks at the development of *Lustmord* discourse since the late 19th century and analyzes the gender aspects of its current forms through examples of Hollywood movies like *Psycho*, *The Cell*, *The Silence of the Lambs*, and *Surveillance*.



ДНАЖДЫ люди скажут обо мне: я зачал XX век». Эти слова, являющиеся эпиграфом к фильму «Из Ада» (2001) братьев Хьюз, принадлежат Джеку-потрошителю. XX век — век сексуальных убийств? Знакомство с криминальной статистикой подтверждает, что это утверждение справедливо лишь применительно к эстетическим репрезентациям. Сама приведенная цитата является вымышленным высказыванием придуманного массмедиа персонажа. Согласно утверждениям литературоведов Сюзанны Комфорт-Гейн и Сюзанны Шольц¹ (со ссылкой на Мишеля Фуко), для осмысления того или иного феномена и упорядочения дискурсов массмедиа традиционно нуждаются в авторстве.

Что касается Джека-потрошителя, английская полиция сомневалась в том, что убийца действовал один. Среди подозреваемых фигурировала и женщина. Убийства, приписываемые Джеку-потрошителю, происходили в конце XIX века, когда распространение газет достигло невиданной прежде широты. Периодика, помимо снабжения информацией, служит прежде всего ориентации читателей в эпоху, известную как кризис модерна. Интенсивная индустриализация, технический прогресс, мобилизация общества, дифференциация наук, диссоциации сфер деятельности индивидов и многие другие культурные феномены обусловили быстрое устаревание смысловых концепций и их плюрализацию, что привело к утрате ориентиров, конфронтации различных сосуществующих норм и ценностей и т. д.² Именно в этот период и возникает понятие сексуального убийства.

1. Lustmord. Medialisierungen eines kulturellen Phantasmas um 1900 / S. Komfort-Hein, S. Scholz (Hg.). Königstein; Taunus: Ulrike Helmer, 2007. S. 9–21.

2. Thomé H. Modernität und Bewußtseinswandel in der Zeit des Naturalismus und

На исходе XIX века в Германии этой категории убийств был присвоен термин *Lustmord*³, который не перешел в русский язык, как, впрочем, и в другие европейские языки. Англоязычные страны адаптировали немецкое слово без перевода. В принципе, *Lustmord* можно было бы перевести как «убийство на сексуальной почве», поскольку в объяснениях криминологов оно связывалось непосредственно с мужской сексуальностью или, точнее, с представлениями о мужской сексуальности на рубеже XIX–XX веков. Это не означает, что женщины не убивали, но их преступления описывались на языке «типично женских» свойств, поэтому умерщвление любовника или мужа никогда не рассматривалось как сексуальное. Господствовало представление о пассивности или даже фригидности женщин, а значит, проявления агрессивной сексуальности не вписывались в представления современников. В буквальном переводе это слово означает «убийство из вожделения или с целью наслаждения» (*Lust* — похоть, сексуальное желание, вожделение, наслаждение, *Mord* — убийство)⁴. Тем не менее *Lustmord* не тождественно сексуальному убийству (*Sexualmord*) — последнее является, скорее, продолжением дискурса *Lustmord* в модифицированном виде.

Этот специфический дискурс возник в век криминальной антропологии и возникновения науки о сексуальности, тогда еще

Fin de siècle // Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus 1890–1918 / Y.-G. Mix (Hg.). München; Wien: Carl Hanser, 2000. S. 15–27.

3. Более подробно о дискурсивном развитии этого мотива и о его применении в современной немецкой литературе см.: *Gradinari I. Genre, Gender und Lustmord: Mörderische Geschlechterfantasien in der deutschsprachigen Gegenwartsprosa*. Bielefeld: Transcript, 2011.

4. Впервые слово упоминается в словаре братьев Гримм 1885 года с определением «убийство из наслаждения после изнасилования». См.: *Grimm J., Grimm W. Deutsches Wörterbuch*. Leipzig: Salomon Hirzel, 1885. Bd. 6. S. 1348. Словарь ссылается на два актуальных упоминания в газетах, то есть еще до Джека-потрошителя, убийства которого датированы 1888 годом. В 1886 году выходит в свет первое издание «Психопатии сексуалис» австрийского врача и основателя науки о сексуальности Рихарда фон Крафт-Эбинга. См.: *Крафт-Эбинг Р. Половая психопатия, с обращением особого внимания на извращение полового чувства*. М.: Республика, 1996. Данная публикация положила начало научному дискурсу о *Lustmord*, который был разработан с помощью в то время ведущей дисциплины — криминальной антропологии. Ее основатель Чезаро Ломброзо проложил дорогу своему последователю, так как не просто развил новый вид человека *Homo Delinquens*, но и в большинстве случаев свел этиологию преступлений к патологической сексуальности. См.: *Portigliatti-Barbos M. Cesare Lombrosos delinquenter Mensch // Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele / J. Clair, C. Pichler, W. Pircher (Hg.)*. Wien: Löcker, 1989. S. 587–591.

под названием сексуальной патологии. Две науки пытались каузально связать мужскую сексуальную конституцию с этиологией преступления. С сегодняшних позиций можно говорить о компенсаторной функции данного дискурса по аналогии с истерией, то есть о фантазматическом характере преступления, с помощью которого общество пыталось преодолеть кризис модернизации и субъекта. В гендерных исследованиях существует гипотеза, что кризис модерна был перенесен для его укрощения на отношения между мужчиной и женщиной, то есть проблемы общества рассматривались прежде всего как проблемы полов. Радикализация бинарной гетеросексуальной политики на рубеже XIX–XX веков в Европе (особенно в Германии), которой предшествовала всесторонняя патологизация альтернативных форм сексуальности⁵, произвела различные конструкции для стабилизации мужского гетеросексуального субъекта. Или, точнее, производство автономного гетеросексуального субъекта стало возможным лишь при условии его четкого отграничения от другого («опасного», феминного) и квалификации всех излишков, которые не вмещались в эту тесную конструкцию, как патологических.

Насилием сопровождалось становление самого субъекта в XIX веке. Примерами тому черная педагогика, армейская муштра и дисциплинирование тела различными социальными институтами. Если следовать этой аргументации, то для объяснения возникновения *Lustmord* пригодится монография Клауса Тевеляйта⁶, проанализировавшего генезис фашистского субъекта (его возникновение и развитие автор прослеживает начиная с эпохи Возрождения и вплоть до Второй мировой войны). Возникновение гражданского общества и новая конфигурация властных отношений (в чем сходятся все исследования⁷) обуславливают и новый гендерный порядок, в котором женщине наряду с ролью жены-домохозяйки отведена функция репрезентации мужской власти. Так, конституция мужской власти происходит, с одной стороны, за счет женщин — они демонстрируют социальный статус мужчины. С другой стороны, женщины воспринимаются в качестве потенциальной угрозы власти. На этой основе мужская субъективность концеп-

5. Foucault M. Sexualität und Wahrheit 1. Der Wille zum Wissen. Fr.a.M.: Suhrkamp, 1983.

6. Theweleit K. Die Männerphantasien. 2 Bde. Fr.a.M.: Roter Stern, 1977–1978.

7. Hausen K. Die Polarisierung der «Geschlechtercharaktere» — Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben // Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neuere Forschungen / W. Conze (Hg.). Stuttgart: Kleh, 1978. S. 347–363.

туализируется обществом в форме непробиваемого панциря, условием становления которого является исключение всевозможных бесформенных потоков (будь то потоки капитала или потоки масс, символизирующие подсознательные потоки вождения), кодифицированных с помощью феминности как женские.

Фантазии о *Lustmord* в романах и мемуарах немецких ветеранов Первой мировой, которые анализирует Тевеляйт, как раз и служат свидетельством парадоксальной, радикальной конституции мужского панциря. С одной стороны, мужчины в романах стремятся удалиться от всего женского, которое якобы угрожает им разрушением мужской субъективности. С другой стороны, мужской субъект вожделеет женское и стремится обладать им, ибо оно необходимо для обозначения мужского статуса. *Lustmord* как раз и выполняет эту функцию в романах бывших офицеров: убийцы проникают в тело женщин с помощью оружия, субститута фаллоса, и одновременно его уничтожают, ликвидируя тем самым и опасность разложения самой субъективности вследствие потери четких границ.

С помощью этого анализа Тевеляйт критикует фашизм, под которым понимает производство определенной реальности и соответствующих субъектов, чья конституция и стабилизация основываются на уничтожении другого. Его собственная книга критиковалась за универсалистский, неисторический подход с опорой на психоанализ. И все же для нас она интересна конструкцией сексуального убийства как основы мужской субъективности. *Lustmord* является результатом возникновения в культуре автономных субъектов, становление которых зависело от другого, который, в свою очередь, был сексуализован (как и собственное тело субъекта) и одновременно недоступен в силу механизмов разъединения, конституирующих индивидуальность и автономию⁸. Нарратив становления субъекта используется для отделения его от другого как раз с помощью мотива *Lustmord*.

Дискурсивная связь между сексуальностью и смертью также не нова, возникнув, согласно Фуко, одновременно с христианством, изгнавшим вождение и телесное наслаждение в сферу зла и греха⁹. Решающее влияние на возникновение формы, однако, оказала не столько религия, сколько изменения самой системы власти, ее новая конфигурация и дифференциации, датируемые

8. Theweleit K. Op. cit. Bd. 1. S. 243.

9. Foucault M. Gebrauch der Lüste und Techniken des Selbst // Idem. Schriften. Fr.a.M.: Suhrkamp, 2005. Bd. IV. S. 671.

Фуко XVIII веком¹⁰. Эти структурные изменения западного общества привели к возникновению саморегулирующихся субъектов за счет инкорпорации власти. Сексуальность стала регулятивным механизмом власти над телом, дифференцировав и зафиксировав патологии, которые, в свою очередь, и стали объектом вождения в силу их апроприации властью¹¹.

Что же такое *Lustmord* в описанной дискуссии? Английский культуролог Мария Татар¹² говорит о том, что *Lustmord* назывались те убийства, мотивацию которых невозможно было реконструировать, что затрудняло или даже делало невозможным поимку преступника. По ее определению, эта дискурсивная конструкция приписывала мотивацию наслаждения или удовлетворения *post factum*. Согласно Татар, убийство не существовало как таковое, а являлось дискурсивным продуктом, с помощью которого объяснялись преступления, выходявшие за существующие категориальные рамки рациональности. Английские исследовательницы-феминистки Дебора Камерон и Элизабет Фрейзер¹³ отстаивают противоположный взгляд. На примере сексуального убийства они критикуют мужские преступления против женщин и патриархат в целом. Если Татар считает, что рассматриваемый вид убийств существовал лишь в форме наррации и репрезентации, то Камерон и Фрейзер, напротив, полагают, что *Lustmord* не просто существовало и существует, но далеко не всегда точно квалифицируется. В качестве примера исследовательницы приводят криминальную статистику 1960-х годов, которая фиксировала рост числа немотивированных убийств жен мужьями. Для них *Lustmord* — это эротизация самого акта убийства, возможность которой, впрочем, они не поясняют.

Если обратиться к криминальной статистике Германии, то данное преступление и в самом деле не существовало. Несмотря на то что у истоков самого дискурса стояли немецкие криминологи, слово *Lustmord* не отражено на федеральном уровне ни в криминальной статистике, ни в уголовном законодательстве. В существую-

щем определении убийства из параграфа 211 Уголовного кодекса ФРГ слово *Lustmord* также не содержится. Энциклопедия Брокгауза за 2006 года дает весьма проблематичное определение:

Lustmord — преднамеренное убийство с целью удовлетворения полового инстинкта, которое убийца ищет в самом акте убийства¹⁴.

В свете постструктуралистических дебатов необходимо определить, во-первых, что такое половой инстинкт, во-вторых, как он может физически зависеть от акта убийства, в-третьих, на какой основе должно проводиться обоснование мотивации: с помощью тела, психики или биографии убийцы, орудия убийства, места преступления и т. д.

В криминальной статистике кайзеровской Германии в начале XX века применяется формулировка «изнасилование, приведшее к смерти», и такие преступления были крайне редки. Так, в 1915 году зарегистрировано лишь два таких убийства¹⁵, в 1920-м — шесть¹⁶. Позже появляется термин «сексуальное убийство» (*Sexualmord*), просуществовавший до 2001 года. Сейчас в криминальной статистике применяется формулировка *Mord im Zusammenhang mit Sexualdelikten*, что означает «убийство в связи с сексуальными преступлениями». Стефан Гарборт¹⁷, немецкий полицейский и специалист по серийным убийствам, автор около 20 книг по данной теме, говорит о росте числа серийных преступлений, к которым относит и повторный грабеж. Согласно его данным, с 1986 по 1995 год было совершено 1855 серийных убийств и грабежей. Официальная статистика не дает никакой информации о серийных преступлениях, но показывает снижение числа так называемых сексуальных убийств. В 1977 году их насчитывалось 72, в 1986-м — 56, в 1997-м — 19, в 2005-м — 28, а в 2006-м — 23, что составляет лишь 4% от общего числа убийств.

У такой статистики есть дискурсивное объяснение. Повышение числа так называемых сексуальных убийств связано непосредственно с возникновением дискурса *Lustmord*, на примере которого криминологи, а начиная с 1950-х годов психологи и пси-

10. *Idem*. Überwachen und Strafen: Geburt des Gefängnisses. Fr.a.M.: Suhrkamp, 1994.

11. *Idem*. Sexualität und Wahrheit 1.

12. *Tatar M.* Lustmord. Sexual murder in Weimar Germany. Princeton: Princeton University Press, 1995.

13. *Cameron D., Frazer E.* Lust am Töten: Eine feministische Analyse von Sexualmorden. B.: Orlanda-Frauenverlag, 1990. Авторы реконструируют дискурс *Lustmord* в различных дисциплинах и критикуют многочисленные примеры криминологических интерпретаций.

14. «Lustmord, die vorsätzl. Tötung eines Menschen zur Befriedigung des Geschlechtstriebes, soweit der Täter in der Tötungshandlung selbst sexuelle Befriedigung sucht» (Brockhaus Enzyklopädie: in 30 Bänden. Leipzig; Mannheim: Brockhaus, 2006. Bd. 17. S. 295).

15. Statistik des Deutschen Reiches. Neue Folge. Osnabrück: Zeller, 1977. Bd. 297.

16. Kriminalstatistik des Deutschen Reiches. Neue Folge. Osnabrück, 1978. Bd. 346.

17. *Harbort S.* Das Hannibal-Syndrom. Phänomen Serienmord. Leipzig: Militzke, 2001. S. 16–22.

хиатры пытались найти каузальную связь между «половым инстинктом» и убийством, между гендерной идентичностью и вождением, между психическим развитием убийцы и мотивацией к преступлению. Эти дисциплины и создали смысловые модели, с помощью которых преступники и криминологи, судьи и полицейские объясняли убийства и придавали им «сексуальное» значение. В течение XX века дискурс *Lustmord* претерпел различные трансформации в зависимости от дисциплинарных рамок, внутри которых его описывали. В США, куда этот дискурс «эмигрировал» в 1950-е годы, он был связан сначала с психоанализом, затем с психологией и психиатрией, которые позднее повлияли и на его восприятие в Германии вплоть до 1980-х годов. Примерно с середины 1980-х понятие *Lustmord* было окончательно дискредитировано как аналитическая категория и криминологическое понятие¹⁸. С научной дискредитацией *Lustmord*, с исчезновением его смысловых моделей вниз пошла и криминальная статистика.

Что же касается эстетических репрезентаций, то *Lustmord* не просто успешно эксплуатируется массовой культурой. С самого начала литература, искусство и кино активно участвовали в становлении и распространении этого дискурса. В дискурсивной фигуре *Lustmord* литература и живопись зашифровали кризис модерна, а кризис маскулинности выразился в образе сексуального убийцы. Именно необъяснимость этого феномена вынуждали криминальную антропологию и позже криминальную психологию активно использовать в своих объяснениях эстетические концепции. И именно потому, что криминология не смогла развить модель, которая исчерпывающе объясняла бы *Lustmord*, потому, что это явление изначально принадлежало к табуированным зонам культуры, оно оказалось идеальным эстетическим мотивом, скандальной, привлекающей к себе внимание темой. *Lustmord*, таким образом, служит символом разрыва, невозможности символизации и потому свободным означаемым, безостановочным генератором дискурсов, пытающихся залатать этот символический пробел — наполнить его логической конструкцией, которая объяснила, нормализовала и укротила бы нечто, что указывает на границы репрезентативных систем как таковых и на бессилие символических процессов. Парадоксально, что чем больше появлялось интерпретаций и репрезентаций, тем более призрачным и недостижимым становилось единое, легитимное объяснение *Lustmord*.

18. Pfäfflin F. Lust am Lustmord // Der Nervenarzt. 1982. Jg. 53. № 9. S. 547–550.

Эпоха Нового Голливуда вернула интерес к этой теме в кино, тогда как научные дебаты становились все более периферийными. Можно даже говорить о новой — со времени дискредитации *Lustmord* — конъюнктуре этого дискурса как эстетического мотива. В немецкой литературе примерно с 1990-х годов этот тип убийства снова пользуется популярностью. Тот же мотив возвращается в американскую литературу и эксплуатируется в многочисленных психотриллерах, а романы «Молчание ягнят» Томаса Харриса (1988) и «Американский психопат» Брета Истона Эллиса (1991), как и их экранизации, становятся культовыми. Теперь, когда писатели и режиссеры больше не связаны научными теориями, а значит, больше не обязаны следовать реалистическому принципу, *Lustmord* смогло принимать разнообразные формы. К слову сказать, согласно Марку Липовецкому, в русской литературе и кино данный мотив хотя иногда и присутствует, все же не имеет устойчивых дискурсивных традиций.

Обратимся к теме наслаждения насилием. Фукианский взгляд на *Lustmord* позволяет увидеть в нем дискурс, в основе которого лежит не только сексуальная патология и криминальная антропология, но в равной мере литература, фотография и кино. Именно искусство создало фантазм сексуального убийства, наполнив категориальные лакуны криминологии, психологии и сексологии, встроив его в их медиальную логику. Этот фантазм и пережил криминальную антропологию, продуктом которой он является, лишь потому, что стал модной темой в искусстве. Именно в искусстве сложился его эстетический канон, который и поддерживает дальнейшее существование *Lustmord*.

В дальнейшем я хочу показать, как фильмы сформировали наше представление о *Lustmord*. Именно эстетические репрезентации в кино смогли создать то, чего не сумели концептуально оформить криминальная антропология и психология. Кино, в силу своей медиальной специфичности, смогло плотно связать убийство и сексуальность. Для нас убийство из наслаждения и сексуальное убийство являются само собой разумеющимися фактами, поскольку речь идет исключительно о визуальном наслаждении, которое генерирует само кино. Оно же и удовлетворяет наше любопытство к такого типа убийству, которое само же и вызывает. Популярность мотива не в последнюю очередь обусловлена его гендерной тематикой, которая, несмотря на некоторую модификацию идентичностей и критический потенциал этого мотива, произведенными кино, остается консервативной: *Lustmord* стабилизирует бинарную матрицу посредством патоло-

гизации альтернативных форм идентичностей, начиная с женской активности в культурпроизводстве и заканчивая трансгендерными персонажами.

Гендерная трансгрессия является одновременно источником восхищения и страха, связанных со структурами патриархальной культуры и ее мужскими гетеронормативными субъектами, на глазах у которых укрощается гендерная эмансипация. С одной стороны, хочется преступить узкие рамки гетеронормативности, что связано с наслаждением от вкушения запретного плода, с другой — опасность дестабилизации нормы жестоко наказывается, что является также источником наслаждения: садистское удовольствие за принесенную жертву культуре (пусть и другим будет неповадно) и в силу восстановления защищенности путем отщепления и умерщвления альтернативных идентичностей (обновленная легитимация). Бинарная матрица внушает стабильность и порядок за счет уничтожения многозначности.

* * *

За популярность сексуального убийства ответственна прежде всего жанровая система голливудского кино. Например, психотриллер построен на сексуализации преступления, а фильмы ужасов сплэттер и слешер выставляют напоказ сам акт убийства. Последние предьявляют зрителям чисто кинематографическую в своей основе агрессию как деформацию тела с помощью эффектов кино и его дефрагментации на основе гетерогенного монтажа и крупного плана. Существует, по крайней мере, интерпретация сплэттера как воплощения самого монтажа, обычно невидимого в когерентно построенной наррации¹⁹. Примером может послужить сцена в душе из фильма «Психо» Альфреда Хичкока, в которой в принципе ничего не видно, кроме фрагментно показанных тела актрисы и ножа убийцы, смонтированных воедино.

Я различаю два жанровых использования *Lustmord* в кино. Психотриллер генерирует вожделение на основе нормированной сексуальности и в рамках отрегулированных запретов. Речь идет о наслаждении в рамках закона. Оно инсценируется в фильме с помощью определенной визуальности, о чем далее и пойдет речь. За рамками этой статьи останутся жанры сплэттера и слешера, генерирующие вожделение посредством *jouissance* — невоз-

можного наслаждения полной трансгрессии. Сплэттер, согласно Славою Жижеку²⁰, тематизирует «реальное», которое выражает невозможность любой символизации и семантизации. Жак Лакан, на которого в своей аргументации опирается Жижек, предполагал, что несимволическое «реальное», как нечто неассимилируемое в символическое пространство, можно постичь и изобразить только в качестве травмы²¹. Психотриллер интересен именно потому, что, инсценируя субъект и его вожделение в связи с законом и нормой, он проблематизирует и систему самих репрезентаций. Психотриллер делает видимым, что символический закон, как и само *Lustmord* в фильмах, является эффектом медиальных и аппаратных условий кино. С другой стороны, этот жанр связывает непосредственно с законом и гетеронормативную политику.

Итак, как изменило кино наше представление об этом убийстве вообще и после его дискредитации? Или правильней было бы спросить, как кино создало мотив сексуального убийства, который поэтому смог пережить сами создавшие его научные парадигмы? *Lustmord* было интегрировано в дискурс субъекта благодаря психоанализу. В криминальной психологии это убийство объяснялось всей биографией убийцы, выстроенной в логическую цепь каузально связанных между собой травматических событий как опыт насилия в детстве (обычно исходящего от матери), непреодоленный эдипов комплекс, отсутствующий отец и инцестуозная любовь к матери. В принципе, именно (сексуализированная) мать становится источником мужской патологии, что делает явным страх западного общества перед эмансипацией женщины. Недаром применение таких объяснений начинается после Второй мировой войны, которая дестабилизировала патриархальное общество. Во время войны женщины успешно заменили мужчин во многих сферах деятельности, а в послевоенную эпоху отмечается ослабление традиционных гендерных ролей: полигамия и распространение проституции. Так и в «Психо» современника этого дискурса Альфреда Хичкока мать является источником патологии убийцы Нормана Бейтса (Энтони Перкинс).

Самым эффективным локусом воздействия насилия в кино оказалась гендерная трансгрессия. Всего вероятнее, в этом проявляет себя наследие самого научного дискурса *Lustmord*, патоло-

19. Köhne J., Kuschke R., Meteling A. Einleitung // Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm / J. Köhne, R. Kuschke, A. Meteling (Hg.). B.: Bertz + Fischer, 2005. S. 9–16.

20. Žižek S. Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993.

21. Ср.: Lacan J. Die Ethik der Psychoanalyse: Das Seminar VII (1959–1960). Weinheim; B.: Quadriga, 1986; *Idem*. Encore: Das Seminar XX (1972–1973) [1986]. Weinheim; B.: Quadriga, 1991.

гизирующего любое отклонение от гетеронормативной сексуальности уже в эпоху криминальной антропологии. Но все же успех этого сочетания в кино указывает на его культурную актуальность и действенность. Патологизируется любая форма гендерного отклонения: либо убийце не хватает маскулинных качеств, так как в отсутствие отца ему не удалось интегрироваться в общество («Психо»), либо вследствие испытанного насилия он стремится покинуть рамки гетеросексуального субъекта (как, например, убийца Буффало Билл (Тед Левайн) в «Молчании ягнят» Джонатана Деме, 1991). Эта связь сексуального убийства и гендерной идентичности в кино вскрывает цементированность гетеросексуального порядка и страх перед его возможным разрушением. Признаваемая криминальной антропологией, эта связь там является не основной, но одной из множества причин, в ряду которых гендерная проблематика играет второстепенную роль. Сосредоточенность этих дисциплин на поиске разнообразных аргументов, то есть количественный подход к аргументации, означал, что ни одна из причин не могла служить непосредственным доказательством.

Кино кодирует генезис гетеросексуальной матрицы различными способами, связывая ее с другими дискурсами идентичности, например с классовой или этнической принадлежностью. Скажем, если убийца или его жертва афроамериканцы, то кино так или иначе тематизирует расистский дискурс. Убийца, как правило, белый мужчина: возможно, опасаясь обвинений в расизме, Голливуд избегал изображать убийцу черным. В этом есть логика дискурса: убийца на сексуальной почве находится в зоне власти или самовольно отправляет власть, которая недоступна афроамериканцам в силу сложившихся культурных сигнификаций. Они не нейтральны, а иерархичны и по факту являются расистскими, поскольку черный сексуальный убийца выглядел бы недопустимо или превратил бы сексуальное убийство в месть угнетенных. *Lustmord* — привилегия белого мужчины. Именно с ним можно связать аргументационную фигуру наслаждения, так как ей не мешают различные образы угнетения и подавления — они не являются само собой разумеющимися в конструкции мужской субъективности белого западного мужчины. Речь идет при этом, с некоторыми оговорками, об обывателе, представителе среднего класса, для становления идентичности которого так важна гетеронормативная матрица.

В первом психоаналитическом фильме — «Тайны одной души» (Георг Вильгельм Пабст, 1926) — потенциальным убийцей является зажиточный бургер. Явное объяснение его патологии психо-

аналитиком сводится к невозможности исполнить обывательские идеалы, а именно репродуктивную функцию главы обывательской семьи — рождение ребенка, конституирующее мужчину в качестве гетеронормативного potentного мужа и отца. В деконструктивном прочтении культуроведа Элизабет Бронфен²² фильм посвящен становлению мужской идентичности за счет отщепления от нее гомосексуальности и феминности. Гомосексуальность перекодируется в мужскую дружбу, а женщина полностью исключается. Она — либо потенциальная жертва, либо мать ребенка-мужчины, а потому занимает в фильме маргинальную позицию. Впрочем, фильмы могут критически инсценировать гендерную и классовую нормы. В «Молчании ягнят» наряду с гендерной проблематикой обсуждаются и механизмы дискриминации на основе классовой принадлежности. Студентка полицейской академии Кларисса Старлинг (Джоди Фостер) приехала из провинции и занимает низкое социальное положение, что затрудняет — если не делает невозможным — ее продвижение по социальной лестнице.

Криминальная антропология выстраивала этиологию преступления с помощью тела преступника, кодируя сексуальное убийство как выражение «природной», некультурной (дегенеративной или атавистической) сексуальности мужчины. Криминальная психология приватизирует патологию, когда в качестве причины убийства ссылаются на семью и отношение к матери. В силу определенной драматургии и медиальных особенностей кино с самого начала указывает на культурную и визуально-эстетическую этиологию деструктивного вожделения, будь то репрессивные структуры идентичности или медиальные системы, предметом которых выступает насилие. Так как кино не может упустить социальный контекст, он всегда проявляется в кадре в месте действия фильма, характере использованных предметов или социальном статусе персонажей. Кроме того, окружающие главного героя лица часто выражают его внутреннее состояние. И само убийство в кино по традиции служит знаком психического отклонения. Так, в упомянутых «Тайнах одной души» Пабст с помощью убийства хотел продемонстрировать полезность психоанализа. Первые проявления психической патологии главного героя связываются с необъяснимым убийством по соседству — муж зверски убил свою жену. Главный герой также борется с искушением убить свою жену, вследствие чего у него развивается патология: он боится брать в руки нож. Объяснение причин этой патологии служит одновре-

22. Bronfen E. Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood. B.: Volk und Welt, 1999.

менно и объяснением мотивов убийства по соседству, а лечение главного героя психоанализом (в чем и заключается его полезность) — предотвращением еще одного возможного преступления.

Кино экстернализует психику протагониста, связывая ее с социальным контекстом. В силу жанровой структуры психотриллеров фильмы соединили убийство *Lustmord* с темами государственности, юстиции и структурного насилия. К основным элементам психотриллеров относятся установление личности преступника, его поимка и объяснения преступлений через биографический контекст. Поэтому здесь задействуются полиция, юстиция, медицина и психология. Кино, склонное в силу своей медиальной природы к производству метафор и аллегорий, превратило полицейских в воплощение самого закона, соединив убийство с обществом, в то время как криминальная антропология и психология так и остались в рамках «природной» агрессии и индивидуальной патологии убийц. Это привело к тому, что сексуальность и гендерная матрица в кино о сексуальном убийстве всегда связываются непосредственно с институтами власти, в то время как в «реальном» дискурсивном режиме эти две категории эссенциализируются. Власть же придает им вес и служит дополнительным источником удовольствия, уполномочивая зрителей через идентификацию с персонажами и предоставляя возможность (неопасного, ненастоящего, контролируемого, но все же приближенного к реальности) выхода за рамки закона.

При этом фильмы упрощают объяснения психологов и криминологов, трансформируя их в соответствии с драматургией фильма и усложняя тем самым эстетически. Кино усвоило лишь те аспекты криминологии, которые отличали бы это преступление от других и одновременно сохраняли конфликтный потенциал: сексуальность (а с ней и гендерные структуры), необъяснимость (в принципе, нет лучшего мотива, который вызывал бы любопытство и одновременно мог быть заново объяснен), серийность (вероятнее всего изобретение самого кино для повышения драматического напряжения) и жестокость (шок, скандал, экзистенциальные страхи, любованье насилием).

Как только *Lustmord* становится киномотивом, изменяются и научные представления об этом убийстве — они заполнили те лакуны в объяснениях эстетическими конструкциями, которые не смогла заполнить своими моделями криминология. Психика убийцы, например, выражается не только в задействовании профайлеров, психологов и инсценировки эдипова комплекса, то есть определенной конфигурации персонажей, но и в органи-

зации пространства. Оно постепенно становится одним из главных символов психического состояния самого убийцы, например в фильме «Клетка» (Тарсем Сингх, 2000) и «Шоссе в никуда» (Дэвид Линч, 1997). В «Клетке» убийца лежит в коме, и ФБР обращается в центр для лечения психически больных детей, где есть специальная технология проникновения в их психику. Проникновение врача-психиатра Кэтрин (Дженнифер Лопес) в психику маньяка-убийцы Карла (Винсет Д'Онофрио) представлено как проникновение в сюрреалистическое пространство, в котором находятся предметы, персонажи и сцены из детства убийцы, объясняющие его травматическую патологию и тем самым мотивацию к убийству. Фильм снят в эстетике музыкальных видеоклипов (которые Тарсем Сингх снимал до этого) с характерным фрагментарным монтажом и особой выразительной визуальностью, достигаемой с помощью цветового ряда, замедления действия и пространственного смещения. Представление о внутреннем мире маньяка есть, таким образом, не что иное, как продукт эстетики видеоклипов.

Вертикальная организация помещения символизирует в «Психо» и «Молчании ягнят» сознание и подсознание. Спуск в подвал, который присутствует практически в каждом психотриллере, означает проникновение вглубь психических процессов и одновременно является частью нарратива для повышения напряжения. В подвале локализованы травма и объяснение ее причин. В «Психо» в подвале находится чучело матери Нормана Бейтса — симптом и источник его патологии, в «Молчании ягнят» — комнаты, где Буффалло Билл переодевается женщиной, где он прячет следующую жертву, как если бы он пытался инкорпорировать саму феминность. Там же находится еще один труп как доказательство невозможности такой инкорпорации. Он занял дом убитой им женщины, пытаясь как бы оккупировать феминную конструкцию идентичности.

Подъем по ступенькам лестницы использовался сначала в качестве связующего момента в фильмах — для повышения напряжения и соединения двух сцен. В конце концов он стал составной частью многих фильмов о сексуальных (серийных) убийствах. Обычно подъем трактуется как момент эротического возбуждения с отсылкой к фрейдистской символике снов²³. Также благодаря Фрейду нож часто используется как эрзац фаллоса. Однако кино не показывает убийства, как они изображены на фотографиях в ранних криминологических пособиях, в которых расчленен-

23. Höltgen S. Schnittstellen: Serienmord im Film. Marburg: Schüren, 2010.

ные жертвы являются знаком сексуальной страсти убийцы. Фотографии обезображенных трупов часто присутствуют в фильмах в качестве улики, их зачем-то вывешивают на стенде. Они указывают на историю визуальных медиа как дань традиции и обычно не играют в расследовании никакой другой роли. Сами же жертвы — в основном красивые молодые женщины. Зрители могут испытывать вожделение только взглядом, так что именно фильмы привели к эстетизации женских трупов — жертв убийств из вожделения, сделав возможным вуайеристское любовование смертью²⁴.

Подобное наслаждение взглядом возможно лишь при условии, что фильм, с одной стороны, генерирует вуайеристскую ситуацию, а с другой — отчуждает ее. Итак, для визуального наслаждения необходимо подглядывание, присутствие зрителя в интимной обстановке, показ пространства (интимного или криминального), недоступного в обычном мире. Над этим работает вся система голливудского кино в целом: структура идентификаций зрителя с героями, погружение в темноту кинозала, фетишизация женских персонажей, идентификация зрителей с мужским взглядом, когерентность действия, невидимая камера и порождаемая этим полная иллюзия. К производству вуайеризма относится и упомянутое специфическое построение пространства в фильме. Вуайеристское визуальное наслаждение возможно, лишь если сохраняется дистанция по отношению к убийству, то есть ситуация наблюдения. Дистанция создается с помощью авторефлексии киноаппаратуры и киноэстетики, которая напоминает о том, что это фильм, что все не по-настоящему, что речь идет о киноиллюзии. Здесь идентификация зрителя отклоняется с помощью авторефлексии, которая показывает, каким образом генерируется визуальное наслаждение насилием, и тематизирует вуайеризм самих зрителей, для взора которых инсценируются многочисленные убийства.

Фильмы внушают, что убийственным является прежде всего взгляд самих зрителей, их любопытство к смерти, которое, в свою очередь, также вызывает кино, эстетизируя смерть при помощи красивых женщин-жертв. Персонажи фильмов, предложенные для идентификации зрителей, часто являются субъектами взгляда и убийцами, а взгляд жертвы насильственно уничтожается. Например, фильм «Подглядывающий» (Майкл Пауэлл, 1960), в котором маньяк убивает непосредственно камерой и одновременно

24. Связь смерти красивой молодой женщины и эстетики популярен также в литературных произведениях и как мотив изобразительного искусства уже в XIX веке. См. критическое исследование: Bronfen E. Nur über ihre Leiche: Weiblichkeit, Tod und Ästhetik. München: Kunstmann, 1994.

снимает убийство. В «Молчании ягнят» убийца снимает себя на камеру, «надев» кожу жертв. В «Клетке» убийца снимает на камеру смерть жертвы. Ну и, конечно, пример из «Психо» Альфреда Хичкока, признанного мастера вуайеризма²⁵. Перед тем как Норман Бейтс убьет главную героиню фильма Мэрион Крейн (Джанет Ли), фильм организует пространство, в котором становится возможен вуайеристский взгляд зрителей на жертву, и одновременно авторефлексивно дистанцирует их от убийства. Фильм переносит нашу идентификацию с женского на мужской персонаж в сцене, в которой Норман снимает картину со стены и наблюдает за Мэрион через дыру в стене, репродуцируя тем самым киноситуацию. Норман, как и кинозрители, находится в темном пространстве по аналогии с кинотеатром. Мэрион хорошо освещена и движется перед его взглядом как на сцене или на экране. Ситуация вуайеристская при этом не только потому, что мы с Норманом подсматриваем за Мэрион, но и потому, что она в этот момент раздевается, то есть мы проникаем взглядом в интимное пространство персонажа. Эта сцена авторефлексивна в силу возникающей аналогии с рецепцией самого кино. Хичкок указывает здесь на историю визуальных медиа, когда статическую картину, которую снимает Норман Бейтс, заменили движущиеся картинки кино, давшие возможность проникнуть взглядом в самые непроницаемые и интимные сферы индивида. Убийство Мэрион также инсценирует утрату зрения. В финале эпизода душевой слив превращается в остекленевший глаз героини, от которого удаляется камера.

В поимке убийцы в «Молчании ягнят» и в сцене, в которой Кларисса Старлинг убивает сексуального маньяка Буффало Билла, также важен взгляд. Кларисса находит преступника по подсказке Ганнибала Лектера (Энтони Хопкинс): убийцы вожделяют то, что видят каждый день. Сцена убийства Билла символически воспроизводит ход всего расследования. Агенты ФБР находились как бы в темноте, у них не было абсолютно никаких доказательств или зацепок. Темнота означает и внутренний мир маньяка, в который погружаемся мы. Одновременно убийца является тем самым мужским субъектом, обладающим взглядом власти. У него прибор ночного видения, с помощью которого мы можем подглядывать за ослепленной и потому потенциально виктимной Клариссой. То есть в единоборстве между мужчиной и женщиной выстраивается иерархичная система, которая авторефлексивно от-

25. Žižek S. Ein Triumph des Blickes ueber das Auge: Psychoanalyse bei Hitchcock. Wien: Turia + Kant, 1998.

сылает к голливудской традиции — обычно женщины являются в голливудском кино объектами вожделения (объектами мужского взгляда) и жертвами. Убийство Буффало Билла возвращает Клариссе способность видеть, так как она попадает также в окно, и в подвал проникает свет. Иконография данной сцены говорит и о победе добра над злом — света над тьмой.

Данная авторефлексия кино при изображении *Lustmord* привела к модификации психики в фильме. Ее генератором становится само кино, как в фильме «Шоссе в никуда», когда убийцей оказывается человек с камерой. Камера смогла проникнуть в тело и психику убийцы, как в фильме «Клетка». Ее взгляд проник и в сами институты власти, генерирующие субъекта. Так, фильм «Наблюдение» (Дженнифер Линч, 2008) рассказывает о паре убийц, сыгранных Биллом Пулманом (он же — герой «Шоссе в никуда») и Джулией Ормонд, которые допрашивают и снимают на камеру полицейских в одном из участков в провинции, переодевшись агентами ФБР. Власть субъекта над структурами — это прежде всего власть кинозгляда, всестороннее господство которого инсценируется в этом фильме. Дженнифер Линч критикует, например, использование фотографий жертв при расследовании, что демонстрирует прежде всего вуайеризм полицейских и говорит о символическом присвоении жертв властью. Вообще этот фильм о демонтаже исполнительной власти. Линч переворачивает сюжет: не полицейские ищут и допрашивают убийц, а, наоборот, убийцы находятся теперь в центре власти, который уподобляется паноптикуму Бентама–Фуко. Этот фильм указывает на генезис наслаждения в кино путем превышения и стабилизации закона. *Lustmord* хоть и несет в себе по традиции критический потенциал, все же обычно демаркирует сферы по ту сторону закона. В этом фильме закон сам генерирует деструктивное наслаждение: исполнительная власть порождает насилие, которое, в свою очередь, легитимировано провозглашением насилия в американском обществе, в частности, такими киножанрами, как вестерны, детективы и боевики. Их и цитирует Линч, деконструируя границу между законом и беззаконием.

Последний вопрос, которому посвящена наша статья, — это гендерные кодировки, с самого начала конституирующие смысл *Lustmord*. Женщины занимают маргинальную позицию в дискурсе криминальной антропологии и психоанализа. Кино же интегрирует их в нарратив *Lustmord* не всегда в критической функции — все же женская роль не ограничивается ролью жертвы, как в криминальной антропологии, или источника патологии, как в криминальной психологии. Правда, многие фильмы остаются консервативными.

«Психо» через тему *Lustmord* обращается к комплексу вопросов, касающихся патриархального общества в целом. В первой половине фильма главная героиня Мэрион Крейн крадет деньги из фирмы, в которой работает, надеясь с их помощью устроить свою личную жизнь и выйти замуж за любимого человека, что было невозможно прежде из-за больших долгов, оставленных ему отцом и обусловленных разводом. Как и ее убийца Норман Бейтс, Мэрион тоже охвачена вожделением. Маньяк-убийца является поэтому двойником главной героини, примером того, что наслаждение вне патриархального закона, как и то счастье, к которому она стремится, невозможны, как невозможно искупление вины и возвращение в сферу закона. Таким образом, *Lustmord* указывает на репрессивный механизм патриархальной культуры, которая, с одной стороны, порождает в субъекте вожделение, а с другой — исключает возможность его удовлетворения. Несмотря на критику патриархата, Хичкок одновременно уничтожает эмансипированную женщину, немаскулинного убийцу (маменькиного сынка) и сексуальность матери, восстанавливая тем самым гетеронормативность, патриархальную маскулинность и укрепляя фиксацию женщин на репродуктивности и браке как единственную конвенциональную зону реализации женской сексуальности.

Другой пример из «Молчания ягнят». В этом фильме речь также идет о генезисе нормированного субъекта. Буффалло Билл является двойником Клариссы Старлинг. Ганнибал Лектер говорит о том, что убийца вожделеет то, что видит, то есть женщин, с которыми работает. Для Клариссы предметом вожделения является сфера закона, в данном случае ФБР, представленная в фильме исключительно мужским пространством. Она также жаждет сделать карьеру и получить признание в ФБР. Но фильм показывает невозможность женщины проникнуть в мужскую инстанцию закона и власти, как и невозможность мужчины находиться в женской сфере. Убив маньяка, Кларисса символично присваивает мужскую власть. То есть и в этом фильме Буффалло Билл и Кларисса Старлинг являются персонажами, через которых раскрывается репрессивный механизм культуры по гендерному и классовому признакам. Преступить гендерные и классовые границы возможно лишь с помощью радикального насилия — убийства. В то время как активность женщины утверждается, транссексуальность мужчины становится источником деструкции, патологизируя трансгендерных индивидов и выдавая тем самым общественный страх перед нестабильностью гетеросексуального порядка.

После дискредитации *Lustmord* фильмы все больше тематизируют отца, традиционно воплощающего нормативные структуры, авторитет и закон в качестве источника деструктивного вождения. Так, действие «Молчания ягнят» построено на патологизации закона как такового. Отец Клариссы, то есть закон, мертв, что и является источником ее травмы — сознания бессилия после смерти отца. Заменой отца выступает каннибал Лектер, который помогает Клариссе преодолеть ее детскую травму и войти в сферу закона, но со стороны трансгрессии.

Так же и в фильме «Клетка» причиной травмы является не мать, а отец и патриархальный символический культ мужского творения — ритуал крещения. Появление отца в дискурсе *Lustmord* привело к критике закона, традиционно воплощаемого отцом, и появлению мазохистского мужского субъекта (убийца в «Клетке») с целью критики патриархального порядка и гетеронормативной сексуальности.

В отличие от литературы и изобразительного искусства, кино с самого начала экспериментировало с гетеросексуальным дискурсом. Самое раннее кино о женщине-убийце — это фильм «Сверхъестественное» (Виктор Гальперин, 1933), в котором женщина убивает своих любовников путем удушения, что весьма необычно для феминной конструкции убийства, приписывающей женщине физическую слабость и неспособность к насилию. Фильм, к сожалению, не осмысляет мотивацию убийств. До дискредитации *Lustmord* в кино сексуальные убийцы-женщины в классическом смысле отсутствуют. Так, во многих фильмах женщины убивают не из вождения, а из мести или ревности, и мера возмездия все больше и больше нарушается, демонстрируя наслаждение насилием в акте возмездия, превышающего по жестокости изначальное преступление, как во многих фильмах ужасов, в которых женщина садистски убивает убийцу, закрепляя за собой славу *final girl*²⁶.

Как только *Lustmord* перестал быть обязательным, начали появляться фильмы, приближенные к мужским нарративам: например «Основной инстинкт» (Пол Верховен, 1992), который был невозможен, пока существовали научные дискурсы, отрицающие женское деструктивное вождение. В феминистских дебатах главная героиня-убийца (Шэрон Стоун) интерпретируется про-

екцией полицейского, сыгранного Майклом Дугласом. Все, что лежит вне власти закона, кодируется женскими персонажами, свидетельствуя о желании героя преступить закон и одновременно о страхе перед такой трансгрессией. Кроме того, фильм патологизировал и гомосексуальность, что вызвало протесты секс-меньшинств в Америке еще до выхода этого, в принципе, сексистского фильма. Несмотря на это, женщина-убийца становится желаемым объектом идентификации для многих зрителей. Кроме того, она не просто воплощает мужские фантазии, но и вскрывает их деструктивность, манипулируя ими и оставаясь все же независимым персонажем. Она не поддается мужскому контролю, хотя и эксплуатирует мужские проекции.

Конечно, эта статья не может исчерпать всех мотивов, связанных с *Lustmord*. Так, например, в конце 1990-х — начале 2000-х годов появились и другие парадигматические сдвиги в кино, сочетающие деструктивное вождение с потреблением²⁷, что было абсолютно немыслимо в начале XX века. Сексуальное убийство было преступлением страсти и никак не могло сочетаться с какой-либо выгодой. Но это уже тема для другой статьи. Здесь же я хотела только показать, что если в реальности *Lustmord* никогда не существовало, то оно, несомненно, существует как кинопродукт. Сочетание вуайеризма и одновременного отчуждения взгляда авторефлексией производит наслаждение насилием, которое возможно лишь в киноситуации. Взаимосвязь гендера, конструкции субъекта и *Lustmord*, его историко-дискурсивное и эстетическое развитие говорят и о структурном насилии, о практически «непробиваемой» прочности культурной идентичности, трансгрессия которой является невозможной. Продолжающиеся гомофобские дебаты и дискриминация по гендерному признаку — яркие тому примеры. Этот сюжет до сих пор популярен, вероятно, потому, что преодолевает гетеронормативность и через соединение сексуальности с убийством одновременно ее стабилизирует, патологизируя альтернативные формы сексуальности. Критическими здесь являются как роль женщины-жертвы, закрепляющая за ней место объекта и удаляя смерть из конструкции мужской субъективности, так и эстетизация самого насилия, которая и репродуцирует миф *Lustmord*, тем самым поддерживая его популярность и сегодня.

26. Clover C. J. Men, Women and Chain Saws: Gender in Modern Horror Film. Princeton: Princeton University Press, 1993; *Idem*. Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film // Fantasy and the Cinema / J. Donald (ed.). L.: British Film Institute, 1989. S. 91–133.

27. Например, «8 миллиметров» (Джоэл Шумахер, 1999), «Американский психопат» (Мэри Хэррон, 2000), «Хостел» (Элай Рот, 2005), «Хостел-2» (Элай Рот, 2007) и «Храбрец» (Джонни Депп, 1997).

REFERENCES

- Brockhaus Enzyklopädie: in 30 Bänden*, Leipzig, Mannheim, Brockhaus, 2006, Bd. 17.
- Bronfen E. *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin, Volk und Welt, 1999.
- Bronfen E. *Nur über ihre Leiche: Weiblichkeit, Tod und Ästhetik*, München, Kunstmann, 1994.
- Cameron D., Frazer E. *Lust am Töten: Eine feministische Analyse von Sexualmorden*, Berlin, Orlanda-Frauenverlag, 1990.
- Clover C. J. *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. Fantasy and the Cinema* (ed. J. Donald), London, British Film Institute, 1989.
- Clover C. J. *Men, Women and Chain Saws: Gender in Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- Foucault M. *Gebrauch der Lüste und Techniken des Selbst. Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, Bd. IV.
- Foucault M. *Sexualität und Wahrheit 1. Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983.
- Foucault M. *Überwachen und Strafen: Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994.
- Gradinari I. *Genre, Gender und Lustmord: Mörderische Geschlechterfantasien in der deutschsprachigen Gegenwartsprosa*, Bielefeld, Transcript, 2011.
- Grimm J., Grimm W. *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, Salomon Hirzel, 1885, Bd. 6.
- Harbort S. *Das Hannibal-Syndrom. Phänomen Serienmord*, Leipzig, Militzke, 2001.
- Hausen K. Die Polarisierung der „Geschlechtercharaktere“—Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neuere Forschungen* (Hg. W. Conze), Stuttgart, Kleh, 1978.
- Höltgen S. *Schnittstellen: Serienmord im Film*, Marburg, Schüren, 2010.
- Köhne J., Kuschke R., Meteling A. Einleitung. *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm* (Hg. J. Köhne, R. Kuschke, A. Meteling), Berlin, Bertz + Fischer, 2005, S. 9–16.
- Komfort-Hein S., Scholz S., Hg. *Lustmord. Medialisierungen eines kulturellen Phantasmas um 1900*, Königstein, Taunus, Ulrike Helmer, 2007.
- Krafft-Ebing R. *Polovaia psikhopatiia, s obrashcheniem osobogo vnimaniia na izvrashchenie polovogo chuvstva* [Psychopathia Sexualis, with Especial Reference to the Antipathic Sexual Instinct], Moscow, Respublika, 1996.
- Kriminalstatistik des Deutschen Reiches. Neue Folge*, Osnabrück, 1978, Bd. 346.
- Lacan J. *Die Ethik der Psychoanalyse: Das Seminar VII (1959–1960)*, Weinheim, Berlin, Quadriga, 1986.
- Lacan J. *Encore: Das Seminar XX (1972–1973) [1986]*, Weinheim, Berlin, Quadriga, 1991.
- Pfäfflin F. Lust am Lustmord. *Der Nervenarzt*, 1982, Jg. 53, no. 9, S. 547–550.
- Portigliatti-Barbos M. Cesare Lombrosos delinquenter Mensch. *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele* (Hg. J. Clair, C. Pichler, W. Pircher). Wien, Löcker, 1989.
- Statistik des Deutschen Reiches. Neue Folge*, Osnabrück, Zeller, 1977, Bd. 297.
- Tatar M. *Lustmord. Sexual murder in Weimar Germany*, Princeton, Princeton University Press, 1995.
- Theweleit K. *Die Männerphantasien. 2 Bde*, Frankfurt am Main, Roter Stern, 1977–1978.
- Thomé H. Modernität und Bewußtseinswandel in der Zeit des Naturalismus und Fin de siècle. *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus 1890–1918* (Hg. Y.-G. Mix). München, Wien, Carl Hanser, 2000.
- Žižek S. *Ein Triumph des Blickes ueber das Auge: Psychoanalyse bei Hitchcock*, Wien, Turia + Kant, 1998.
- Žižek S. *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1993.

Кайдзю второй свежести, пятой категории

ДМИТРИЙ КРАЛЕЧКИН

ДМИТРИЙ КРАЛЕЧКИН. Кандидат философских наук, независимый исследователь и переводчик. E-mail: euroontology@mail.ru.

Ключевые слова: Годзилла, кайдзю, знание, катастрофа, медиа.

В статье предпринимается попытка проанализировать сюжеты о «кайдзю» (в фильмах о «Годзилле» и «Мотре») в контексте послевоенной трансформации либеральной логики функционирования знания и технологического прогресса. Появление «больших» открытий и изобретений подрывает логику постепенного фаллибилистского развития знания, параллелью к которой выступало открытое либеральное общество. Она заменяется системой дублирования, в которой одна бомба влечет другую. В первом фильме «Годзилла» (1954) описывается возможность выйти из этой системы за счет контрмеры, радикально обрывающей цепочку «больших открытий» или кайдзю. Тогда как последняя «Годзилла» (2014) показывает принципиальную неопределенность границ политики: это и катастрофа (в том числе экологическая), и враг, с которым можно бороться. Воображаемое решение состоит в превращении кайдзю в медийного союзника, выступающего гарантом благосостояния общества.

SECOND-RATE CATEGORY 5 KAIJU
DMITRIY KRALECHKIN. PhD in Philosophy, Independent researcher and translator. E-mail: euroontology@mail.ru.

Keywords: Godjira, Kaiju, knowledge, catastrophe, media.

The article tries to analyze Kaiju in the context of the postwar transformation of the liberal structure of the sciences. The emergence of “great” inventions disrupts the logic of the fallibilist development of knowledge mirrored by open liberal society. That logic is substituted within the redundancy system: one bomb brings about the other. The first *Gojira* (or *Godzilla*) depicts one possibility of breaking the system, using a countermeasure which interrupts the series of big discoveries, or the Kaju. Yet the latest *Gojira* (or *Godzilla*), from 2014, demonstrates the ambiguity of political boundaries. The imaginary solution consists in turning the Kaiju into a media ally which would guarantee society’s welfare.



О ВРЕМЕН Канта существующее определяется условиями опыта. Однако бывают настолько большие вещи, что ни в какой опыт они влезть не могут, не помещаются в нем, поэтому их стремятся не замечать, как стандартизированного слона, сведенного до чистой фигуральности. Размер — то, что не подчиняется геометризации, то есть то, что, безусловно заявляя о своем существовании, от которого отмахнуться так же сложно, как от японской Мотры, отказывается согласовываться с какими бы то ни было условиями объективного опыта. XX век открывает трансцендентальную эстетику радиации — резкого увеличения и уменьшения размера¹, разрушающего привычный жизненный мир, экологичность восприятия, *affordances* объектов, подручность *Dasein*'а и связи акторно-сетевого типа.

Возможно, уже Алиса в сочинениях Кэрролла пользуется не столько психотропами, сколько радиоактивными изотопами, позволяющими объективировать психоделические состояния. Различие между психоделией и радиоактивной трансцендентальной эстетикой в том, что первая обещает интенсификацию *Das Mannigfaltige*, многообразия, которое чудесным образом представляется абсолютно полной визуальной и перцептуальной эконической, в которой все без всякого зазора сливается со всем, тогда как радиация готовит нас к миру внезапного увеличения и уменьшения, диспропорциональности, полного отсутствия базовой соразмерности между отдельными компонентами чувственного пространства.

1. Примером уменьшения выступают «феи» — персонажи из фильмов про Мотру (см. ниже).

Дистанция между первым «Годзиллой» (Исиро Хонда, 1954) и последним (Гарет Эдвардс, 2014) ощутима прежде всего по различной конструкции решаемых проблем — и это несмотря на очевидную переключку сюжетных и визуальных решений². В «Годзилле» Исиро Хонды проблема в знании, которое производится и распространяется в соответствии с модернистскими законами: оно не просто используется, но и создает собственную логику движения, ответов и реакций. Доктор Сэридзава — наследник «ультрамодернистского» проекта Японии³, но он приходит к негативным выводам: выступая в роли своеобразного доктора Франкенштейна, он понимает, что созданное им оружие невозможно будет «остановить», что оно само создаст свой собственный дискурс («одна водородная бомба против другой»), начнет «гулять само по себе». Встраиваясь в голливудский жанр *monster on the loose*, Годзилла переоткрывает его странный подвид — *science on the loose*, казалось бы давно забытый вместе с романтической эпохой.

Но нельзя считать, что первый «Годзилла» помечает всего лишь меланхолический ответ Японии на собственную историю «преодоления модерна», то есть переводит всю нацию в режим подпольного траура, которого она была лишена в результате поражения во Второй мировой войне. Интрига в том, что после включения науки в большие государственные машины и, соответственно, ее генерализации, глобализации и институционализации появляются такие открытия, которые «больше» науки и даже целых государств, поскольку могут легко их уничтожить, по крайней мере как устойчивые политические единицы. Атомная бомба и Годзилла — не просто близнецы-братья: это случаи порождения таких сингулярностей, которые грозят нарушить гладкую структуру межвоенного модернистского универсума, тяготеющего к масштабному регулированию, калькуляции, государству всеобщего

2. Естественно, между первым и последним фильмами «Годзилла» — история превращения поначалу довольно серьезного продукта в элемент конъюнктурной культуры. Однако фильм Гарета Эдвардса 2014 года является очевидным посвящением начинателю грандиозной франшизы, и тем интереснее их сравнить. Об истории упрощения, доместикации и инфантилизации Годзиллы в американском кино см.: *Guthrie-Shimizu S. Lost in Translation and Morphed in Transit: Godzilla in Cold War America // In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage / W. M. Tsutsui, M. Ito (eds). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006. P. 51–62.*
3. Анализ дискуссии о «преодолении модерна» в Японии и роли Годзиллы в этих вопросах см. в: *Anderson M. Mobilizing Gojira: Mourning Modernity as Monstrosity // Ibid. P. 21–40.*

благополучия (или, в японском варианте, к управляемой модернизации/ультрамодернизации), конвейеризации открытий, то есть к режиму знаний, в котором отдельные открытия — члены ряда, но не нечто исключительное.

В каком смысле атомная бомба и Годзилла — *слишком большие* сингулярности? Один из обсуждавшихся образцов социально-научного развития был представлен Поппером в его книге «Открытое общество и его враги»⁴. Наука выступает в качестве основания либерального общества, которое принципиально непредсказуемо, однако научные открытия всегда таковы, что они вписаны в дискурс распространения знаний и фальсификации (фаллибилизма), то есть существует четкое различие между общественным способом производства науки (который, собственно, и гарантирует то, что будущее общества остается непредсказуемым) и продуктами этой науки (как чисто теоретическими, так и прикладными). Ни одно научное открытие не может быть настолько сильным, чтобы опровергнуть *всю* науку, закрыть ее будущее или радикальным образом изменить саму структуру развития общества, например сделать его из либерального тоталитарным.

Непредсказуемость Поппера носит принципиально слабый или «ограниченный» характер, и это как раз признак глобального научного дискурса, который не подчиняется собственным производным точно так же, как правила языка не зависят от того, что бывают отдельные неправильные высказывания, которые никогда не смогут изменить грамматику. Наука выступает в качестве своеобразного калибровочного аппарата, который гарантирует то, что открытия и новации всегда будут *достаточно большими*, чтобы поддерживать непредсказуемость общества, опровергая марксистские и иные исторические претензии, но при этом *не настолько*, чтобы стать проблемой для существования самой науки или общества. Непредсказуемость требует устойчивой структуры порождения значимых, но не катастрофических изменений, заранее нейтрализованных общей логикой научного дискурса. Никакого эволюционного скачка, полного вымирания видов или экологического провала: наука вынесена в сравнительно автономный регион (и в этом пункте Поппер сходится с шумпетеровской теорией инноваций⁵), гра-

4. Поппер К. Открытое общество и его враги: В 2 т. М.: Культурная инициатива; Soros Foundation, 1992.

5. О теории Шумпетера и ее контексте см., напр.: Phelps E. Mass Flourishing.

ницам которого, однако, практически ничто не угрожает. Ситуация «слишком большого» открытия представляется абсурдом, поскольку каждое такое открытие легко утилизируется как в теоретическом, так и в прикладном плане.

Атомная бомба, как и некоторые другие открытия, ставит, таким образом, проблему, довольно далекую от стандартного описания мук «научной этики»: «должны ли были участники Манхэттенского проекта отказаться от собственного дела?» и т. д. Большое открытие создает прежде всего очевидное искажение в ожиданиях и планах: после него все обычные открытия кажутся малозначительными и не заслуживающими доверия, буквально мелкими. От науки требуется атомная бомба, ответом на которую может стать только такая же или *бóльшая* (водородная) бомба. Но это лишь начальное искажение — совершенно неоправданный масштаб открытий, которые стирают границы между теоретической наукой и военно-промышленным комплексом.

Второе искажение — это перестройка научного дискурса силами больших открытий. Поскольку само существование открытия угрожает нациям, которым оно (пока) недоступно, открытия и их продукты оказываются основными фигурантами теории игр, в которой осуществляется попытка рационализации «больших» открытий: например, допускается, что открытия уже случились, однако никто в международном сообществе не знает, кто именно ими располагает. Теорию игр в ее различных версиях можно представить как своеобразное искажение самой научной логики⁶, которая предполагала свободу в распространении научных знаний: применение большого сингу-

How Grassroots Innovation Created Jobs, Challenge, and Change. Princeton: Princeton University Press, 2014. P. 9 слл.

6. Связь теории игр с перспективой ядерного уничтожения описывается, в частности, в книге: Деланда М. Война в эпоху разумных машин. Екатеринбург: Кабинетный ученый; ИОИ, 2014. С. 142 слл. Деланда, однако, не рассматривает эпистемологические эффекты такой связи «единичного» научного открытия или продукта (атомной бомбы) и чисто формальных, казалось бы, теорий, выдвинувшихся на первый план. Можно предположить, что в ситуации мегаоткрытий каждое из них тянет за собой теорию-рационализацию (в том числе в психоаналитическом смысле), которая стремится перестроить под себя, мобилизовать весь режим производства знания, становясь, таким образом, трансверсальным описанием для самых разных социальных контекстов. Атомная бомба диктует метаязык теории игр, но в ином случае пара «мегаоткрытие — формальная теория» могла бы быть другой.

лярного открытия уничтожает все дальнейшие открытия, а потому необходима теория, которая прогнозирует вероятность такого применения в условиях, когда никто не может доверять научным механизмам нейтрализации открытий (то есть попперианскому либеральному механизму). Возникает впечатление, что либеральное сообщество ученых, центрирующее на себе потенции непредсказуемости, само по себе не является вечным и трансцендентальным: если геометрия Декарта и физика Ньютона выступали в качестве иницилирующих событий, учреждающих систему свободного распространения и воспроизводства знаний, то «большие открытия» закрывают ее изнутри, запечатывают, создавая различные рационализации этого закрытия и компенсируя его. Знание (как государственный институт) начинает заниматься собственным вытеснением и подсчетом возможностей собственного *неприменения*. Романтическая фигура Франкенштейна извлекается в качестве элемента регрессивного репертуара, позволяющего поставить в центр индивидуального ученого, хотя он давно не способен на принципиальные решения.

Следовательно, «Годзилла» 1954 года говорит уже не столько о внутренней для Японии проблеме оборвавшегося модерна, сколько о проблеме постоянной перекройки всего режима производства знания научными открытиями, которые стали действительно непредсказуемыми, хотя и в совершенно ином смысле. Вместо генеральной структуры наращивания знания внутри либеральной науки возникает ситуация доминирования, в которой весь научный и социальный мир подчиняется очередному открытию, — разумеется, за счет массы опосредований, которые требуют принять его во внимание и «плясать» от него как от новой печки. Атомная бомба оказывается силой, которая может быть и у слабых. Более того, эта сила сразу же создает ситуацию «одна бомба против другой атомной бомбы», что радикально отличается от классического военного дискурса, оперирующего терминами «защита/нападение». Миллиарды лет биологической и социальной эволюции (до середины XX века) силы работали, по сути, в одной и той же логике — коэволюции систем защиты и нападения. Хищник нападает на жертву, которая вырабатывает множество защитных механизмов, составляющих *feedback* для хищника. Войска нападают на защищенную крепость, которая в какой-то момент не способна выдержать пушечного обстрела, а потому на смену ей приходит система слежения за приближающимся противником (тезис Де-

ланды⁷). Активные силы действуют на реактивные, но получают весьма активный отпор (Ницше).

Саморазвертывающийся *loop* систем нападения и атаки представляет собой общую логику постепенного развития, которая воспроизводится также в фаллибилистской философии науки Поппера и его последователей: фальсификации можно представить в качестве атак, тогда как наука выступает в виде «крепости», системы обороны, которая постепенно наращивает свои возможности, пока не наступает момент большого скачка, ароморфоза, перехода на следующий уровень вследствие невозможности придерживаться прошлой стратегии обороны. Логика защиты и нападения могут быть социализированы, а не сциентизированы (одно поколение нападает на другое, сменяет его и т. д.). Но все дело в том, что «большие открытия» вместе с Годзиллой угрожают самому этому *loop*, петле положительной обратной связи, поскольку атомная бомба и Годзилла — это то, что разрушает дискурс нападения и защиты. Новые открытия настолько сильны, что они не могут рассчитывать на положительную реакцию со стороны потенциальных жертв — для этого им надо было бы в какой-то форме оставить этих жертв неприкосновенными, дать им шанс, сохранить часть популяции.

Конечно, атомная бомба дает толчок для развития глобальных систем слежения, однако принципиальным ответом являются не они, а *другая, то есть такая же*, атомная бомба. Нападение удваивается: его невозможно ослабить или нейтрализовать, его можно только дублировать, поставить перед ним точно такую же систему. Антилопа гну должна срочно превратиться в нападающего на нее гепарда. *Теория игр и различные варианты математического моделирования — это попытка рационализации слома генеалогического древа систем защит и нападения, многовековой истории активных и реактивных сил*. Древо обломилось под своим собственным, слишком тяжелым плодом. Так возникает перспектива *Doomsday*. Это не столько вопрос физического уничтожения, сколько уже сложившееся чувство уничтожения логического.

Позитивный *feedback* нападения/защиты позволяет экономизировать и символизировать пространство борьбы, запускает различные миметические механизмы, но главное — порождает нетривиальные ответы. После «мегаоткрытия» все нетривиальные (или «асимметричные») ответы приравниваются

7. Там же. С. 75 слл.

к самоубийству. Ситуация радикально упрощается и уплощается: по сути, мегаоткрытия отменяют возможность содержательной работы внутри логики нападения/защиты (и внутри ее подвида — науки), сужая пространство возможностей до одного-единственного варианта — дублирования. Любая система сводится исключительно к *redundancy*: ее единственное значение не в том, чтобы передать какой-либо сигнал, а в том, чтобы продублировать его.

Послевоенная политика стремится к наращиванию логик дублирования/*redundancy*, причем в обоих смыслах: необходимости дублирования каждого отдельного мегаоткрытия, каждой атомной бомбы и Годзиллы и необходимости технического многоуровневого дублирования одних функций теми же самими — большое открытие нужно именно для того, чтобы оно было продублировано тем же самым, и только так может быть достигнута определенная иллюзия устойчивости. Дублирование в таком случае выступает не в качестве гарантии работы системы в случае отказа одной из ее подсистем, а в качестве условия бездействия каждой из этих подсистем, то есть системной нейтрализации. Кайдзю, японские киномонстры, размножаются вместе с формированием послевоенной системы сверхдержав, которые выступают не более чем экономическими базисами для дублирования. Каждое большое открытие способно создавать свою собственную систему дублирования, и Япония, возможно, еще ждет своего часа. Но Сэридзава в первом «Годзилле» хорошо понимает, что дублирования уже предостаточно и лучше не инициировать его повторно, не запускать новый цикл.

Сэридзава не может внятно объяснить, почему он вообще занимается своими опасными разработками «уничтожителя кислорода», он просто обречен на науку. Его проблема в том, как создать такое большое научное открытие, которое сможет противодействовать атомной бомбе или Годзилле, однако будет лишено всех уже указанных свойств мегаоткрытий. Дело даже не в том, что открытия начинают жить своей жизнью, как монстр Франкенштейна, но в том, что они радикально упрощают экологический ландшафт, редуцируя его к системе тождества и дублирования, в которой значение имеет только «еще одна атомная бомба». Иначе говоря, требуется такое научное открытие, которое, оставаясь единичным, при этом не уничтожало бы петлю положительной обратной связи, а, напротив, восстанавливало бы ее. Нужна, как сказал бы Вернор Виндж, «контрмера». Ее структура представляет существенные затруднения, которые можно обой-

ти лишь за счет обращения к архаической фигуре безумного ученого, который способен наложить вето на свои собственные открытия, не прибегая к каким бы то ни было вариантам патентования или публикации знаний.

Вопрос первого «Годзиллы» — это возможность мегаоткрытия в форме абсолютного секрета, который, однако, способен подействовать, но лишь (что принципиально) один раз. Кайдзю размножаются дублированием, зеркальным отражением: на Годзиллу впоследствии выйдет Мотра, Кинг Гидора и много кто еще, но все это движение находится внутри логики дублирования, а не «нападения/защиты». Следующее открытие не вытекает из предыдущего по законам опровержения (то есть атаки), оно проникает внутрь этого мира из какого-то совершенно постороннего измерения, как полностью сформировавшийся кайдзю, прогибающий своим весом весь мир сразу. Каждый кайдзю — это новый стартап в условиях, когда все приходится делать с нуля, *from scratch*, когда чудовища, то есть *killer applications*, требуют для своего развития не устойчивого фаллибилистского дискурса, а наличия «инкубатора» и, возможно, «ангельских инвесторов», а вовсе не рутинного применения *modus tollens*. Парадокс производства кайдзю-стартапов в сочетании двух требований: дублировать то же самое, но делать все с нуля (например, вхождение в официальный клуб стран — обладателей ядерного оружия предполагало, что каждая из них может построить цикл производства оружия собственными силами, на своем сырье и перерабатывающей промышленности, не покупая необходимые ингредиенты у соседа, — собственно, это одно из условий ограниченного членства).

Поток кайдзю разных категорий и разной степени свежести в «Тихоокеанском рубеже» (Гильермо дель Торо, 2013) можно представить в качестве аналога экстерналистского функционирования научных инноваций (описываемого Шумпетером и поддержанного в определенной мере Поппером), но уже после того, как наука была полностью колонизирована большими открытиями. Каждое следующее открытие вываливается из параллельного мира и требует перестройки всего мира «под себя», тотальной мобилизации и запуска нового витка дилеммы заключенного. Сэридзава стремится всеми силами избежать этого варианта — он выступает в качестве ультрамодернистского героя, совершающего ритуальное самоубийство: его знание должно быть принципиально неповторимым, одноразовым, невоспроизводимым и недублируемым. Это *killer app* в букваль-

ном смысле — оно должно уничтожить все остальные «приложения», а потом самоотмениться. Это в каком-то смысле процедура, обратная стандартной системной загрузке, *bootstrapping*⁸, мюнхгаузеновскому вытягиванию самого себя за волосы: крайнее средство самоликвидации. Одно открытие (кайдзю) попирается другим (уничтожителем кислорода), и все они — вместе с безумным ученым — растворяются в умиротворяющем меланхолическом океане. Дело Сэридавы — производство растворителя для больших сингулярных открытий, уничтоживших либеральную структуру науки и общества.

Таким образом, побежденная Япония предлагает два контрварианта, два фиктивных решения для игры «одна бомба против другой бомбы». Первый — это секретное знание, которое, являясь сверхмодернистским, закрывает всю серию сразу. Правда, предыдущие «большие открытия» сами по себе сохраняются, «уничтожитель кислорода» просто показывает возможность завершения, обрыва цепочки. Другим вариантом является столкновение разноплановых и разнородных кайдзю. В принципе, каждый кайдзю выстраивает все пространство под себя⁸. Годзилла уникален и ведет к тотальной мобилизации. Но тут же создается воображаемое решение: пусть кайдзю борются друг с другом, а не входят в отношения со своими дублями, которые поддерживаются социально-политической системой холодной войны. Многообразие кайдзю нужно лишь для того, чтобы отвлечь от уникальности каждого и от логики дублирования, чтобы сделать вид, что возможно своеобразное восстановление экосистемы, в которой есть устойчивые враги, паразиты и жертвы. Разумеется, возникают и промежуточные решения: так, «разрушитель кислорода» сам становится кайдзю («Годзилла против Разрушителя», Такао Окавара, 1995), а ГННУСы (*MOTU*) в фильме 2014 года выступают в качестве радикального способа оборвать не только цепочку больших открытий и проникающих из парал-

8. Специфическое ощущение от подобного «выстраивания», весьма характерное для начала холодной войны, передается Робертом Хайнлайном в романе 1951 года «Кукловоды». Как утверждает один из героев, дело не в том, как устранить инопланетных захватчиков-паразитов, а в том, как жить в ситуации, где они уже возможны и всегда могут появиться снова. Вернуться назад, к нормальной жизни, нельзя, даже если непосредственной угрозы нет: «Ящик Пандоры открывается только в одну сторону». Иными словами, большие открытия, кайдзю, захватчики с других планет — все это агенты такого изменения трансцендентальных условий ситуации, которые могут оставлять ее содержание безо всяких изменений, всего лишь маркируя его, добавляя штрих.

лельной Вселенной кайдзю, но и всю историю модернизации — они буквально «вернут нас в каменный век», как говорит инженер Джо Броуди.

В рамках попыток восстановить экологическую нишу силами самих кайдзю возникает возможность дополнительного расщепления прежнего *feedback loop*: наряду с абсолютным хищником (Годзиллой) может образоваться и абсолютная пассивность, которая в каком-то смысле даже перспективнее. В первом фильме «Мотра» (Исиро Хонда, 1961) главный фигурант — огромная бабочка, которая выступает в качестве хранителя идеальной экосистемы радиоактивного острова Инфанта. Мотра — это гигантский осколок «реактивных» сил. С ней нельзя ничего сделать не потому, что она сильна, а просто в силу ее размера. В отличие от Годзиллы и других кайдзю, Мотра совершенно пассивна, более того, она сеет разрушение своим присутствием: обрушение Нью-Керка (аналога Нью-Йорка) — следствие не активных действий Мотры, которая, как говорят феи, «не знает различия между добром и злом», а ее передвижения, локомоции. Взмахи крыльев уничтожают небоскребы и мост Золотые Ворота. Мотра — объект, который больше любой связи, которая могла бы с ним возникнуть, он выпадает из любой системы отношений, а потому может храниться только в сакральном контексте своего родного острова.

В «Годзилле» 2014 года проблема модернизации, больших открытий и холодной войны вытеснена. Новый концептуальный ландшафт выполнен в иных координатах, и проблемой оказывается как раз их выбор. Дублирование больших открытий и кайдзю позволяло четко структурировать международную политику: хотя, конечно, атомная бомба была у многих стран, условными противниками выступали два геополитических лагеря, игравших роль противовесов, дублеров, запрещавших применение «оружия Судного дня». В 2014 году атомная бомба в каком-то смысле сдана в архив: она постепенно сдвигается ко все более ранним этапам технологического прогресса, вплоть до простого часового механизма, и взрывается только в финальных кадрах, когда это уже совершенно не нужно. Траектория движения бомбы по фильму — это траектория утилизации, по ходу которой не удастся сделать ничего полезного. Радиация блокируется антимодернизацией, однако само по себе это не позволяет вернуться к старым вариантам социального и научного устройства — распад системы дублирования приводит к порождению неопределенности нового типа.

Главная проблема, обнаруживаемая в связи с тремя монстрами (двумя ГННУС и одним Годзиллой), состоит в неопределенности противника и даже самого факта его существования. Самого большого за всю историю Годзиллу трудно классифицировать: неясно, что это — враг или природное явление (катастрофа). Годзилла не столько нападает, сколько, как Мотра, чудовищен в силу самого своего размера. Это квазиприродный объект, который, однако, в отличие от ураганов, землетрясений и прочего четко обособлен от природы, а потому невыносим. Это граница толерантности, определяемая устранением зазора между природой как фоном (иногда катастрофичным) и природой как «частичным объектом» неприлично большого размера. Умирненное и замиренное после холодной войны пространство, в котором, казалось бы, уже не может быть опасной игры дублирования, как и формирования фиктивной экологической ниши кайдзю, обрачивается расщеплением природы на множество частичных объектов чрезвычайной величины. В глобальном масштабе границы политики размываются: на ее кромке природная катастрофа постоянно грозит обернуться врагом, с которым можно и нужно иметь дело, и наоборот — враги используют ресурсы кайдзю. Возможно, надо готовиться к бомбежке астероидов и метеоритов, но неясно, начиная с какой именно дистанции считать их врагами. Собственно, задача в том, чтобы найти определенный интерфейс работы с угрозами такого рода, которые выпадают из оппозиции «катастрофа–враг».

«Враг» является производной от петли положительной обратной связи, описывающей взаимодействия нападающих и защищающихся (которые, естественно, являются всего лишь ролями, вполне совмещающимися в одном и том же агенте). В «натуральном» состоянии враги могут существовать, ничего не зная друг о друге, то есть специфическое признание врага не является условием его существования. Коэволюция идет медленными шагами, которые определяют место естественных врагов. Уже упоминавшийся режим «дублирования» обрывает логику коэволюции, но замещает ее другой логикой — рефлексии. Враг знает, что у него есть враг, и именно это ставит их во взаимовыгодное положение, в котором они способны поддерживать дублирующую систему неприменения (научных открытий, оружия и т. п.). Это логика рефлексивного пата. Теория игр описывала ее «правила вывода», однако ее задача заключалась именно в том, чтобы «не найти решение», а не наоборот (поскольку решение эквивалентно уничтожению не только противника, но и всей игры в це-

лом). Пат стал законом и благом ситуации. Выходом из него может быть только большая катастрофа, которая подрывает условия какого бы то ни было предвосхищающего расчета (крайне важного для дублирования).

На первый взгляд, последний фильм «Годзилла» показывает расщепление этой системы на два архаических компонента — врага/хищника и «катастрофу», которые, однако, коль скоро само дублирование уже не играет никакой принципиальной роли и постоянно затушевывается (или даже намеренно составляется, как атомная бомба с часовым механизмом), выглядят достаточно безобидно и даже успокоительно. Природная катастрофа (туристы на Гавайях сначала решают, что «это землетрясение») представляется своеобразным следом вытесненной конспирации с природными силами: все уже забыли, что Годзилла является плодом ядерных испытаний, более того, эти испытания относятся к совсем иной исторической эпохе, поэтому, возможно, Годзилла — это окончательное следствие превращения сложных мутантов в природные явления, с которыми ничего делать не нужно, да и не получится. С другой стороны, если Годзилла — это враг, то с ним надо бороться. Проблема в том, что однозначность отсутствует, оппозиция смазана, выбрать из нее четкий вариант не удастся. Что и демонстрирует определенную политическую неразрешимость: вооруженным силам приходится бороться и с явными врагами, и с природными силами.

Сэридава (клон ученого из первого «Годзиллы») отстаивает принцип равновесия: с его точки зрения, кайдзю давно образовали собственную экосистему, в которую человечество просто не в состоянии вмешаться. Надо позволить всему идти своим чередом — природа возьмет свое, кайдзю из частичных объектов превратятся в устойчивую систему хищников, жертв и паразитов. Пафос равновесия опровергается перформативно — «ожидание» не является полномочным действием; если надо сложить руки, тогда ни о каком политическом или военном интерфейсе не может быть и речи. Поэтому на самом деле Годзиллу и других кайдзю нужно тревожить, бомбить, чтобы они обратили на вас внимание, только после этого с ними можно как-то иметь дело.

Раздражающий элемент в Годзилле состоит в том, что это недовраг и недокатастрофа. В противоположность стандартному «хищнику» он не направлен на человечество, которое от него страдает (в отличие от первого и многих последующих Годзилл,

которые в целом были ориентированы либо против человечества, либо за него, хотя и сохраняли автономию). Годзилла настолько велик и независим, что его позиция исключает, по сути, какое-либо интенциональное отношение к человеку как врагу или даже жертве. Некоторые решения фильма построены на том, что Годзилла смотрит на вас, но на самом деле не видит, его взгляд принципиально расфокусирован (за исключением обязательных финальных сцен, предполагающих одомашнивание и прославление кайдзю). Годзилла определяется как «альфа-хищник», но непонятно, кого именно он ест, если питается радиацией, и зачем ему надо непременно уничтожить ГННУСа. Возможно, он настолько «альфа», что уже никого съесть не в состоянии — его размеры так велики, что он просто может найти себе добычу по плечу. То есть в глотку ему ничего не лезет, поскольку все слишком мелкое, а до статуса кита-фильтратора он пока не дорос (хотя, возможно, он как раз и фильтрует радиацию).

Отношения с врагом, в том числе естественным, требуют определенной «соразмерности». Логика «дублирования» оказалась просто последним, существенно сокращенным и упрощенным изводом такой соразмерности, которая нарушается Годзиллой: разница между возможностями человечества и Годзиллой настолько велика, что никакого интерфейса борьбы выстроить не удастся. В то же время Годзилла не настолько «велик», чтобы не опознаваться в качестве «интенциональной системы» (в терминах Дэниела Деннета). Он явно чего-то хочет и к чему-то стремится, двигается вполне осмысленно и описывается в терминах ментального словаря. Это не чисто физическое явление вроде урагана, но он уже близок к нему, поскольку разрушения, которые сеет Годзилла, носят физический характер. Эта неопределенность в статусе — между рациональным врагом и стихийным явлением — производит в фильме комический эффект. В отличие от первой версии, здесь Годзилла двигается в городе достаточно «осторожно» и «вежливо», пытается отличиться от слона в посудной лавке: он не крушит все подряд (что было бы «рационально» как для стихийной катастрофы, так и для «врага общества»), а старается пробираться по улицам города, следуя за своей собственной целью. То есть, опять же, малые разрушения могут объясняться как тем, что Годзилла не замечает архитектуру, так и тем, что он ее *замечает* (и старается сохранить). Годзилла выступает в качестве урбанистического неразрешимого элемента —

совершенно неясно, за или против он встретившейся ему городской застройки.

В конечном счете неопределенность с Годзиллой разрешается достаточно двусмысленно: это не враг и не катастрофа, а *союзник*. Следует позволить кайдзю разбираться друг с другом, но лишь для того, чтобы потом присвоить себе Годзиллу в качестве главного союзника, своеобразного старшего брата. Политика поиска сильного союзника принципиально отличается от работы в оппозиции «враг–катастрофа». Она более характерна для послевоенной Японии (которой такой большой брат был навязан), чем для современной Америки. Кооперация с постфактумным сильным союзником гарантируется еще и тем, что теперь Годзилла воюет с теми, кто желает оставить Америку без электричества и связи.

Если согласиться с тезисом Марка Андерсона⁹, утверждающим, что первый «Годзилла» — это фильм о системе медиа, демонстрирующий свое собственное воздействие, то есть мобилизующий нацию за счет зрелища Годзиллы и постоянного перехода от плана показа самого чудовища к показу кадров и сообщений о нем, то новый Годзилла борется с ГННУС, похоже, именно для того, чтобы остаться в кадре. Он знает, что давно стал знаменитым, и кайдзю неопределенного вида угрожают именно его статусу — тем, что он останется без *media coverage*. Годзилла не согласен с Маршаллом Маклюэном: медиум — это, конечно, месседж, но подобным месседжем должен быть Годзилла. Таким образом, союз заключается с основным месседжем, который моментально обрастает всеми функциями, для него необходимыми: он хранит саму систему медиа, поддерживает семейные ценности, приходит на выручку в самую последнюю секунду и вообще рубахапарень. В краткое мгновение непосредственного контакта Годзилла обращает внимание на человека, они смотрят друг другу в глаза, и тем самым подтверждается давно ожидавшееся решение — кайдзю и атомные бомбы вполне могут быть знаменитостями, мирно уживающимися друг с другом и с нами в универсуме глобальных медиа (если, конечно, присматривать за ними со спутников). Здесь есть место как для Малыша, так и для Карлсона, а все отколовшиеся от природы частичные объекты находят место на полке для игрушек.

9. Anderson M. Op.cit. P. 24.

REFERENCES

- Anderson M. Mobilizing Gojira: Mourning Modernity as Monstrosity. In *Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage* (eds W.M. Tsutsui, M. Ito), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.
- De Landa M. *Voina v epokhu razumnykh mashin* [War in the Age of Intelligent Machines], Ekaterinburg, Kabinetnyi uchenyi, IOI, 2014.
- Guthrie-Shimizu S. Lost in Translation and Morphed in Transit: Godzilla in Cold War America. In *Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage* (eds W.M. Tsutsui, M. Ito), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.
- Phelps E. *Mass Flourishing. How Grassroots Innovation Created Jobs, Challenge, and Change*, Princeton, Princeton University Press, 2014.
- Popper K. *Otkrytoe obshchestvo i ego vragi: v 2 t.* [The Open Society and Its Enemies: in 2 vols], Moskva, Kul'turnaia initsiativa, Soros Foundation, 1992.

Очень краткая история эксплуатационного кино в России

НИКОЛАЙ ШИШКИН

Николай Шишкин. Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории журналистики Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета. Адрес: 625003, Тюмень, ул. Семакова, 10. E-mail: nicko72@mail.ru.

Ключевые слова: эксплуатационное кино, трэш, российский сегмент интернета, видеобум.

Эксплуатационное кино было порождено западной массовой культурой под воздействием целого ряда факторов: идеологических, социальных, экономических, эстетических. Со временем из маргинальной ветви кинематографа оно превратилось в успешно функционирующую индустрию, а также в объект академического изучения и культового поклонения. До российского зрителя волна эксплуатационного кино докатилась лишь во второй половине 1980-х годов и как явление практически не выделялось на фоне «видеобума». В отечественной киноведческой среде интерес к этому феномену был минимальным. Развитие интернета открыло доступ к зарубежным сайтам, посвященным жанровому кинематографу, позднее — к файлообменным сетям.

EXPLOITATION CINEMA WITHIN THE LIMITS OF THE INTERNET

NICKOLAY SHISHKIN. PhD in Philology, Assistant Professor at the Department of History and Theory of Journalism of the Institute of Philology and Journalism of the Tyumen State University.

Address: 10 Semakova str., 625003 Tyumen, Russia. E-mail: nicko72@mail.ru.

Keywords: exploitation cinema, trash, Russian segment of the Internet, videoboom.

Exploitation movies were generated by Western popular culture under the influence of a number of factors: ideological, social, economic, esthetic considerations. Over time, these marginal branches of cinema have turned into a well-performing industry, as well as an object of academic study and a cult. The wave of “exploitation” approached the Russian audience in the second half of the 1980s and were part of the “videoboom.” The progress of the internet has opened up access to foreign websites dedicated to genre cinema, and later to file-sharing platforms. Resources related to the exploitation appeared in the Russian segment of the internet. The information vacuum was filled by enthusiasts who created websites and thematic forums, and audience demand was satisfied by video bootleggers with their online shops.

Вопреки своей исходной маргинальности, эксплуатационное кино на Западе превратилось в индустрию с большими бюджетами, мощной рекламной и медийной поддержкой, академическими исследованиями. Критик Алан Джонс считал:

Киноиндустрия — это бизнес, и практический результат такой же, как и в любой другой индустрии: продукт должен зарабатывать деньги. И эксплуатационные фильмы предназначены исключительно для этой цели¹.

В Северной Америке и Европе расцвет эксплуатационного кино пришелся на 1960–1970-е годы. Этому способствовали не только цензурные послабления и эволюция зрительских предпочтений в сторону большей открытости к экранному насилию и сексу. Важную роль в распространении таких фильмов, как подчеркивает исследователь темы Дэнни Шипка, играло общественное беспокойство. В различных направлениях «эксплуатационного кино» находили отражение различные социальные фобии и проблемы².

В 1960–1970-е годы основным каналом распространения эксплуатационного кино были кинотеатры. Мизерные бюджеты позволяли производителям фильмов сохранять рентабельность своей деятельности. Создатели такого рода продукции проявляли чудеса изобретательности во время съемочного процесса. Яркой приметой того времени стала практика снимать несколько версий одного и того же фильма, предназначенных для разных рынков. «Пуританские» версии предназначались для демонстрации перед цензурной комиссией, а в кинотеатрах прокатывали варианты без купюр. Так, фильм Хесуса Франко «Вампирша» (*Female Vampire*, 1973) существует в трех вариантах: хоррор, софткор и хардкор. Порой ответственными за порновставки были даже не члены съемочной группы, а прокатчики. «Дистрибьюторы могут делать то, что хотят», — утверждал в одном из своих интервью ветеран итальянского эксплуатационного кино Джо Д'Амато. В дальнейшем существование разных версий одних и тех же фильмов не только породит путаницу, но и сыграет важную роль при продвижении продукции в среде фанатов.



УБЛИКА неизменно жаждет непристойных зрелищ, потому нет ничего удивительного в бурном развитии эксплуатационного жанра на всем протяжении истории кино. Широкий диапазон «низких» жанров западного кинематографа породил разветвленную систему подвидов — от привычных *blaxploitation*, *sexploitation* до экзотических *bruceploitation* (кун-фу боевики с участием многочисленных «клонов» Брюса Ли) или *hixploitation* (преимущественно хорроры об американской глубинке).

Железный занавес и принципы социалистического реализма в искусстве долгое время ограждали российского зрителя от эксплуатационного кинематографа. Но даже после знакомства с ним для большинства зрителей этот жанр долгое время оставался смутным и безмянным объектом интереса. Понятие «эксплуатационное кино» почти не присутствовало в отечественном кинематографическом дискурсе. Критика отказывалась рассматривать этот тип фильмов, считая их явлением, не имеющим с подлинным искусством ничего общего, а зрители не были знакомы с термином.

Информационный вакуум заполнил интернет, точнее, — и в этом главная особенность распространения культуры эксплуатационного кино в России — старания отдельных энтузиастов и видеопиратов, иногда в одном лице. В данной статье мы не ставим задачу давать дефиниции и очерчивать границы явления. Наша цель — проследить, как эксплуатационное кино приживалось в России через конкретную кинопродукцию и разнообразную информацию о ней и ее создателях и в чем особенности этого процесса по сравнению с Западом.

1. Jones A. The Rough Guide to Horror Movies. L.: Rough Guides Ltd, 2005. P. 158.

2. Shipka D. Perverse titillation: the exploitation cinema of Italy, Spain and France, 1960–1980. Jefferson, NC; L.: McFarland & Company, 2001. P. 7.

Коммерческий потенциал явления оказался огромным, и с появлением новых материальных носителей эксплуатационное кино всякий раз возрождалось вновь. 1980-е стали эрой домашнего видео. Потребление эксплуатационного кино возросло не только за счет распространения видеомагнитофонов и сравнительной дешевизны домашнего просмотра взятой напрокат видеокассеты по сравнению с походом в кинотеатр. Кардинально изменилась сама культура потребления. Из коллективной она стала индивидуальной. Зритель лишился возможного чувства неловкости перед соседями по кинозалу. Во время домашнего просмотра можно было предаваться любым «кинематографическим порокам». В свою очередь, весь созданный с момента изобретения кино архив постепенно переносился на VHS. В дальнейшем ему удалось реинкарнироваться в огромном множестве любительских и пиратских оцифровок. Впрочем, цензура продолжала работать, поэтому на видеокассетах порой выходили купированные версии фильмов. Самым показательным примером здесь стал крестовый поход Британского совета киноцензуры против «видеонепристойности» (*video nasties*) в начале 1980-х, сопровождавшийся истерикой в прессе³. Информационная ниша того времени была занята многочисленными журналами и фанзинами. Достаточно привести список названий некоторых из них, чтобы понять, на кинематограф какого рода они были ориентированы: *Psychotronic Video*, *Bad Taste*, *Cemetery Dance*, *Immoral Tales*, *Scream Queens*, *Penny Blood*, *Draculina*.

Рубеж веков ознаменовался для эксплуатационного кино началом новой, цифровой эпохи. Дэнни Шипка отмечает:

С появлением новых медиатехнологий, таких как DVD и Blu-ray, Eurocult фильмы переживают ренессанс, полузабытые ленты теперь доступны в нетронутых, оригинальных версиях, выпущенных и продающихся в виде специальных изданий, которые популярны у публики и прибыльны⁴.

Форматы DVD, а позднее Blu-ray предложили фанатам и простым зрителям новые удовольствия. Помимо ремастеринга оригинальных негативов, цифровые диски содержали дополнительные материалы, коллекционные буклеты и различные версии в одном из-

3. Уже в наши дни эта ситуация попала в фокус кинокамеры и была проанализирована в британском документальном фильме *Video Nasties: Moral Panic, Censorship & Videotape* (Джейк Уэст, 2010).

4. Ibidem.

дании. Появились лейблы вроде американских *Blue Underground* и *Media Blasters*, германского *X-Rated Kult*, специализирующиеся на переиздании классических эксплуатационных лент.

Ажиотаж подогревался рекламой, особенно в онлайн. Так, интернет стал сильным союзником эксплуатационного кино уже в первые годы развития сети. Массово открывались посвященные феномену ресурсы. Это были информационные сайты с мини-рецензиями и статьями, форумы, бутлегерские магазины, распространяющие оцифрованные копии VHS-релизов⁵. Все они продолжали работать на поддержание особого статуса эксплуатационного кино, создавая вокруг него ореол культовости.

Границы между пристойным и непристойным кинематографом разрушались и со стороны профессиональной критики. Любительские и пиратские сетевые ресурсы со временем стали пополняться блогами авторитетных исследователей. Например, Тим Лукас, исследователь видео, редактор знакового журнала *Video Watchdog*, автор ряда монографий, посвященных жанровому кино, и дорожек с комментариями к DVD, совмещает свою деятельность с сетевой активностью, поддерживая несколько блогов⁶. Авторитетные печатные издания, посвященные истории и эстетике эксплуатационного кино, рассматривают его как серьезный исследовательский объект, в разговоре о котором нет места иронии и уничижительным эпитетам. В большинстве своем они либо академически нейтральны, либо вовлечены в процесс создания культа: изданы в духе инфотеймента, богато иллюстрированы и не оставляют у своего читателя сомнений в притягательности эксплуатационного кино⁷.

Отечественный исследователь темы Иван Денисов справедливо полагает, что в основе этого интереса лежат «сентиментально-ностальгические» причины:

Многие современные американские режиссеры и киноисторики открывали для себя кино именно в грайндхаусных кинотеатрах. Ощущение чего-то запретного, скрытого от «правильной» публики и критики, ощущение настоящей свободы при просмотре

5. Наиболее заметными стали *Luminous Film and Video Wurks* (URL: <http://www.lfvw.com>) и (URL: <http://www.trashpalace.com>), работавшие и с российскими клиентами.

6. См. URLs: <http://videowatchdog.blogspot.ru>; <http://vwpro.blogspot.ru>; <http://www.bavabook.blogspot.ru>.

7. Британское издательство FAB Press может служить образцом просвещения на ниве эксплуатационного кино.

очередного достижения эксплуатейшна остается навсегда. И желание передать это чувство своим зрителям руководит многими авторами⁸.

ПУТЕШЕСТВИЕ *EXPLOITATION* В РОССИЮ

Широкое знакомство отечественного зрителя с эксплуатационными лентами совпадает с началом видеобума рубежа 1980–1990-х годов. Этап мирового кинотеатрального расцвета эксплуатационного кино в 1970-е годы мы пропустили, но с падением железного занавеса в страну хлынул поток видеокассет с буржуазной кинопродукцией. Начало видеобума обернулось для рядовых зрителей культурным шоком и последующей эйфорией от приобщения к тому, что ранее было запрещено. В силу отсутствия соответствующей эстетической культуры и специфики потребительского опыта не готовы были они и к адекватному восприятию различного западного кинематографа. Советский человек не знал, с какими мерками подходить к классике, авангарду, трэшу. Все это слилось в один поток. Например, и для «Эммануэль» Жюста Жакена, и для «Доктора Калигари» Стивена Саядяна, и для «Женщин, депортированных в спецотделение СС» Рино Ди Сильвестро существовало универсальное определение — эротика с ограничительной оговоркой «лицам старше 21 года» (неофициальный рейтинг, придуманный отечественными кинораспространителями).

Говорить о понимании феномена эксплуатационного кино массовым зрителем в тот период не приходится. Он не мог этого сделать в силу названных выше причин, в частности практически пустующей информационной ниши. Аннотированные видеокаталоги того времени зачастую не претендовали на достоверность даже выходных данных и синопсисов представленных кинофильмов. Специализированной прессы почти не было. Перед первыми отечественными журналами о культуре домашнего видео из семейства «Видео-Асс», например перед «Видеодайджестом» ВНИИ киноискусства Госкино СССР, стояли совсем другие задачи.

Попытки разъяснительной работы гораздо позже стали предпринимать отдельные авторы гляцевых журналов — столь исключительно малочисленных, что лишь подтверждало правило об игнорировании эксплуатационного кино как направления ки-

нематографа. *Lifestyle*-журнал «Ом» в специальном тематическом «плохом» номере за апрель 1998 года нашел место и для краткой истории фильма ужасов, и для очерка о творчестве Расса Мейера, и для интервью с порнодивой Лоло Феррари. На страницах *Premiere* Станислав Ф. Ростоцкий прославлял «поэзию гниения» зомби-классики Лючио Фульчи и разъяснял различия псевдодокументализма «Ведьмы из Блэр» и «Ада каннибалов».

Тем не менее в 1980–1990-е годы по пиратским каналам распространения в Россию пришло множество эксплуатационных фильмов. Эти же каналы остались основными и в XXI веке. Изначально маргинальное, эксплуатационное кино поступало к нам по неофициальным каналам. Дистрибьюторы лицензионных VHS, а впоследствии DVD и *Blu-ray* ориентировались на новинки кинопроката и классику. Дешевое эксплуатационное кино, имевшее статус культового в очень узких зрительских кругах, не рассматривалось как прибыльная ниша. Исключения делались лишь для лент, приобретших сверхпопулярность в период видеобума (вроде того же «Ада каннибалов»), и служили скромной данью ностальгии по видеосалонам.

Информационный голод был преодолен за счет интернета. Мировая паутина фактически заразила рунет «экспломанией». Автор этих строк помнит собственные впечатления от серфинга по многочисленным англоязычным сайтам, посвященным фильмам категории *B*. Была и радость открытия новых граней жанрового кино, и досада на недоступность ононого, особенно вдали от крупных городов. Вероятно, примерно такие же чувства испытывали многие отечественные синефилы и видеоколлекционеры. Некоторые из них приступали к активным действиям. Бутлегеры-лоточники видели в интернете перспективный рынок сбыта. Таким образом, популяризаторами эксплуатационного кино на просторах рунета выступили энтузиасты-одиночки, трейдеры⁹ и видеопираты.

На рубеже веков рунет начинал реализовывать свою социально-креативную функцию, формируя вокруг отдельных ресурсов небольшие, но устойчивые группы по интересам. Отправной точкой послужили интернет-форумы. Активность постоянных членов подобных сообществ свидетельствовала о востребованности информации по теме на русском языке (далеко не все владели английским на достаточном для восприятия западного контента уровне) и о потенциальном спросе на эксплуатационное кино. По-

8. Денисов И. Причины роста популярности «эксплуатейшна» в XXI веке // Киномутации. Сентябрь 2011. URL: <http://cinemutations.ru/archives/974>.

9. На сетевом сленге понятие «трейдер» обозначало человека, активно занятого обменом видеопродукции, чаще всего с использованием почты.

этому на следующем этапе стали появляться тематические сайты и интернет-магазины.

Наиболее примитивными были две формы организации контента: онлайн-каталог коллекционера-трейдера и магазин, занимающийся прямыми продажами. Феномен натурального видеообмена, господствовавшего до появления доступных файлообменных сетей (интернет играл лишь роль площадки для контактов) и затрагивавшего не только почитателей эксплуатационного кино, достоин отдельного социологического изучения. Вероятно, его корни восходят к временам тотального советского дефицита, когда был широко распространен, к примеру, книгообмен. Что касается видеопиратов, то они извлекали прибыль из культовости эксплуатационного кино, помещая его в один ряд с артхаусом, сюрреализмом и даже гей-кинематографом. Слоган одного из крупнейших бутлегерских магазинов рунета гласит: «Некоммерческие элитарные фильмы. Классика, авангард, сюрреализм, европейское, маргинальное кино»¹⁰. Подобные ресурсы способствовали распространению эксплуатационного кино, но не были способны ликвидировать острую нехватку информации в среде фанатов.

С этой точки зрения большой интерес представляли ресурсы, которые держались на трех китах: продаже, трейдинге и наличии оригинальных текстов, превращающих их в полноценные тематические сайты, поскольку именно они играли просветительскую роль, выполняя функции, которые на Западе были возложены на профессиональную критику, специализированную периодическую печать и фанзины. То была пора расцвета «авторского интернета», поэтому за каждым из этих проектов стоял, как правило, энтузиаст-одиночка, которому удавалось сплотить вокруг своего ресурса небольшое комьюнити из клиентов и просто интересующихся вопросом. Второй особенностью этих сайтов было отсутствие у их создателей профессионализма не только в сфере веб-дизайна, но и, собственно, в области кинокритики¹¹. На их

10. См. URL: <http://www.artvideodvd.ru>.

11. Автор одного из старейших сайтов рунета, посвященных редкому кино, *Cinema Oscuro* (URL: <http://susperia.narod.ru>), точно формулирует суть ресурсов такого рода: «Данный сайт посвящен немассовому и экзотическому кинематографу, тому кино, которое вы не увидите в кинотеатрах и не найдете в местных магазинах... Это сайт любителя, поэтому не судите строго. Я не претендую на звание профессионального рецензента и не уделяю достаточного внимания гладкости и удобочитаемости текста. Это, скорее, отзывы на фильмы человека, который любит и смотрит нестандартное кино».

стороне была лишь любовь к жанровому кино, солидный зрительский опыт, стремление к постоянному пополнению багажа знаний и желание этими знаниями делиться.

Информационное ядро большинства подобных сайтов было практически идентичным. Основу контента составляли рецензии, за ними следовали краткие очерки о творчестве культовых персон, статьи о различных подвидах эксплуатационного кино. Порой это были материалы переводного характера. Впрочем, опираться на отечественные источники было невозможно в силу их отсутствия. Любая информация фактологического характера черпалась из зарубежных тематических ресурсов, а любительские сайты рунета служили русскоязычным первоисточником.

Анализ содержания данных сайтов позволяет судить о персоналиях и направлениях эксплуатационного кинематографа, которые были наиболее популярны у отечественного зрителя (и авторов этих проектов). Лидирует европейская продукция 1970-х годов, что неудивительно: именно этот период принято считать расцветом эксплуатационного кино. Популярны были маньяки в черных перчатках, зомби, каннибалы, нацистские садисты, мафиози и нимфоманки. В пантеон культовых персон — здесь мы солидарны с фанатами всего мира — вошли наиболее плодотворные кинематографисты евротрэша: испанец Хесус Франко, итальянцы Джо Д'Амато и Лючио Фульчи, француз Жан Роллен.

Все это подчеркивает связь вспышки интереса к эксплуатационному кино в определенных зрительских кругах в России рубежа веков с постперестроечным видеобумом, во время которого эта продукция была представлена популярными лентами европейского жанрового кино. Вызывает сомнение, что для немассового отечественного зрителя основной причиной потребления стало общественное беспокойство, которое, как отмечалось выше, сыграло роль в популяризации эксплуатационного кино. Если мировое сообщество в 1970-е годы изживало при помощи кинематографического «беспредела» свои страхи, то в отечественных условиях рубежа веков потребление этой продукции носило не социально-терапевтический, а эстетический и ностальгический характер. Мейнстримное кино с его декларативной политкорректностью, с одной стороны, и засильем компьютерных эффектов, с другой стороны, заставляло зрителя искать более эмоционально насыщенные и технически простые зрелища. Что же касается ностальгии, то уже упоминаемый Иван Денисов пишет: «Могу напомнить и о советских видеосалонах конца 1980-х. Они сыграли свою роль в зарождении интереса к эксплуатейшну среди отече-

ственных зрителей»¹². Здесь мы наблюдаем своеобразный кинематографический импринтинг. Образы с мутных экранов кооперативных видеосалонов слишком прочно запечатлелись в сознании, чтобы и впредь определять зрительские пристрастия. Киноманские форумы пестрели сообщениями с криками души «помогите вспомнить/отыскать фильм». Желание пересмотреть, попытаться оживить яркие впечатления из прошлого было очень сильным.

Даже среднестатистический фанат эксплуатационного кино, не относящийся к разряду синефилов-энциклопедистов, готов был смотреть свое кино без перевода, особенно в самом начале трэш-волны. Тем самым попутно раскрывается связь эксплуатационного кино и порнографии. Только порнографическая продукция во времена видеобума распространялась без перевода: потребителя не интересовал ни сюжет, если таковой имелся, ни смысл прерывавших действие диалогов. В эксплуатационных лентах на первый план для зрителя также выходит визуальная составляющая, те эпизоды (опять-таки секс и насилие), которые создают основу категории. Собственно, наш зритель в этом отношении не исключение из правила, а лишь его подтверждение: киноязык эксплуатационного кино прост и оттого интернационален. Интернациональны и современные западные трекары, посвященные эксплуатационному кино. Они представляют немало лент на итальянском, испанском, немецком языках, что не сказывается негативно на их потреблении фанатами.

В пользу ностальгического фактора свидетельствует определенный спад интереса к эксплуатационному кино, закономерно последовавший во второй половине нулевых. Фанаты утолили голод, неопиты осознали примитивность и однообразие объекта поклонения. Не последнюю роль в этом сыграла просветительская деятельность сетевых энтузиастов, их объективные (и зачастую ироничные) тексты, разъясняющие суть и эстетическую ценность (или, вернее, ее отсутствие) эксплуатационного кино. Вот показательная цитата из рецензии кинокритика Сергея Меренкова на итальянский постапокалиптический боевик:

Откровенная дешевизна постановки и соответствующая ей камповая игра актеров во многих местах вызывает улыбку, а иногда и откровенный смех от нелепости происходящего на экране. Там, где, по идее, надо бы пустить слезу, народ будет хохотать в голос от неадекватного идиотизма постановки, где нет ни одного

12. Денисов И. Указ соч.

«по-настоящему» комического эпизода, но во время просмотра которой не сходит с лица глупая улыбка. Снять ТАКОЕ, я скажу вам честно, нужно было сильно постараться...¹³

Еще одной причиной спада интереса к эксплуатационному кинематографу стало повсеместное распространение файлообменных сетей, которое убило «охотничий инстинкт». Отпала нужда мониторить сайты зарубежных интернет-магазинов или продумывать многоходовые обмены, чтобы получить интересующий фильм, — достаточно нажать на кнопку «скачать» в браузере.

В настоящий момент информационное поле эксплуатационного кино в рунете напоминает осенний луна-парк, в котором некоторые аттракционы еще катают немногочисленную почтеннейшую публику. В этом есть доля здравого смысла: вне исторического (ностальгического) контекста эксплуатационные фильмы теряют актуальность. Выросло новое поколение кинозрителей, для которых понятия «видеобум», «видеосалон» относятся к реалиям неведомого прошлого. Гениально стилизованная тарантиновская часть проекта «Грайндхауз» — «Доказательство смерти» — осталась непонятой, поскольку массовый зритель не видел байкерского трэша. На популярном среди молодежи российском портале «Кинопоиск» ветка, посвященная эксплуатационному кинематографу, сводится к дискуссии о современном кино¹⁴. Форум *Vintage Cinema*, который благодаря стараниям активных авторов стал, по меткому выражению одного из его участников, «небольшой энциклопедией немассового кино», пребывает в законсервированном состоянии. Оставшиеся на плаву авторские тематические сайты и блоги скромно занимают свою нишу и обновляются изредка, скорее по инерции. Трекары, лишившие эксплуатационное кино ореола притягательной недоступности, понемногу выполняют функции площадок для общения. Например, «Рутрекер» предлагает немало эксплуатационных лент и даже располагает разделом, посвященным патриарху Хесусу Франко и отслеживанию переводов его фильмов на русский язык.

* * *

Эксплуатационное кино представляет собой огромный пласт коммерческого кинематографа со своей историей, социальными

13. Меренков С. 2019: After the Fall of New York / 2019: После Падения Нью-Йорка (1983) // Культовое кино. 11 ноября 2006. URL: http://cult-cinema.ru/reviews/digits/2019_at_fall_new_york/.

14. См. URL: <http://forum.kinopoisk.ru/showthread.php?t=155581>.

функциями, отработанными технологиями производства и каналами распространения, со своими эстетическими принципами, наконец. В России отсутствие аналогичной кинотрадиции, возможно за исключением так называемого перестроечного кино, вывело эксплуатационное кино за рамки серьезных академических исследований и сферы популярной кинокритики. Поэтому на сегодняшний день именно сеть, где ведут свою деятельность энтузиасты, остается эклектичным, глубоко субъективным, но основным источником русскоязычной информации об эксплуатационном кино.

REFERENCES

- Denisov I. Prichiny rosta populiarnosti "ekspluateishna" v 21 veke [Reasons for Rise in Popularity of "Exploitation" in 21st century]. *Kinomutatsii* [Cinemutations], September 2011. Available at: <http://cinemutations.ru/archives/974>.
- Jones A. *The Rough Guide to Horror Movies*, London, Rough Guides Ltd, 2005.
- Merenkov S. 2019: Posle Padeniia N'iu-Iorka (1983) [2019: After the Fall of New York (1983)]. *Kul'tovoe kino* [Cult Cinema], November 11, 2006. Available at: http://cult-cinema.ru/reviews/digits/2019_at_fall_new_york/.
- Shipka D. *Perverse titillation: the exploitation cinema of Italy, Spain and France, 1960-1980*, Jefferson, NC, London, McFarland & Company, 2001.

Жанр освобожденный Авторский вестерн — о будущем цивилизации

ЯН ЛЕВЧЕНКО

Ян Левченко. Доктор культурологии,
профессор кафедры наук о культуре
отделения культурологии Национального
исследовательского университета «Выс-
шая школа экономики».
Адрес: 105066, Москва, ул. Старая
Басманная, 21/4.
E-mail: janlevchenko@gmail.com.

Ключевые слова: жанровое кино, спагет-
ти-вестерн, конструирование Другого,
эволюция политкорректности.

В статье анализируется фильм Квентина
Тарантино «Джанго освобожденный»
(2012) как результат определенной эво-
люции инициального жанра американ-
ского кино. В этом цитатном,
но лишенном ностальгии ироническом
спагетти-вестерне также получает отра-
жение меняющаяся концепция политкор-
ректности. Конец гегемонии белого
человека реализуется в фильме как отказ
от привычной этической инверсии
в пользу угнетаемых сообществ. Роман-
тический проект воспитания Своего Дру-
гого завершен, и Запад может уйти.
Борьба за господство разворачивается
снова, но только победа отныне предна-
значена герою, чье имя в переводе
с цыганского языка означает «я про-
нулся».

GENRE UNCHAINED. WESTERN
D'AUTEUR ON THE FUTURE OF
HUMANKIND

JAN LEVCHENKO. PhD in Culturology, Pro-
fessor at the Department of Cultural Sci-
ences, School of Cultural Studies of the
Faculty of Philosophy of the National
Research University—Higher School of Eco-
nomics.

Address: 21/4 Staraya Basmannaya str.,
105066 Moscow, Russia.
E-mail: janlevchenko@gmail.com.

Keywords: Genre cinema, Spaghetti Western,
Construction of the Other, Evolution of
Political Correctness.

This paper analyzes the Quentin Tarantino
feature *Django Unchained* (2012) and treats
it as the result of the evolution of the West-
ern as an initial genre of American cinema.
This “spaghetti Western,” which is ironic,
full of famous quotes, and devoid of nostal-
gia, reflects a changing conceptualization of
political correctness. The end of white man
hegemony is realized in the film as a rejec-
tion of the usual ethical inversion in favor
of the oppressed. The romantic project of
educating one’s Other is completed, and the
West can retreat. The struggle for suprem-
acy unfolds again, but victory is meant for
the hero whose name translates to “I awake”
from the Romani language.



ОСЛЕ того как в 2009 году Квентин Тарантино выпустил фильм «Безславные ублюдки»¹, следующим проектом режиссера должен был стать уже настоящий вестерн — если, конечно, уместно говорить о чем-либо *настоящем* в отношении Тарантино. Начальная сцена, где штандартенфюрер Ланда является домой к молочнику, открыто цитирует мизансцены и неспешный ритм визита Сентенцы на ферму Стивенса в «Хороший, плохой, злой» (Серджо Леоне, 1966). Главный «ублюдок» Альдо Рейн носит кличку Апач и шрам на шее, отсылающий к чертам многих выживших висельников — от той же спагетти-серии Леоне до классики, от «Случай в Окс-Боу» (Уильям Уэллман, 1943) до «Вздерни их повыше» (Тед Пост, 1968). Но частными синефильскими отсылками параллели не исчерпываются. Тарантино переосмысляет саму схему того подвида ревизионистского вестерна, в котором действует группа головорезов, сознательно ставящих себя по ту сторону закона². Характерная для Таранти-

1. *Inglourious Basterds* с намеренным искажением отсылает к американскому прокатному названию боевика Энцо Кастеллари «Этот проклятый бронепоезд» (*Quel maledetto treno blindato*, 1978), что дает обоснованный повод переводить его как «Безславные ублюдки» (см.: *Маслова Л.* Ублюдки и Антихрист... // *КоммерсантЪ.* 24.04.2009. № 74 (4129); *Плахов А.* Ублюдки снискали славу // *КоммерсантЪ.* № 89 (4144). 21.05.2009).
2. Типичные случаи такого коллективного (анти)героя — «Великолепная семерка» (Джон Стёрджесс, 1960) и «Дикая банда» (Сэм Пекинпа, 1969), ставшие вехами ревизии жанра. «Классический голливудский вестерн склонен описывать потенции общества к позитивному моральному росту, служащему созданию таких институтов, как „Закон“ и „Большой Бизнес“... Ревизионистский вестерн 1960–1970-х склонялся к перемене ролей, но сохранял понятие о моральном универсуме», тогда как «постревизионистский

но инверсия — гротескные маньяки выведены евреями, театрально расправляющимися с гитлеровцами и со своей национальной репутацией. После такого испытания, устроенного военно-историческому жанру, режиссеру только и оставалось, что обратиться к истокам, иссякшим к концу прошлого века и едва не вытесненным высокобюджетными фантазиями на постапокалиптические и квазимифологические сюжеты.

Автор известного сочинения по социальной функции вестерна писал:

Никакой другой жанр не оставался популярным на протяжении столь продолжительного времени, равно как никакой другой жанр не связан так же глубоко с фундаментальными американскими принципами индивидуализма и социального прогресса³.

Родившись в 1903 году в виде «Большого ограбления поезда» Эдвина Портера, киновестерн почти 100 лет служил машиной рефлексии базовых ценностей, завоеванных по мере продвижения трапперов на Дальний Запад в первой половине XIX века. Индивидуализм и свобода, деловитость и отвага, власть над природой и судьбой, жесткое лидерство и равенство возможностей — все эти представления американского общества о своих сильных сторонах не просто отражались, но во многом формировались в условном и предельно суггестивном мире литературного, а затем кинематографического вестерна. Менялось общество — менялся вестерн, аккумулируя в себе суть произошедших изменений и упаковывая их в понятные обществу готовые объяснительные формулы. Социальная критика в 1920-е и воспитание нации в 1930-е, патриотический подъем 1940-х и конфликт отцов и детей в 1950-е, молодежный бум 1960-х и кризисный эскапизм 1970-х — вестерн служил Америке схематической оптикой, позволявшей обществу переводить фокус с одних болевых точек на другие и выбирать актуальный способ работы с ними.

вестерн [конца века. — Я. Л.] отказывается навязывать нам сколько-нибудь моральную точку зрения, с помощью которой можно было бы оценить героев и их поступки» (*Babiak P.* Rewriting Revisionism: Clint Eastwood's The Unforgiven // *CineAction.* 1998. № 46. *The Western Then and Now:* 57). Анализ понятия ревизионистского вестерна в его динамике см. в: *Langfold B.* Revisiting the „Revisionist“ Western // *Film and History. An Interdisciplinary Journal of Film and Television.* 2003. Vol. 33. № 2. P. 26–35.

3. *Lenihan J. H.* Showdown. Confronting Modern America in the Western Films. Chicago: University Of Illinois Press, 1980. P. 4.

Схема «хорошие белые парни против плохих белых и очень плохих красных парней» почти не подвергалась критике до середины XX века, несмотря на сложность всего комплекса отношений вокруг расового вопроса, нашедшего отражение еще в романах Фенимора Купера. Вестерн в кино сторонился трудных вопросов, предлагая очищенный экстракт идеального поведения, вариативную матрицу героев и антигероев. С этой жанровой конвенцией демонстративно порывает так называемый ревизионистский вестерн, ведущий отсчет с дебютного фильма Сэмюэля Фуллера «Я застрелил Джесси Джеймса» (1949). В картинах второй половины XX века добро и зло все чаще меняются местами. Сэм Пекинпа и значительно менее радикальные Роберт Олтман и Артур Пенн добиваются слияния этих двух полюсов вплоть до полной неразличимости. Специфическая этика вестерна, сводящаяся к поиску оправдания (или, по крайней мере, легитимации) насилия во имя цивилизаторских задач, сменяется пристальным изучением пределов насилия как такового. Граница сдвигается все дальше и к концу 1960-х уже не создает интриги. Ее ищут и находят в другом аспекте жанра: сначала в развенчании мифа о Западе, затем в его пародийной деконструкции. Постепенно вестерны практически становятся в той или иной мере ревизионистскими, затем постревизионистскими, и в результате любые попытки «вернуться к истокам» уже не скрывают стилизованности и не стремятся вменить прежнюю одномерность усложнившимся героям. Такая трансформация — не произвол сценариста, а следствие усложнения социальных отношений. Снять вестерн в наши дни — значит забыть не только Джона Уэйна, но и Клинта Иствуда и вести отсчет от «кощунственной» «Горбатой горы» (Энг Ли, 2005) без единой перестрелки, но с мелодраматической линией, психологическим конфликтом и однополый любовью как легитимной альтернативой освященных традицией гетеросексуальных отношений.

И глубокомысленная деконструкция жанра от француза Яна Кунена («Блуждающие», 2004), и пародийный феминистский вестерн «Бандитки» (2005), снятый норвежцами Йоакимом Рённингом и Эспеном Сандбергом, и заостряющий этическую амбивалентность ремейк «В 3.10 на Юму» («Поезд на Юму», Джеймс Мэнгольд, 2007) при всех различиях сближает идею вестерна как родного языка американского кино. В мире глобального потребления этот язык вынужден делать прозрачной свою конструкцию, дабы оставаться одинаково доступным для носителей других культур. Подобно английскому языку, на исходе XX века

превратившемуся в вульгарную латынь, голливудский дискурс не только транслирует себя вовне, но и впитывает множество влияний. При сохранении жесткой сюжетной структуры и неизменного набора героев бесчисленные «ревизионистские» вариации демонстрируют комбинаторное многообразие современной массовой культуры, адаптирующей и имитирующей любые идеи, понятия и ценности.

С одной стороны, героико-эпический вестерн 2012 года «Джанго освобожденный» не стал в этом ряду исключением. С другой — налицо попытка Квентина Тарантино переосмыслить проблему соотношения традиции и новации, пересмотреть базовые категории жанра, актуализировать ряд тем, потерявшихся в архивах прежних ревизий. В фильме рассказывается история бывшего раба, вначале ставшего «охотником за головами», а затем — орудием возмездия и символом освобождения темнокожей Америки. Поместив в центр ковбойской истории темнокожего героя — факт с исторической точки зрения немыслимый, — Тарантино подтвердил, что последние 10 лет не столько пытался уйти от все менее актуальной постмодернистской чувствительности⁴, сколько искал для нее позитивное (в смысле утверждающее) применение. Мастер субверсии, привыкший видеть в любой трагедии фарс, режиссер упорно работал над превращением своей вселенной в мир идей и абсолютных ценностей. Этот мир строится будто бы по Эмилю Дюркгейму, для которого ценности суть производные идеала, являющегося автономным по отношению к реальности⁵. И в «Убить Билла», и в «Доказательстве смерти», и особенно в последних картинах настойчиво переворачиваются жанровые конвенции, заменяющие зрителям реальность и заставляющие их оценивать (не)достоверность увиденного. Женщины-бойцы, именуемые в честь ядовитых змей и ведомые неведомым Биллом, блондинки-мстительницы в духе *sexploitation*-фильмов 1960–1970-х —

4. Речь в первую очередь о чувствительности к энтропии и распаду целостной модели — в данном случае жанровой и авторской. Классический Тарантино радуется равноценности всего, что попадает в его фильмы, на ходу придумывая коллаж, между элементами которого нет и не может быть иерархии. О понятии «постмодернистской чувствительности» в затронутом аспекте см.: Fokkema D. W. The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts // Approaching Postmodernism / D. W. Fokkema, H. Bertens (eds). Amsterdam: John Benjamin, 1986. P. 81–98.

5. Дюркгейм Э. Ценностные и «реальные» суждения // Социологические исследования. 1991. № 2. С. 106–114.

эти пороговые персонажи лишь обозначили переход от цитатной пародии, мастером которой считался прежний Тарантино, к идеологическим провокациям в лице евреев — истребителей нацистов и чернокожего ковбоя. От стиля к смыслу — такова неоригинальная, но неожиданная для Тарантино линия развития. Аналогично тому, как в ходе ревизии вестерна сменяющиеся поколения режиссеров сдвигали границу легитимного насилия, он сдвигал границу интеллигентного абсурда и в итоге осуществил прорыв к моральным суждениям. Этим последним не чужда ирония — в этом смысле постмодернизм вполне пригодился. Но она более не автономна. Это всего лишь средство для достижения высоких целей.

Через 20 лет после «Бешеных псов», где был предложен анализ самой структуры криминального фильма⁶, Тарантино вернулся к работе с первичными элементами американского кино. Сопоставимые по масштабу замыслов и результатов Итан и Джоэл Коэны на несколько лет раньше решили вернуть вестерну потерянный блеск, сняв «Старикам тут не место» (2007) и ремейк «Железной хватки» (2010)⁷. В новом «Джанго» Тарантино преодолевает соблазн ремейка, развивая концепции фильмов с одноименным героем, начиная с оригинального «Джанго» (Серджио Корбуччи, 1966) с Франко Неро в главной роли и заканчивая его камбэком в «Возвращение Джанго» (Нелло Россати, 1987). Но главный триггер сюжета — быстрые трансформации, превращения, буквально — *перверсии*. Так, чудаковатый немец Кинг Шульц — бывший дантист, теперь охотник за головами, в высшей степени заботливый, великодушный и страшный человек, способный в упор выстрелить в лицо любому, сверившись с афишей *Wanted Dead or Alive*. Забитый раб Джанго уже через месяц после случайного освобождения становится партнером Шульца, лихим наездником и гениальным стрелком в круглых темных очках и кожаной шляпе. Его несчастная жена Брунгильда, помещица на плантациях Юга, превращается в плененную, но не сломленную принцессу с безупречной осанкой и гипнотическим

6. В настоящем контексте следует вспомнить сцену отрезания уха, гротескная кровавость которой восходит не столько к эстетскому «Синему бархату» (Дэвид Линч, 1987), сколько, собственно, к «Джанго» Серджио Корбуччи, где мексиканский генерал Хуго с явным удовольствием запикивает отрезанное ухо брата Джонатана ему в рот.

7. В России название фильма братьев Коэн переводят как «Железная хватка», тогда как оригинал принято переводить как «Настоящее мужество» (Джон Хэтэуэй, 1969).

голосом⁸. Это не что иное, как наглядные иллюстрации роста, самосовершенствования, наградой которому — не очередной преступник в обмен на деньги, а свобода и/как контроль над собой.

Но бывают и противоположные превращения. Потомки легендарных переселенцев, плантаторы с замашками аристократов, скачущие с факелами, как английские сквайры на ночной охоте, склочничают из-за дырок в балахонах и в ужасе разбегаются от взрыва динамитной шашки. Их предводитель мистер Беннетт — вежливый хозяин днем и трусливый налетчик ночью, прагматичный бизнесмен и «дикий помещик» в одном лице. Переход из одной ипостаси в другую происходит на глазах у зрителей, будто в теле персонажа повернули выключатель. Его молодой коллега Кельвин Кэнди, в чьем поместье томится прекрасная Брунгильда, с самого начала выступает в амплу психопата и негодяя с истеричной мимикой и плохими зубами, но даже внутри этой однозначной роли кроется гротескная амплитуда реакций. Между елейной обходительностью и ярым распиливанием черепа ножовкой нет звеньев-посредников, это контрастное, черно-белое поведение. Надо заметить, что сочетание противоположных черт характера присуще некоторым героям классического вестерна, которых авторы хотят индивидуализировать, вывести из зависимости от формульного сюжета⁹. Однако здесь заданные типажки разрывают цепи условностей в развитии, их внутренний мир видоизменяется, вступая в противоречие с завершенным миром вестерна.

Темнокожий ковбой Джанго, конечно, умозрительная конструкция, что вытекает уже из пространственно-временной атрибуции действия: «где-то в Техасе за три года до Гражданской войны». Невозможность Джанго в самом сердце консервативного Юга до отмены рабства и делает его неуязвимым, идеальным, проекцией несуществующего мифа. Его могли бы создать темнокожие рабы, если бы не всеобъемлющий страх и потребность в рабстве, воплощенная в фигуре старика Стивена — камердинера, воспитателя, личного слуги «массы Кельвина». Вместо афроамериканцев этот миф создает Тарантино, нагружая его заведомо неполиткорректными идеями. В частности, люди неравны — ни черные,

8. Благодаря специфически немецкой эрудиции Шульца становится известно эпическое происхождение имени Брунгильда. В результате Джанго с неизбежностью становится Зигфридом.

9. *Кавелли Дж.* Изучение литературных формул // Новое Литературное Обозрение. 1996. № 22. С. 34–42.

ни белые, ни какие-либо другие. Но это совсем не означает, что прав паранойяльный мистер Кэнди с его зловещей антропологией, наглядно демонстрирующей «обширную зону подчинения» в черепа негроида. Наоборот, равенство Шульца и Джанго раскрывает потенциал последнего, тогда как заведомое неравенство Стивена и его хозяина углубляет дисбаланс, объявленный порядком, и лишней раз подтверждает, что лишь освобождение раба ведет к освобождению господина. Ярче всего эта гегелевская диалектика реализуется отнюдь не между белыми и темнокожими персонажами, а между Джанго и Стивеном¹⁰. Если один из них понимает, что может превзойти господина, но не пользуется этим, так как уже не страдает рабскими комплексами, другой упивается подчинением и становится последним хранителем рабства в обреченном поместье Кэндиленд.

Усложнение центральных персонажей и нарушение схематизма классической формулы — проверенный прием авторов, нагружающих жанр собственной концепцией. Так, «Охотник на оленей» (Майкл Чимино, 1981) и «Взвод» (Оливер Стоун, 1986) имеют признаки военных боевиков, но зритель справедливо числит их драмами человеческих характеров. Вполне закономерна вторичная автоматизация этого авторского приема, которая и превратилась в объект рефлексии у раннего Тарантино. Но тотальный коллаж, достигший апогея в «Убить Билла», должен был или превратиться в виток самопародии, или спровоцировать выход на новый уровень. В «Доказательстве смерти» все еще сталкиваются штампы, но уже просматривается концептуальная надстройка — феминистская вендетта обветшалой маскулинной культуре. В «Безславных ублюдках» идея эксперимента еще острее. Что будет, если евреи перестанут нуждаться в холокосте как в инвестиции, позволяющей локализовать дискурс жертвы Большой войны и вывести за скобки память обо всех остальных? Для этого нужно собрать отряд отморожков, усеивающих трупами путь к ритуальному убийству самого Адольфа Гитлера, то есть пересмотреть историю

10. Надо отметить, выбор актеров на эти роли не только откровенно цитатен (Самуэль Лерой Джексон, играющий Стивена, отсылает, несомненно, к своей яркой роли в «Криминальном чтиве»). Рэпер Джейми Фокс получил известность как исполнитель роли Рэя Чарльза в байопике «Рэй» и остается первым афроамериканцем, дважды выдвигавшимся на «Оскар». А Джексон в молодости принимал активное участие в Движении за гражданские права чернокожих в США и не понаслышке знает о последствиях рабства, так как учился в сегрегационных школах. Таким образом, выбор актеров обусловлен их биографиями.

и нарушить приличия. Но, в отличие от Ларса фон Триера, способного принести в жертву провокационному заявлению свою репутацию¹¹, более осторожный Тарантино ничего не говорит прямо, но дает понять, что его интересуют не только демонстративно циничный юмор и цитаты из домашней видеотеки. У него есть свои политические интуиции, и он делится ими доступными ему способами.

В первую очередь это перезагрузка понятий свободы и равенства, их буквальная реализация. Взламывая культурные коды вестерна, «Джанго освобожденный» ставит вопрос о новой реальности, где больше нет асимметричной политкорректности, негативно обнаруживающей имперское превосходство европеоидов над остальным человечеством. Политкорректность конца XX века соответствовала нехитрой морали ревизионистского вестерна, механически перевернувшего прежнюю иерархию. Но жанр, подобно обществу, продолжает меняться. До недавнего времени понятие многополярного мира было сугубо теоретическим, в лучшем случае проективным. Теперь же классические оппозиции почти полностью вытеснены сложными отношениями. Запад утратил гегемонию, да и само это понятие во многом утратило смысл. Прагматические «проектные» коалиции вытеснили традиционные альянсы. Как следствие, афроамериканцы, вновь получившие «своего» президента (второй срок правления Барака Обамы), выигравшие у белых позиционную войну за тенденции в поп-музыке, занимающие высокие посты в государственном секторе и бизнесе, скоро начнут терять фору, которую до сих пор обеспечивает им чувство вины, изменившее в XX веке западную цивилизацию. Подлинное равенство — небывалое состояние мира, к нему еще предстоит привыкнуть, пройдя через недоверие и выдержав давление стереотипов. Это, если угодно, новое открытие когда-то завоеванного Запада, где естественные права по Джону Локку (жизнь, свобода, здоровье и собственность) встретятся с укорененной и не требующей этического усилия идеей полноценности всех представителей человечества. И политкорректность как параллель ревизионистской модели отойдет в прошлое, уступив

11. Имеется в виду скандал, учиненный датским классиком на недавнем Каннском фестивале. На пресс-конференции 18 мая 2011 года Ларс фон Триер не сумел остановиться в своем безудержном эпатаже и, отвечая на вопрос о своих немецких корнях, публично признался, что «понимает Гитлера» и является нацистом, поскольку любит великую архитектуру Альберта Шпеера.

место критическому отношению к человеку — вне зависимости от цвета кожи.

Эту модель и отрабатывает «Джанго освобожденный». Главный герой истории воплощает ревизию политкорректности. Формально он является цитатой из одноименного спагетти-вестерна Серджо Корбуччи, а заодно и всех его продолжений, аллюзий и подражаний. Тарантино укореняет своего героя в традиции, принципиально внешней по отношению к оригинальному вестерну и реформирующей его через пародийное снижение. Первый итальянский «Джанго — чистейший пример развенчания традиций голливудского вестерна. Джанго ни разу не замечен скачущим на лошади, что весьма ново для героя вестерна...»¹² У Тарантино темнокожий наследник аппенинского ковбоя прекрасно управляется с лошадьё, в том числе запросто валит ее на бок вместе с одним из своих обидчиков. У новоявленного Джанго все в порядке с руками, тогда как его итальянский предшественник закрывает перчатками пальцы, изуродованные копытами лошадей и безошибочно отсылающие к образу бельгийского цыгана, джазового гитариста Джанго Рейнхардта, чья левая рука была искалечена пожаром и напоминала лягушачью лапу. Вдобавок Джанго 1858 (точнее, 2012) года не возит с собой на веревке гроб с пулеметом, предпочитая динамит — еще одно эффективное средство решения проблем в спагетти-вестерне. Пулемет охотно воспроизводился почти во всех фильмах с аллюзиями на Джанго, в частности в японском фарс-гиньоле с бессмысленным эмблематическим названием «Сукияки Вестерн Джанго» (Такаши Миике, 2007), где Тарантино отмечился как продюсер и исполнитель периферийной, но структурно важной роли. Там вовсе нет никакого Джанго, зато есть пулемет системы Гатлинга с вертящимися стволами, а «сукияки» значит приблизительно то же, что «спагетти»¹³. Этот характерный для Тарантино густой букет саркастических отсылок, цитат, их значимого отсутствия и т. д. служит данью репутации и прояв-

12. Hughes H. Once Upon a Time in the Italian West. The Filmgoer's Guide to Spaghetti Westerns. L.; N.Y.: I. B. Tauris, 2004. P. 62.

13. Не зря российский критик назвал Миике «певцом анонимных мини-маркетов, заплеванных лапшичных и подозрительных автосервисов на выселках» (Куликов И. Как ворона вороне... // Другое Кино. Лето 2008. № 25. С. 50). Став певцом допотопных пулеметов, Миике спровоцировал их триумфальное появление в невысказанной южнокорейской стилизации спагетти-вестерна «Хороший, плохой, долбанутый» (Ким Чжи-Ун, 2008) и анимационном фильме «Ранго» (Гор Вербински, 2010), рассказывающем историю взлета, падения и триумфа шерифа-ящерицы в городе Сушь.

лением ретроактивной установки современного кино, черпающего энергию в прошлом. Но имя Джанго тем не менее устремлено в будущее, так как в переводе с цыганского языка (*Romani Chib*) означает «я проснулся».

Смысл прозрачен. Имя программирует судьбу героя — и обретение свободы, и развитие невиданных навыков, и обучение грамоте, то есть процесс цивилизации, который проживает Джанго, чтобы в поместье Кэнди встретить у стойки салона пожилого итальянца в исполнении Франко Неро — «того самого», первого Джанго. Тот попросит странного «ниггера» в ковбойской одежде произнести свое имя по буквам, проверяя его умение читать. А получив ответ, скажет: «Я знаю». Эта синефильская отсылка неслучайно вложена в уста актера-европейца, пусть по сюжету он тот же реакционный южанин. Но главный европеец, несомненно, Кинг Шульц, который не только выполняет в отношении Джанго свой просветительский долг и периодически впадает в замешательство от его темпов (освоения) цивилизации, но и нарекает его вторым (мифологическим, истинным) именем Зигфрид. Тайное имя делает Джанго духовидцем: несколько раз на пути в логово Кэнди ему является прекрасная Брунгильда. Но это не сон оцепеневшего от мучений раба — скорее, визионерство в духе романтиков, которые благодаря Шульцу оказываются где-то поблизости. Легенда из Нибелунгов, с которой Джанго делает первые шаги на ниве просвещения, помогает и самому Шульцу понять, в какую неординарную ситуацию он попал. Иными словами, не только осознать ответственность за того, кто нуждается в его помощи, но и почувствовать собственную потребность в объекте заботы, внезапную патерналистскую тоску. «Работоторговля приносит мне выгоду, — рассуждает Шульц, — но, говоря это, я испытываю чувство вины». Короткая и точная формулировка политкорректности.

Процесс цивилизации вынужденно связан с актерством. «Тебе придется не выходить из персонажа», — поясняет Шульц, озабоченный созданием мотивированного образа Джанго. Нельзя заявиться на ферму Большого Беннетта, а потом и Кельвина Кэнди (чья «сладкая» фамилия — элемент зловещего образа) без убедительной легенды, которая бы объясняла появление темнокожего всадника, держащего себя на равных с приличным белым господином. Сначала Джанго играет роль ряженого «валета» в синем костюме с шейным бантом, схожего с амплуа умного слуги Бригеллы в комедии дель арте. Вскоре он приблизится к своей эпохе. Это уже не запутавшийся во времени ученик, а равный участ-

ник событий, порой переигрывающий и чересчур активный. Так, по мнению Шульца, Джанго напрасно задирает Кэнди и его людей по пути в поместье. Однако Джанго, прилежно вжившийся в парадоксальную роль «черного работаровца», ведет себя как раз вполне последовательно — демонстрирует спесь, унижает рабов и конфликтует с авантюристами из окружения Кэнди. «Я его интригую», — невозмутимо реагирует Джанго на попытки Шульца охладить его пыл. Он уже не пародия на крутого ковбоя и даже не пародия на предрассудки белого человека¹⁴. В странном ответе Шульцу заявляет о себе интеллектуальная автономия Джанго и соответствие выбранной роли, в которую придется играть, чего бы это ни стоило.

Партнеры прибывают в поместье Кэнди под предлогом покупки бойца для участия в нелегальных поединках. Там случается не только встреча героя с возлюбленной, но и судьбоносное столкновение Нового и Старого — Джанго и черного слуги Стивена. Период актерства (подражания) подходит к концу, хотя игра в работаровцев еще продолжается некоторое время и заканчивается полным провалом тонко продуманного плана Шульца. Если что-то и приходит на помощь Джанго после смерти его избавителя, так это случай и умение его использовать. Таким образом, становление личности прошло успешно, Шульц сделал свое дело. Перед смертью он меняется местами с Джанго. Этот символический обмен происходит следующим образом. Джанго проходит боевое крещение в поместье Большого Беннетта, где скрываются от правосудия его обидчики — братья Бриттл. Джанго убивает старшего Джона выстрелом в упор, прошивая пулей страницу Ветхого Завета, которую истязатель рабов издевательски прикрепил к рубашке со стороны сердца. Из того же револьвера и с того же расстояния Шульц убивает Кэнди, будучи не в силах пожать ему руку, как того требуют приличия Юга. Только вместо Библии пуля проходит сквозь бутоньерку, украшающую вечерний сюртук. Шульц

14. Тарантино, разумеется, смотрел «Сверкающие седла» (Мел Брукс, 1974) — предельно радикальную пародию на американские нравы, где в заштатный городок приезжает темнокожий шериф, а в окрестностях водятся индейцы, чей вождь сносно говорит на идиш. Из серьезных предтеч «темнокожего» вестерна можно выделить *Posse* Марио ван Плибза (1993). Тем не менее его считают достаточно робким и примиренческим в изображении конфликта между сегрегационными соединениями американской армии и призванными своими подчиненными офицерами (см.: *Hoffman D. Whose Home on the Range? Finding Room for Native Americans, African Americans, and Latin Americans in the Revisionist Western* // MELUS. Summer 1997. Vol. 22. № 2: Popular Literature and Film. P. 49–52).

осознанно предпочитает смерть бесчестью — его немедленно убивают охранники Кэнди. Это выбор, далекий от американского прагматизма, на чем Тарантино заостряет особое внимание. После этого новый Джанго-Зигфрид уже самостоятельно выпутывается из передраги, используя все, чему он успел научиться у Шульца, в частности расстрел динамитных шашек.

Казалось бы, здесь вестерну снова возвращается забытое свойство авантюрного жанра — роковое совпадение и чудесное явление (*deus ex machina*). Но именно в финале Тарантино приходит на помощь испытанная ирония, которая проявляется и в камео режиссера, чей персонаж проживает недолгую и нелепую экранную жизнь, и в стрельбе со второго этажа, инвертирующей финальную сцену «Лица со шрамом» (Брайан де Пальма, 1983), и в счастливо-инфернальном смехе Брунгильды на фоне горящих развалин ненавистной усадьбы. Выучившийся всему, что возможно, Джанго вышел победителем и, надо полагать, отправляется на новые подвиги. Будет ли им двигать ярость, месть, низкие порывы? На протяжении действия камера несколько раз фокусируется на метаниях Джанго, готового, поддавшись импульсу, выхватить оружие, но вынужденного сдерживать себя из благих побуждений. Напрашивается предположение, что процесс цивилизации прошел успешно и Джанго управляет собой, анализируя обстоятельства. Но не есть ли это рациональное поведение — лишь ретардация, предваряющая финальный взрыв прошлого, безоглядное прощание с прежней жизнью, в которой остается догорать труп так и не похороненного Шульца? Джанго ограничился тем, что сказал ему *auf wiedersehen*. В этой деловой краткости — судьба западной цивилизации, которую, по индифферентной логике истории, в лучшем случае поблагодарят и отодвинут в сторону. Амбивалентность нового Джанго — героя в черной шляпе и неразличимыми за темными стеклами глазами¹⁵ — оставляет открытым вопрос о дальнейшей судьбе освобожденного человечества.

15. В иконографии классического вестерна «герой в белой шляпе» корреспондирует с цветом кожи и, соответственно, с помыслами, это система прямых соответствий (подробнее см.: *Den Jul D. Civilization and Its Discontents. The Self-Sufficient Western Hero // The Philosophy of the Western* / J. McMahon, S. Czaki (eds). Louisville: The University of Kentucky Press, 2010. P. 33–54). В ревизионистском вестерне оппозиция цветов приходит в движение и нередко пародируется. Наконец, в постревизионистском вестерне, историю которого в настоящее время замыкает «Джанго», цветам вновь придаются важные маркирующие функции (ср. также белый котелок Шульца).

REFERENCES

- Babiak P. Rewriting Revisionism: Clint Eastwood's *The Unforgiven*. *CineAction*, 1998, no. 46, pp. 57–63.
- Cawelti J. Izuchenie literaturnykh formul [The Study of Literary Formulas]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 1996, no. 22, pp. 34–42.
- Den Jul D. Civilization and Its Discontents. The Self-Sufficient Western Hero. *The Philosophy of the Western* (eds J. McMahon, S. Czaki), Louisville, The University of Kentucky Press, 2010.
- Durkheim É. Tsennostnye i “real’nye” suzhdeniia [Jugements de valeur et jugements de réalité]. *Sotsiologicheskie issledovaniia* [Sociological Studies], 1991, no. 2, pp. 106–114.
- Fokkema D. W. The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts. *Approaching Postmodernism* (eds D. W. Fokkema, H. Bertens), Amsterdam, John Benjamin, 1986.
- Hoffman D. Whose Home on The Range? Finding Room for Native Americans, African Americans, and Latin Americans in the Revisionist Western. *MELUS*, Summer 1997, vol. 22, no. 2, pp. 49–52.
- Hughes H. *Once Upon a Time in the Italian West. The Filmgoer's Guide to Spaghetti Westerns*, London, New York, I. B. Tauris, 2004.
- Kulikov I. Kak vorona vorone... [As a crow, to a crow..] *Drugoe Kino* [Another Cinema], Summer 2008, no. 25.
- Langfold B. Revisiting the “Revisionist” Western. *Film and History. An Interdisciplinary Journal of Film and Television*, 2003, vol. 33, no. 2, pp. 26–35.
- Lenihan J. H. *Showdown. Confronting Modern America in the Western Films*, Chicago, University of Illinois Press, 1980.
- Maslova L. Ubliutki i Antikhrist... [Basterds and Antichrist...] *Kommersant*”, April 24, 2009, no. 74 (4129).
- Plakhov A. Ubliutki sniskali slavu [Basterds attain fame]. *Kommersant*”, May 21, 2009, no. 89 (4144).

Пассивная пассионарность Зритель и медиа в отечественных фильмах о хоккее

АНДРЕЙ АПОСТОЛОВ

Андрей Апостолов. Аспирант
ВГИК им. Герасимова, преподава-
тель факультета Высшая школа
телевидения МГУ им. М. В. Ломо-
носова.

Адрес: 119992, Москва,
Ломоносовский пр-т, 1, стр. 51.
E-mail: parazaurolof@list.ru.

Ключевые слова: советский хок-
кей, медиа, пассивность, зритель,
телехоккей.

В статье рассматривается вопрос репрезентации образа спортивного (в основном хоккейного) болельщика в его связи с медиапространством в советском и постсоветском кинематографе. Начиная с послевоенного времени на примере таких фильмов, как «Хоккеисты», «Ты и я», «Легенда № 17», «Чемпионы» и др., прослеживается эволюция отражения на экране положения зрителя-болельщика в спортивной и медийной иерархии. Отдельно ставятся такие вопросы, как демонстрация медиатизированного национального единства, стадийная эволюция спортивно-медийной общности и особый статус хоккея в советской медиасреде.

PASSIVE PASSIONARITY:
THE SPECTATOR AND THE MEDIA
IN RUSSIAN MOVIES ON HOCKEY
ANDREY APOSTOLOV. Postgraduate
at Gerasimov Institute of Cinematog-
raphy, Lecturer at the Higher School
of Television of the Lomonosov Mos-
cow State University. Address: Bldg.
51, 1 Lomonosovsky prospekt, Mos-
cow 119992, Russia.
E-mail: parazaurolof@list.ru.

Keywords: Soviet hockey, media,
passivity, audience, telehockey.

The article deals with the question of images of the sports fan (mostly hockey) in connection with media space in Soviet and post-Soviet cinema. Beginning with the postwar period, in such movies as *The Hockey Players, You and me, Legend № 17, Champions*, etc., we can discern the evolution of the way spectator-fans are represented on the screen in the sports and media hierarchy. Issues like the demonstration of mediatized national unity, multi-stage evolution of the sports-media community, and the special status of hockey in Soviet media are discussed.



В 1951 ГОДУ на экраны кинотеатров вышел фильм «Спортивная честь» (Владимир Петров). Его сюжет в целом укладывается в традиционную для советского кино схему фильмов на спортивную тему — перевоспитание зазнавшегося героя. С этой точки зрения фильм действительно мало примечателен, но если отталкиваться не от драматургии характеров, то в нем можно отыскать и весьма новаторские для жанра тенденции. При предельной клишированности образов основных персонажей — мудрого тренера-наставника, звезды-эгоиста и молодого таланта — на первый план неожиданно выдвигается радио, значение которого в мире современного спорта и жизни страны акцентируется едва ли не в каждом эпизоде фильма. За этим выдвигением стоит двойная задача: с одной стороны, продемонстрировать медиальное единство населения, с другой (что и является новаторством) — вывести на авансцену спортивной темы пассивного болельщика, связанного со спортом исключительно практикой созерцания (или слушания, как в данном случае).

До послевоенного времени в СССР не поощрялось спортивное «боление», не связанное с непосредственным участием. Эгалитарный пафос физкультуры как альтернативы буржуазной системе элитарного профессионального спорта настраивал на всеобщее участие. Помпезные физкультурные парады стали кульминационным воплощением этой идеи. Но сразу после победного окончания войны государственная политика в спорте смещается в сторону достижения мирового лидерства. На одном фланге, если применять спортивную терминологию, новая тенденция повлияла на усиление профессионализации спортсменов, на другом — привела к признанию и даже поощрению пассивной под-

держки «героев спорта» народными массами. Примечательно и умаление роли физкультурного парада в послевоенных условиях. Сначала он переносится с Красной площади на стадион «Динамо», а в том же 1951 году вообще лишается парадной монолитности и разбивается на отдельные спортивные мероприятия, проводимые сразу на нескольких площадках.

Английский исследователь истории советского спорта и его художественной репрезентации Майкл О'Махоуни так комментирует эти изменения стандартов спортивного (со)участия:

Зрительство теперь все более поощрялось как самостоятельное занятие, а не досадный привесок, нужный, чтобы стимулировать массовое участие. <...> Для миллионов советских граждан возможность смотреть выступления профессиональных спортсменов и болеть за них теперь решительно вытеснила саму идею массового участия¹.

Социальные трансформации, связанные с медиальной эволюцией, конечно, оказывали глобальное влияние, не ограниченное сферой спорта. В самом широком контексте позднесоветской социокультуры, по мнению Ольги Сергеевой,

...экранная культура, проявляясь в действиях людей, трансформировала не только будни, но и праздники. Телезрительство как норма поведения переводит человека от участия в массовых гуляниях к наблюдению за ними².

Предельно обобщая этот феномен, исследователь констатирует смену идеологического паттерна социально-ролевой парадигмы: «„народность“ сменяется „массовостью“»³. Еще более глобальная оптика анализа антропологии медиа приводит Игоря П. Смирнова к той же проблеме телезрительской пассивности, только понятой уже в традиции послевоенной западной континентальной философии:

Постмодернистская идея смерти субъекта далеко не случайно вошла в оборот в условиях телевизионного господства над культурой, обрекавшего зрительские массы на пассивность⁴.

1. О'Махоуни М. Спорт в СССР. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 211.
2. Сергеева О. Как мы стали телезрителями: реконструкция повседневности по фотографиям 50–70-х годов // Визуальная антропология: настройка оптики. М.: Вариант, 2009. С. 187.
3. Там же. С. 181.
4. Смирнов И. П. TV в силовом поле культуры. Некролог // Критическая масса. 2005. № 2. С. 62.

Советский и западный варианты телекультуры несколько отличаются способом компенсации пассивности зрителя: в одном случае предлагалось обилие рекламы, создающее иллюзию активного выбора, в другом — идеологическое индоктринирование, требующее сознательного вовлечения. Однако этот проект потерпел крах, символически воплощенный трансляцией «Лебединого озера» во время неудавшегося путча ГКЧП, что стало демонстрацией банкротства идеологического телевидения и последней беспомощной апелляцией к пассивно-лояльной телеаудитории.

Вернемся к «Спортивной чести», где пока в центре внимания находится радио. Радио всегда играло особую роль в советском медиапространстве, но после знаменитого выступления Вячеслава Молотова 22 июня, возвестившего о нападении нацистов на Советский Союз, значение радио многократно увеличилось. Одним из наиболее узнаваемых и растиражированных образов военного времени стала группа людей, с тревогой и надеждой внемлющих радиорепродуктору. В то же время в «Спортивной чести» отдана дань традиции футбольного радиорепортажа — сцены матчей в фильме сопровождаются комментарием классика жанра Вадима Синявского⁵. Спортивный журналист Александр Нилин вспоминает, что показ футбола в «Спортивной чести» разочаровал бы его, искушенного болельщика,

... не возникни вовремя на экране изображение Синявского за комментаторским стеклом перед микрофоном, и бутылка «Боржоми» рядом — и опять этот голос, вечный голос, накаленный хрипотцой... превратил все пестро (фильм был цветной) происходящее в увлекательную реальность⁶.

При этом сочетание кинопоказа и радиорепортажа в фильме явным образом превосходит формат телетрансляции.

Если популяризация футбола связана с эпохой радио, то развитие хоккея с шайбой идет параллельно телефикации Советской России. В болельщицкой памяти это разделение было персонифицировано через фигуры эталонных комментаторов:

Синявский остался в эпохе радиинно-дотелевизионной, а на ТВ оказался непонятым. Озерову, наоборот, приписывают открытие

5. Закадровый комментарий Синявского также использован в фильме «Центр нападения» (Семен Деревянский, Игорь Земгано, 1946) и в мультфильмах «Тихая поляна» (Борис Дежкин, 1946), «Кто первый?» (Борис Дежкин, Геннадий Филиппов, 1950), «Чемпион» (Александр Иванов, 1948), «Машинка времени» (Валентина и Зинаида Брумберг, 1967).
6. Нилин А. Синявский // Он же. Красная машина. М.: Время, 2011. С. 538.

эпохи, когда футбол и хоккей... стали первостепенным жанром на телевидении⁷.

Надо сказать, что Николай Озеров хотя и комментировал футбол, но словно по совместительству. Слава его неразрывно связана с победами советских хоккеистов, особенно с матчами Суперсерии 1972 года, когда Озеров и изрек свою знаменитую отповедь «Такой хоккей нам не нужен!». Правда, эта сентенция родилась у Озерова во время восьмого, последнего матча серии, а не первого, как это показано в фильме «Легенда № 17» (Николай Лебедев, 2012), но сам факт, что создатели фильма не могли обойтись без этой фразы, только подчеркивает ее переход из конкретной спортивной истории в фольклорно-символическое измерение. Хотя, вероятно, в данном случае мы имеем дело с примером списанной ошибки. В биографической повести о Валерии Харламове «Форвард № 17» реплика Озерова уже была перенесена в один из первых матчей и произнесена, как и в фильме Лебедева, в ответ на грубый силовой прием против Харламова⁸, хотя в действительности поводом стало событие последнего матча, не имеющее прямого отношения к спорту. Американский специалист по истории советского спорта Роберт Эдельман справедливо приписывает комментаторской манере Озерова совпадение с идеологической тональностью эпохи громких побед советского спорта на международной арене:

Воспитание патриотизма было в конечном счете главной причиной показа по телевидению международных соревнований, и эмоциональность Озерова была здесь очень к месту. Его карьера, однако, не пережила эпоху гласности, а последующие советские комментаторы, как бы в ответ на озеровские эскапады, придерживались более сдержанной манеры⁹.

Фактор телегеничности хоккея неоднократно отмечался любителями и знатоками игры. Сергей Королев, в частности, считает, что телевизионная привлекательность канадского хоккея во многом

7. Он же. Озеров // Там же. С. 543.

8. Ср.: «Остановить его в честном состязании канадцы оказались не в состоянии. И тогда началась подлинная охота за нашим форвардом... Грязным приемом он [Бобби Кларк. — А. А.] травмировал Харламова, и того унесли с площадки. Вот тогда-то наш комментатор Николай Озеров и воскликнул: „Нам такой хоккей не нужен!“» (Дворцов В., Юрьев З. Форвард № 17. М.: Советская Россия, 1984. С. 126).

9. Эдельман Р. Серьезная забава. История зрелищного спорта в СССР. М.: АИРО-XXI, 2008. С. 250.

позволила ему вытеснить с ледовой авансцены бенди, то есть хоккей русский¹⁰. По его мнению,

...окончательно отодвинуло русский хоккей на третий план пришествие телевизионной эпохи, ибо с усилением и, более того, гипертрофией роли электронных средств массовой информации жизнеспособными оказывались лишь «телевизионные» виды спорта и, напротив, сталкивались с тяжелыми и порой неразрешимыми проблемами виды, неважно смотревшиеся на телеэкране. Такова была участь русского хоккея: огромное — футбольное — поле, на нем — двадцать два человека и маленький, едва различимый на экране мячик... а в канадском хоккее при плоской, с кофейное блюдце шайбе — совсем небольшая площадка (которую к тому же можно поместить под крышу) и всего десять игроков¹¹.

Своеобразный медиадарвинизм, о котором писал еще Вальтер Беньямин, говоря об отборе людей перед камерой (процесс включения/исключения, в котором, по мнению Беньямина, одерживают победу звезда и диктатор), также распространяется и на поле спорта, где популярность того или иного вида ставится в прямую зависимость от степени его привлекательности для демонстрации на ТВ.

При этом в конкуренции с другими телезрелищами спорт обычно берет верх. В научно-популярной новелле «Физика в половине десятого» (Семен Райтбург, 1971) рассказ о квантовой механике ведется как бы в перерыве трансляции хоккейного матча. В фильме три действующих лица: «физик», «кинорежиссер» и «отдыхающий» — как они обозначены в титрах. Они втроем смотрят хоккей по телевизору. Заканчивается второй период, в перерыве трансляции показывается научно-популярный фильм. Отдыхающий, с позволения режиссера — женщины, также снимающей науч-поп, включает телевизор. Реакция режиссера: «Вот судьба наших фильмов. Квантовая физика как приложение к хоккею». Ответ отдыхающего — заядлого хоккейного болельщика: «Зато какая аудитория! Ведь этот ваш фильм смотрят сейчас миллионы людей». Классик научно-популярного жанра Райтбург не без грустной (само)иронии констатирует сложившуюся медиальную иерархию, в которой просветительское кино показывается, выражаясь на телевизионном жаргоне, «прицепом» к сверхпопулярному хоккею. Приоритет спорта в ме-

10. Правда, еще до этого вытеснения русский хоккей успел «засветиться» в кино в картине «Брат героя» (Юрий Васильчиков, 1940) по сценарию Льва Кассиля, основанному на его же повести.

11. Королев С. Ландшафты и тела // Как я стал болеть за «Спартак». М.: АСТ; Олимп, 2008. С. 153.

диасфере отмечал и Пьер Бурдьё, намекая на предпочтение спорта правящим классом ввиду его политической нейтральности:

Все чаще случается так, что независимо от происходящего в мире главный сюжет информационного выпуска посвящается результатам чемпионата Франции по футболу или какому-нибудь другому спортивному событию¹².

Александр Нилин подчеркивает значение телевидения в небывало быстрой экспансии хоккея с шайбой в пространстве советского спорта.

Телегеничность хоккея с шайбой проявилась сразу же. Финальный матч на Кубок пятьдесят второго года, где ВВС взяли реванш за прошлогоднее поражение от «Крылышек» со счетом 6:5, транслировали. И рецензия Льва Кассиля в «Вечерке» не на матч, а на трансляцию симптоматична: новые жанры должны были войти друг в друга. Писатель заметил про забившего решающую шайбу Боброва, что тот не поле пересек, а телеэкран...¹³

Свои зрительские ощущения Нилин формулирует, прибегая к той же аналогии:

Запасная площадка перед Западной трибуной на «Динамо» [где проводились хоккейные матчи. — А. А.] у меня всегда ассоциировалась в темноте с погасшим экраном¹⁴.

Эти примеры демонстрируют постепенное стирание границы между непосредственным присутствием на трибунах и просмотром телевизионной трансляции. Упомянутый финальный матч Кубка СССР между командами ВВС и «Крылья Советов» становится кульминационной сценой фильма «Мой лучший друг — генерал Василий, сын Иосифа» (Виктор Садовский, 1991) — кинобиографии великого спортивного универсала Всеволода Боброва, в фильме — Багрова. В соответствии с духом времени авторы вынесли в центр сюжета историю взаимоотношений Боброва с Василием Сталиным, начальником команды ВВС. Тот самый хоккейный матч 1952 года ВВС с «Крыльями» противопоставлен более позднему казанскому футбольному матчу между местной коман-

12. Бурдьё П. О телевидении и журналистике. М.: Прагматика культуры, 2002. С. 69.

13. Нилин А. «Красная машина». Роман для кино // Он же. Красная машина. С. 249.

14. Там же. С. 220.

дой и сборной ветеранов, хотя в обоих солирует Бобров. В первом случае матч показан как телесобытие с закадровым комментарием и кадрами зрителей у телеэкранов. Комментатор среди прочего отметил и изменение погодных условий, сказывающееся на ходе матча, — «преждевременное наступление оттепели». А телезрителями становятся жена Боброва и классический «простой рабочий» из коммуналки — случайный знакомый Боброва. Здесь акцентируется противопоставление пассивного и сочувствующего зрителю с активным и властным, которое воплощает Василий Сталин, фактически исполняющий тренерские функции во время матча и заставляющий Боброва играть без замен, на пределе сил. Метафора незамысловата: хоккейная победа, добытая за счет доведенного до изнеможения спортсмена, намекает на другие победы сталинской эпохи, давшиеся путем насильственного принуждения миллионов людей. Второй матч носит, как сейчас бы сказали, выставочный характер. Никакого телерепортажа, никакого турнирного значения, но Бобров снова выкладывается на пределе возможностей ради присутствующего на трибунах опального и ссыльного Василия Иосифовича. В концовке Бобров не реализует пенальти, но к этому моменту В. Сталин уже покинул стадион, так и не смирившись с ролью одного из пассивных зрителей (то есть утратой власти).

Другой высокопоставленный поклонник и покровитель Боброва, Леонид Брежнев, в сериале «Хоккейные игры» (Ксения Кондрашина, 2012) с готовностью принимает роль телезрителя. Задлый хоккейный болельщик Брежнев вообще изображен в этом ностальгическом сериале с большим пиететом и симпатией, даже неожиданно цитирует Евгения Евтушенко, строки из стихотворения о Боброве. Как известно, первый матч хоккейной Суперсерии 1972 года не транслировался в прямом эфире ночью, а показывался в записи на следующий день. В сериале есть сцена, где глава советского Гостелерадио предлагает устроить специально для Брежнева прямую трансляцию из Монреаля, на что тот отвечает отказом, желая смотреть матч одновременно со всеми. Так демонстрируется медиальное единство народа и власти, уравненных в своей любви к хоккею, который, согласно горькой шутке Сергея Довлатова из романа «Ремесло», заменил советским людям религию и культуру, а по эмоциональному воздействию соперничал только с алкоголем. Параллельно с Брежневым сидящими у экрана показаны пресловутая жена Боброва (теперь уже тренера) и экс-наставник сборной Анатолий Тарасов. В продолжение слов Довлатова стоит отметить, что в «Хоккейных играх» алкоголь и хок-

кей превратились из соперников в союзники. К примеру, в упомянутой сцене Брежнев и Тарасов не только одновременно смотрят матч, но и выпивают практически в унисон. Так что медиально-хоккейное единство страны дополняется единством алкогольным.

В альтернативной киноверсии этих событий Тарасов не смог остаться пассивным наблюдателем, он вышел во двор и своими магическими манипуляциями с прутиком-клюшкой непосредственно способствовал победе советских хоккеистов, восстановив таким образом утраченную накануне Суперсерии тренерскую власть. Речь о фильме «Легенда № 17», где главным героем на деле оказывается вовсе не Харламов, а Тарасов, а если быть еще более точным, то сама магическая связь Харламова с Тарасовым. Ради прямого взаимодействия Тарасова в московском дворе и Харламова на монреальском льду создателям фильма пришлось в очередной раз погрешить против исторической правды и перенести-таки трансляцию матча в прямой эфир. Справедливости ради заметим, что в сравнении с некоторыми другими историческими искажениями «Легенды № 17» эта, пожалуй, одна из самых безобидных и действительно художественно оправдана. При этом сохраняется изображение медиальной общности народа, доведенное в этом фильме до карнавального апофеоза. Телезрителями трансляции показаны не только семья Харламова в переполненном составе, но и его бывшие партнеры по чебаркульской «Звезде», врачи и пациенты больницы, где лечился Харламов, родственники из Испании, ну и, наконец, стражи и нарушители порядка в комнате милиции. Этот образ, хотя и в несколько искаженном виде, тоже перекочевал из книги о Харламове Дворцова и Юрьева. Только там речь идет о Канаде, где хоккей всегда являлся чем-то вроде гражданской религии:

Играют в Канаде в хоккей все и везде. Утверждение это не покажется преувеличенным, если принять во внимание, что проводятся игры даже между командами полисменов и... арестантов¹⁵.

В «Легенде № 17» очевидная ностальгия по медиатизированной общности, когда все как один болели за «наших» в их, как казалось сначала, заведомо неравном бою с канадскими профессионалами, дополняется всеобщностью переживания победы в концовке фильма. Такое количество зрителей-персонажей необходимо авторам для идентификации с ними зрителя фильма, который должен испытать пьянящую радость победы и вместе с этим под-

15. Дворцов В., Юрьев З. Указ. соч. С. 132.

спудно обнаружить ностальгическую травму утраты чувства национальной гордости и единства (по крайней мере, медиального).

Суперсерия-72 становится, безусловно, критической точкой в истории советского хоккейного ажиотажа, достигшего здесь своего апогея. В сериале «Хоккейные игры» есть сцена, где Юрий Гагарин по просьбе Тарасова обращается к Хрущеву с просьбой о проведении серии матчей с канадскими профессионалами. Хрущев, поразмыслив, задает вопрос, не приравниваются ли автоматически к профессионалам те, кто играет на равных с официальными профессионалами. Вопрос досужий, учитывая формальность любительского статуса советских спортсменов, но как раз в формальном отношении — резонный. По мысли Александра Гениса и Петра Вайля, советский спорт за свою сравнительно недолгую, но несравненно насыщенную историю пережил три стадии развития: военную (сталинская эпоха), интеллектуальную (оттепель) и профессиональную. Надо сказать, что «интеллектуальный» спорт не просто хронологически совпал с периодом хрущевской оттепели, но явился органичным переносом в спортивную сферу ценностной матрицы оттепели. Профессиональный спорт сам по себе не знает аксиологии — все подчинено результату. По мнению Гениса и Вайля, как раз на «середину 60-х и приходится окончательная победа спортивных физиков над спортивными лириками»¹⁶. Переход от интеллектуального спорта к профессиональному не был безболезненным, в культуре нарастающий приоритет результативности и профессионализма воспринимается через призму поражения оттепельного романтизма¹⁷. Собственно, основным конфликтом картины «Хоккеисты» (Рафаил Гольдин, 1964) — первого игрового фильма о хоккее в советском кино¹⁸, выход которого на экраны совпал по времени с отставкой Хрущева, — можно считать противостояние двух спортивных парадигм — интеллектуальной и профессиональной.

16. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 211.

17. В реальной спортивной истории это связано с разного рода персональными поражениями «спортсменов-шестидесятников»: Юрия Власова (ставшего почти что архетипом спортсмена-интеллектуала), Валерия Брумеля, Михаила Таля (который вообще уступил шахматную корону образцовому сталинскому чемпиону Михаилу Ботвиннику), Эдуарда Стрельцова, Виктора Агеева и др.

18. Интересно отметить, как Александр Дейнека предвосхитил появление программных для двух наиболее популярных видов спорта кинофильмов. В 1934 году, за два года до выхода фильма Семена Тимошенко, Дейнека пишет своего «Вратаря», а появлению экранных «Хоккеистов» предшествовало одноименное мозаичное панно его работы.

В центре сюжета привычный для спортивного фильма конфликт тренера с лидером команды, но воспроизведенный с точностью до наоборот в сравнении с фильмами сталинской поры: зазнавшегося тренера-карьериста ставит на место лидер и ветеран команды. Тренер Лашков воплощает собой идеологию «цель оправдывает средства», его интересует только результат. Его антагонист — спортсмен и аспирант Дуганов¹⁹ — не приемлет бездушную гонку за очками, безразличную к удовольствию от игры и судьбе отдельного спортсмена. Для Дуганова антиподом Лашкова становится бывший тренер команды Сперантов, так и не добившийся чемпионства, но пытавшийся привить команде глубокое понимание игры и исповедовавший в работе уважение к хоккеистам. Итак, Лашков персонифицирует профессиональный спорт, Сперантов — интеллектуальный.

По сути, ходульный, но эмблематический образ Сперантова вызывает восхищение у проникшегося романтикой интеллектуального спорта рецензента:

... в этом кажущемся безразличии... скрыта большая и самая сильная тема фильма. Сперантов — исследователь в спорте. Если хотите, ученый. Для него спорт такая же сфера приложения интеллекта, как для Эйнштейна — физика, для Толстого — литература²⁰, для Гаусса — математика. Он ищет в нем не пути совершенствования рекордов, а пути совершенствования человеческой личности²¹.

Можно утверждать, что столь же однозначными в своих оценках идеологических антагонистов от спорта — Лашкова, с одной стороны, и Сперантова с Дугановым, с другой стороны, — остались и авторы фильма. Блестящий знаток хоккея Е. Рубин²² отмечает в своей рецензии излишнюю нарочитость, с которой авторы навязывают зрителю свою точку зрения на этот конфликт:

19. Эту роль исполнил Вячеслав Шалевич, которому через несколько лет после «Хоккеистов» предстоит появиться в документальном фильме «Хоккей, хоккей...» (Виктор Виктор, 1968) уже в качестве ярого хоккейного болельщика.

20. В этом пункте некоторые члены команды «Ракета» из «Хоккеистов» не разделили бы восторг автора, они, напротив, высмеивали Сперантова за чтение вслух Толстого перед матчем. Лашков — антипод Сперантова во всем, он подчеркнуто безразличен к культуре и в одном из эпизодов не отпускает хоккеистов в кино на «Гамлета» Козинцева.

21. Костин Г. «Хоккеисты» выигрывают встречу // Волжский комсомолец. 20.03.1965.

22. Прототип персонажа Довлатова Эдика Бескина.

Назойлив и прием, к которому прибегают авторы: стоит Лашкову сделать что-то не так, как аппарат нацеливается на Сперантова — «а вот как надо»²³.

Но такая декларативность была во многом оправданна. Чуткий к дыханию времени Юрий Трифонов (автор сценария) использовал спортивный материал для раскрытия более глобальных сдвигов в общественной жизни. Здесь спорт выручал и своей видимой отстраненностью от политики, благодаря которой то, что не могло быть высказано открыто применительно к другим социальным явлениям, можно было выразить через обращение к нейтральному спорту, насколько вообще правомочно говорить о политической нейтральности чего-либо в контексте советской системы. Трифонов, понятно, целиком стоял на позициях интеллектуального спорта, даже телеболельщик ему был интересен, только если он был представителем интеллигенции.

Трифонов писал, предвосхищая феномен хоккейной лихорадки-1972: «Спорт завоевывает эфир. Благодаря телевидению мощно возросло число ценителей спорта, поклонников хоккея... Я знаю пожилых, далеких от спорта людей, кабинетных интеллигентов, которые за последние год-два превратились в отчаянных болельщиков. „Как вам нравится Старшинов? — говорят они при встрече. — Подумайте, не забить такой шайбы!“ Еще год назад они не знали, что такое шайба»²⁴.

Вспоминается профессор Громов из «Приключений Электроника» (К. Бромберг, 1979), который «хоккей по телевизору смотрит, переживает, „шайбу, шайбу!“ кричит». Будущий автор «Дома на набережной» даже выступил в спортивной печати в роли теоретика близкой к утопической концепции «интеллектуального футбола», в которой снова угадывается программа, выходящая далеко за рамки спорта. Вот так, с вызовом, писал о своей мечте Трифонов:

Интеллектуальный футбол, первые признаки которого мы радостно приветствовали в прошлом году²⁵, переживает трудности роста. <...> Надо помнить, что интеллектуальный футбол предпо-

23. Пинчук А., Рубин Е. Упреки в знак признания // Советский спорт. 20.12.1964.

24. Трифонов Ю. В первые часы творенья // Он же. Бесконечные игры. М.: Физкультура и спорт, 1989. С. 266.

25. См.: Он же. Новая эстетика футбола // Там же. С. 303. В этой статье Трифонов всерьез, без всяких оговорок сопоставляет интеллектуальный футбол с современным театром. Это сравнение вызывает в памяти сегодняшнего

лагает не только высокий интеллект игроков, но более высокий уровень тренеров. И еще несравненно более высокий уровень руководства футболом в стране. И конечно, этот особый футбол предполагает высокий интеллектуальный уровень спортивных журналистов, пишущих о футболе, и, если хотите знать, интеллект сотен тысяч заполняющих трибуны²⁶.

На момент выхода в прокат «Хоккеисты» казались действительно новаторским произведением. И дело не только в том, что фильм открывал большому кинематографу новый вид спорта, — в нем нарушалась и традиция жанрового решения спортивной темы. Отступление от канона, явно ассоциировавшегося со сталинской эпохой, тоже стало своего рода авторской декларацией. Характерно название газетного анонса фильма — «О спортсменах — не в комедии». Сам режиссер фильма не стеснялся указывать на новизну своего подхода к теме спорта:

«Это, конечно, комедия?» — спрашивают меня, узнав, что я приступил к съемкам нового спортивного фильма «Хоккеисты». <...> Действительно, уж так повелось, что почти все фильмы о спорте были обязательно комедийными. Мы решили нарушить эту «традицию»²⁷.

Но парадоксальным образом оригинальный сюжет «Хоккеистов» с его непривычным для 1960-х драматизмом, в свою очередь, оказался впоследствии канонизирован. В итоге с перерывом в десятилетие на экраны поочередно вышли еще два хоккейных фильма-драмы об этическом конфликте ветерана-игрока и тренера-диктатора. И уже становится уместным симптоматичное замечание Александра Нилина в рецензии на фильм «Такая жесткая игра — хоккей» (Андрей Разумовский, 1983): «...может стоило... рискнуть на преувеличения — в комедийную, скажем, сторону»²⁸. Дальше в качестве образцового примера приводятся спортивные комедии «Вратарь» (Семен Тимошенко, 1936) и «Первая перчатка» (Андрей Фролов, 1946), антитезой которым и стали в свое время «Хоккеисты».

читателя гротескный образ говорящего на футбольном жаргоне театрального режиссера из фильма «Берегись автомобиля» (Эльдар Рязанов, 1966).

26. Он же. Размышления во время скучного матча // Там же. С. 313–314.

27. Если вы любите хоккей... // Советское кино. 21.03.1964. Как мы видим, в тексте использован любимый прием сталинского обличительного дискурса — разоблачительное закавычивание слова, денотативное значение которого нейтрально или даже позитивно.

28. Нилин А. Очередной эксперимент // Московский комсомолец. 02.11.1983.

Круг замкнулся, хоккейная тема в том виде, в котором она впервые была предъявлена массовому кинозрителю в «Хоккеистах», себя исчерпала. Однако неожиданно описанные в фильме события получили новое продолжение уже в реальном хоккее. Дуганов в «Хоккеистах» решается накануне главного матча чемпионата выступить в прессе с программной статьей «Ради чего?» с критикой тренерских методов Лашкова. Спустя двадцать с лишним лет лидер (интеллектуальный, прежде всего) звездной пятёрки ЦСКА и советской сборной Игорь Ларионов опубликует в бурлящем перестроечном «Огоньке» открытое письмо тренеру Виктору Тихонову. Да, пусть Ларионовым двигали совершенно другие мотивы, уже вполне профессиональные, но критический пафос в его письме тот же, да и само по себе удивительно и даже символично, что жест, ставший началом конца самого феномена советского хоккея, был предугадан в первом и так и оставшемся эталонным советском хоккейном фильме. Открытое письмо Ларионова заканчивалось словами: «Страна учится мыслить по-новому. Пора бы заняться этим и нам, спортсменам!» Вскоре после публикации письма Ларионов отправился играть в США.

Кстати, особо внимательные к соответствию фильма официальным лозунгам зрители обратили внимание на профессионализацию спортсменов-персонажей в «Хоккеистах», противоречащую идее советского любительского спорта. Так, например, один из зрителей в своем газетном отзыве писал:

Существенным недостатком фильма является его сугубо спортивный характер. <...> Не раскрыта многогранная жизнь спортсменов: их работа, отдых, учеба²⁹.

Тем не менее наступление профессионального этапа в хоккее было уже однозначно манифестировано победой в первом матче Суперсерии-72. Вайль и Генис отмечают, что параллельно эволюции спорта и социальной роли спортсменов происходила и эволюция болельщиков:

Советский спорт не сразу стал профессиональным. Так же постепенно менялся и болельщик, который тоже становился профессионалом. Спорт превращался в важное дело не только для участника, но и для зрителя³⁰.

Уже в 1980-е годы эта профессионализация болельщика обернет-

29. Проблемы спорта на экране // Рыбинская Правда. 20.04.1965.

30. Вайль П., Генис А. Указ. соч. С. 213.

ся зарождением в СССР фанатского движения. Впоследствии эта тенденция даст о себе знать на телевидении появлением специализированных спортивных каналов.

В случае с хоккеем стоит говорить о поляризации зрительской аудитории на профессионалов-знатоков и полных профанов³¹, соблюдающих негласный ритуал. Со временем просмотр хоккея как будто становится самоценным актом демонстрации сопричастности общественной жизни и государственной политике. Теперь уже прочно

... главным зрителем становится телезритель. Популярнейший спортивный жанр все более становился политическим — и трансляция с мировых чемпионатов собирала у экрана и тех, кто никогда в «Лужники» не рвался и даже по телевизору не смотрел матчей внутреннего календаря³².

Именно такой зритель-профан востребован создателями «Легенды №17», поскольку у посетителя кинотеатра ни в коем случае не должно возникнуть ощущения ценза понимания хоккея, который мог бы помешать ему проникнуться романтикой всеобщего «любительского» боления.

Хоккейные трансляции превратились для советского зрителя в своеобразное домашнее «окно в Европу» (а «Суперсерия прорубила окно в Атлантику»³³), причем в это окно он мог смотреть без всяких оговорок «с чувством заслуженной гордости». Гротесковый образ предела хоккейной телелихорадки предложен в мультфильме «Вовка-тренер» (Анатолий Резников, 1979), где в одной из сцен космонавт на орбитальной станции смотрит телетрансляцию матча сборной СССР. К рубежу 1970–1980-х повальное увлечение телехоккеем уже пережило свой пик в 1972 году и могло даже вызывать иронию. Между тем в этом космическом зрителе можно увидеть и незапланированную авторами метафору (помимо того, что этот космонавт, как и любой другой, отсылает к космонавту №1, тоже известному любителю хоккея). Вместе с профессионализацией поля спорта увеличивается дистанция между двумя его полюсами — спортсменами и зрителями.

31. Таких болельщиков Анатолий Тарасов даже называл «неквалифицированными», как будто у зрителей была своя система разрядов и квалификаций, как у спортсменов. См.: Тарасов А. Совершеннолетие. М.: Молодая гвардия, 1970. С. 16.

32. Нилин А. «Красная машина». Роман для кино. С. 287.

33. Колесников А. Холодная война на льду. М.: Новая газета, 2012. С. 6.

В 1930-е годы, как уже говорилось выше, обнаруживается стремление к стиранию этой границы.

Болельщик военизированного периода не ощущал своего принципиального отличия от спортсмена, трибуны — от стадиона. Человек на трибуне зарабатывал не меньше и даже выглядел так же³⁴.

В 1960–1970-е годы граница между спортсменом и болельщиком вновь становится непроницаемой. Тот же Трифонов, заменив метафорически профессионалов «гигантами», не без иронии пишет об этой тенденции в рецензии на фильм «Трудные старты Мехико» (Борис Головня, Дмитрий Гасюк, 1969):

Правдиво показано: большой спорт постепенно переходит на другую территорию, где живут и действуют гиганты. Что же, грустно! Но ничего не поделаешь, это факт. А нам остается массовая физкультура. И это тоже прекрасно!³⁵

В «Хоккеистах» есть такой странный эпизод. Хоккеист Анатолий Дуганов просит одного из ребят, гонящих шайбу в дворовой хоккейной коробке, сбежать в подъезд и позвать его возлюбленную, за этим следует крупный план мальчика и его то ли зачарованный, то ли растерянный взгляд в сторону Дуганова. Странность этой сцены в фильме связана с отсутствием предыстории или продолжения, из-за которого внимание режиссера к мальчику кажется совершенно немотивированным. Однако предысторию можно обнаружить в рассказе Трифонова «Победитель шведов», литературном претексте его же киносценария «Хоккеистов», от которого в фильме остались только фамилия Дуганов (в рассказе он звался не Анатолием, а Эдуардом) и вот этот крохотный эпизод с мальчиком, бывшим главным героем рассказа.

Вот характеристика Алеши — так звали в рассказе оставшегося безмянным в фильме мальчика:

Алеше было двенадцать лет. Он был такой же, как все: ходил в школу возле трамвайного круга, держал голубей на балконе и замечательно умел проникать на стадион без билета. Так же, как и все, он гонял шайбу на дворовом катке и был влюблен в знаменитого хоккеиста Эдика Дуганова. Он был обыкновенный, радостный мальчишка до того дня, когда счастливая случайность...³⁶

34. Вайль П., Генис А. Указ. соч.

35. Трифонов Ю. Из жизни гигантов // Он же. Бесконечные игры. С. 283.

36. Он же. Победитель шведов // Елинсон Н. Это хоккей. М.: Молодая гвардия, 1971. С. 11.

Бросается в глаза, что основной мотив приведенного описания — обыкновенность Алеши. А «счастливой случайностью», положившей конец этой заурядности, стало знакомство Алеши с Дугановым и его драматическая развязка. Накануне решающего матча со шведами Дуганов просит Алешу назначить его возлюбленной, а по совместительству Алешиной соседке, свидание после завтрашнего матча (сцена с мальчиком в фильме — отголосок именно этого эпизода). Алеша спешит исполнить просьбу кумира, но девушка, не разделяющая Алешиной влюбленности в Дуганова, отвечает отказом. Тогда он решает солгать и подтвердить согласие девушки, считая это ложью во спасение из страха, что новость об отказе может плохо повлиять на игру Дуганова против шведов. Разумеется, в этой игре Дуганов

...превзошел самого себя. Он был неузнаваем. Ни секунды покоя, ни тени обычной для него спесивой медлительности. <...> Кажалось, он куда-то неистово торопится. И только один человек на стадионе знал, куда торопится Эдик³⁷.

Этим единственным человеком был Алеша, теперь он — носитель тайного знания, что выделяло его среди всех собравшихся на стадионе и лишало прежней заурядности. После матча терзаемый муками совести Алеша хотел рассказать о своем обмане Дуганову, ожидающему в назначенном месте прихода девушки. Но когда Алеша уже понял, что ему не хватает смелости для такого признания, неожиданно появилась Майка — возлюбленная Дуганова, что позволило Алеше устало побрести домой с ощущением «как будто это он играл со шведами»³⁸. Надо сказать, что «Победитель шведов» дождался и буквальной экранизации в новелле «Алешино знакомство» из фильма «О чем не узнают трибуны» (Яков Базелян, 1975). Единственным отличием киноверсии от рассказа на этот раз стала финальная сцена, в которой Дуганов так и не дождался Майку, а Алеша все же решился признаться ему в своем обмане. Видимо, Трифонов при переводе рассказа в сценарий не доверил кинематографу трудно передаваемого на экране внутреннего состояния Алеши в финале рассказа.

Нарастающая дистанция между спортсменами и болельщиками актуализирует частную историю непосредственной связи юного мальчишки со звездой хоккея. У Трифонова герой-спортсмен абсолютно статичен, он изначально состоявшийся хоккеист,

37. Там же. С. 19–20.

38. Там же. С. 21.

да и его отношения с девушкой скрыты от читателя, который видит только то, что дозволено со стороны видеть Алеше, то есть практически ничего. Дуганов-спортсмен снисходит в мир частной жизни, и этот переход границы позволяет Алеше-зрителю быть сопричастным опыту его спортивной победы.

По мере профессионализации спорта дистанция между спортсменом и зрителем все больше ассоциируется с положением по разные стороны медиапространства. В условиях нарастающего дистанцирования болельщики стремятся к консолидации и оформлению в организованные группы, дабы из пассивных наблюдателей превратиться в равноправных участников медиаспектакля, то есть за счет коллективной самопрезентации попасть в сферу видимого³⁹. Как показывает рассказ Трифонова, культура, напротив, реагирует на эту тенденцию сближением индивидуальных опытов зрителя и спортсмена. На другом уровне, нежели в «Победителе шведов», это реализовано в одном из начальных эпизодов фильма «Ты и я» (Лариса Шепитько, 1971).

Главный герой фильма, уехавший работать в Швецию врачом при советском посольстве, пришел с женой на финальный матч чемпионата мира 1970 года в Стокгольме между сборными Швеции и СССР. Обычно в тех случаях, когда в фильме матч советской команды проходит за рубежом, он все равно представлен как бы с советской точки зрения: за кадром — комментарий на русском, в кадре — советские телезрители или радиослушатели. Но в экзистенциальной драме Шепитько матч не самоценен, поэтому вместо имитации телетрансляции мы наблюдаем за происходящим с точки зрения героя фильма. Шведы выигрывают, публика ликует, комментатор эмоционально ведет репортаж на шведском. Герой просит жену перевести слова комментатора, а тот поет хвалебную оду Анатолию Фирсову, называет его «лучшим хоккеистом мира», «талантом, предельно выражающим себя» и т. д. Теперь внимание героя концентрируется персонально на Фирсове⁴⁰. Даже когда тот отдыхает на скамейке, мы продолжаем вместе с героем следить

39. Зачастую нежелающие мириться со своей невидимостью и присутствием исключительно в шумовом (аудиальном) регистре спортивного зрелища болельщики устраивают индивидуальные прорывы на арену. Любопытно, что российское телевидение запретило показ подобных вторжений в рамках телетрансляций, оберегая таким образом непроницаемость границы, на охрану которой отряжаются не только солидные полки стражей порядка, но и правила экранной репрезентации.

40. Надо отметить, что Фирсов пользовался каким-то особым расположением кинематографистов и сам снялся в роли детского хоккейного тренера в игровом фильме «Вратарь» (Эмилий Мухин, 1974).

за ним, а не за игрой. Пристальный, неотрывный взгляд маркирует идентификацию героя с Фирсовым, к тому же зрителю дают понять, что они ровесники. Далее следует немая сцена: Фирсов атакует, шведы грубо останавливают его силовым приемом, он падает, на лице кровь, тяжелейшим усилием воли ему удается подняться — все это время кадры с Фирсовым перемежаются в монтажной фразе с крупным планом героя, на лице которого гримаса боли. На всем стадионе как будто никого не осталось, кроме хоккеиста и одного-единственного зрителя, с этим хоккеистом слившегося в едином стремлении к победному жесту. Наконец Фирсов получает шайбу и неотразимо бросает в «девятку» шведских ворот. То же движение замаха клюшки повторяет герой на трибунах. Забитой шайбе герой радуется до слез, опять же так, «как будто это он играл со шведами».

В этой сцене замещенная идентичность является метафорой экзистенциального тупика, в котором оказался герой — достигший тридцатилетия бывший ироник-шестидесятник. Точный портрет социокультурной принадлежности персонажа дан В. Деминым в статье о творчестве Шепитько:

На развилке оказался некий общественный тип, воспетый к тому времени уже очень многими, но Геннадием Шпаликовым [автор сценария «Ты и я». — А. А.], кажется, лучше всех. Балагур с грустными глазами, умный, едкий иронист, этот герой из фильма в фильм, из повести в повесть потешал нас глубокомысленными шпильками и вопросами, не получавшими ответа⁴¹.

Дальше по сюжету кризис героя раскрывается со всех сторон, обнаруживая и углубляя болезненную травму зияющей идентичности. По словам Ларисы Шепитько, ее фильм о поколении тридцатилетних, то есть ее поколения, и его оценке:

Тридцать лет — это пик в жизни поколения. С высоты этого пика отчетливо понимаешь верность или неверность прожитого, нужность или ненужность избранного тобой пути⁴².

Жизнь главного героя, как говорил персонаж другого знакового фильма того же года, «с первого раза дала осечку». Внутренний конфликт героя имплицитно выражен в названии фильма, как его интерпретировал Демин:

41. Демин В. Самосозидание // Лариса Шепитько. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства.

42. Ширияев Ю. О времени и о себе // Московская кинонеделя. М., 1970. 4/Х.

«Ты и я» годится в название для любого сюжета. Есть герой — значит, есть и его отношение к другому человеку, к другим людям. В сценарии Геннадия Шпаликова имелось в виду другое: он рассказывал две истории, случившиеся с одним и тем же человеком, пошедшим по одной или по другой стезе⁴³.

Ключевое для экзистенциализма отношение «я и другой», с особым тщанием разработанное в почти одноименной фильму работе «Я и ты» Мартина Бубера, в данном случае переведено на внутренний уровень, образуя у героя классический для психоанализа травматический разрыв между «я реальным» и «я идеальным».

«Ты и я» отметил точку распада, распада: к одному себе человек учится относиться не как к «я», а как к «ты», видит в нем соперника в борьбе за душу⁴⁴.

В сцене матча мы наблюдаем овнешнение внутреннего идеала «я» героя — его перенос на Фирсова, идеального Другого.

Этот эпизод в «Ты и я» перекликается со сценой в Политехническом музее из фильма «Застава Ильича» (Марлен Хуциев, 1961) по сценарию Шпаликова. Отличия хоккейного матча и поэтического вечера очевидны, поэтому стоит указать на сходства сцен. Герой также оказывается, конечно, не во враждебной, но в явно не органичной для себя среде, что подчеркивается единственной его фразой в этой сцене: «...Меня чуть не убили сейчас при входе, я просто по частям пробирался». Адресована эта реплика его возлюбленной, которая, как и жена героя «Ты и я», служит проводником в этот чуждый мир. Дальше в хаотичном калейдоскопе поэтических выступлений мы периодически видим безучастные лица нашей пары в зрительном зале. И только когда Борис Слуцкий читает стихотворения поэтов-фронтовиков, погибших на войне, — Михаила Кульчицкого и Павла Когана, на экране остается крупным планом лицо главного героя, выражающее колоссальное внутреннее напряжение. Здесь даже повторяется мотив ровесничества: Слуцкий в выступлении отсылает ко времени, когда «мне было двадцать лет, и моим друзьям было по двадцать или по двадцать два, двадцать три года», — такого же возраста герой фильма и его товарищи. Разница в том, что двадцатилетнего героя «Заставы Ильича» (прокатное название цензурированной версии — «Мне 20 лет») мучает разрыв между его опытом (и шире — его поколения) и опытом предшествующего поколения двадцатилетних фронтовиков.

43. Демин В. Указ. соч.

44. Там же.

Спустя десять лет в «Ты и я» повзрослевший на десять лет герой уже терзаем разрывом внутренним — между тем, что обещала ему жизнь и обещал он себе сам в двадцать лет, и тем, что осуществилось в тридцать. И основное отличие двух сцен сводится к положению героя-зрителя относительно зрелища. Двадцатилетний герой фильма Хуциева в сцене в Политехническом — чистый реципиент, он находится в позиции воспринимающего. И резонанс случается тогда, когда семантика поэтического текста проникает в него и, как принято описывать подобный эффект, задевает за живое. Но вряд ли самого героя можно считать производящим смысл в этой сцене. У героя «Ты и я» иная диспозиция на трибунах стадиона, он — полноценный субъект этой сцены, инвестирующий собственный смысл в происходящее на льду, чему способствует сама логика спортивного соревнования, в которой

...зритель обладает возможностью наполнять события своими собственными представлениями. <...> Все индивидуальные желания, надежды по сути пассивного зрителя могут быть перенесены на разворачивающееся соревнование, при этом ход спортивной драмы не претерпит изменений и не будет превратно истолкован. Внутреннее содержание формально драматизированных событий определяется нашими желаниями и надеждами⁴⁵.

Спортивное состязание в «Ты и я» используется Шпаликовым как модель драматургии судьбы, и падение Фирсова с последующим триумфальным возвращением в игру проецирует желанное для героя возвращение к себе «настоящему» после затянувшегося падения и прозябания. Текст для афиш этого фильма, или, как сказали бы сейчас, рекламный слоган, выглядел так: «Талант человека — не только его личное, но и общественное достояние, нельзя его растрачивать по пустякам». Променивший талант на комфортную жизнь герой не выдерживает напряжения встречи с ровесником-хоккеистом, названным шведским комментатором «талантом, предельно выражающим себя»⁴⁶. Сразу после гола Фирсова он в буквальном смысле «приходит в себя» и покидает стадион. Здесь напрашивается еще одна аналогия — роман «Зависть» Юрия Олеши и пара зрителя и спортсмена Кавалеров–Макаров, в дан-

45. Франке Э. Современный спорт — религия рубежа тысячелетий // Отечественные записки. 2006. № 6 (33). С. 76.

46. Думаю, Шпаликов, с его обостренной чуткостью к слову, намеренно допустил некоторую неуклюжесть этого определения, добиваясь того, чтобы оно запомнилось зрителю и осталось своеобразным этическим камертоном по отношению к герою.

ном случае равнозначная оппозиции прошлое–будущее. Кавалеров после футбольного матча и героических вратарских подвигов Макарова еще острее ощутил созвучные герою «Ты и я» желания и чувства:

Порвать, порвать со всем, что было... сейчас, немедленно, в два сердечных толчка, не больше, — нужно переступить грань, и жизнь, отвратительная, безобразная, не его — чужая, насильственная жизнь — останется позади... Он понял степень своего падения. Оно должно было произойти...

В «Ты и я» фигура спортсмена связывается с индивидуальным этосом «самосозидания» (определение позаимствовано у Демина): самосовершенствования, самоотверженности, самореализации, самопреодоления. Вне привычных рамок описания спортивного геройства, связанного с достижением победного результата, которые уже спустя десятилетие будут восприняты как негативные свидетельства подчинения человека системе, у Шпаликова и Шепитько советские спортсмены еще окрашены романтикой личного подвига верности самому себе и своему призванию. Крайне важно, что этот пример авторы решают не «изобрести», но предпочитают найти в современной им реальной жизни, откуда все героическое словно выветрилось одновременно с крушением политических кумиров и осталось достоянием прошедших «пламенных лет». В отличие от крайне индивидуализированных поэтов или почивших представителей фронтового поколения, спортсмен — идеальная фигура для соотнесения-идентификации. Сама природа спортивного зрелища подчинена этой логике:

В образах спорта мы читаем утверждения об образцовых личностях, о нашей похожести на них и о нашем участии в них. Благодаря своей образцовости они утверждают нечто о личностях вообще. <...> Они выражают нечто относительно «концепта личности»... более того, они репрезентируют лучший концепт личности по сравнению с нормальным концептом, используемым в нашей повседневности⁴⁷.

Соответственно, нашим героем встреча с идеальным «концептом личности» в лице Фирсова переживается в обратной перспективе — через не-похожесть и невозможность со-участия.

Обратимся теперь к крайне любопытному с точки зрения избранной нами оптики опыту хоккейной новеллы из киноальма-

47. Гебауэр Г. Тело, созданное аппаратами, и аппарат, создающий тело // Логос. 2013. № 5 (95). С. 105.

наха «Чемпионы» (Дмитрий Дюжев, Алексей Вакулов, Эмиль Никогосян, Артем Аксененко, 2014), выход которого на экраны был приурочен к Олимпиаде в Сочи. Новелла посвящена победному для сборной России чемпионату мира в Канаде в 2008 году. Фильм уникален тем, что стал пока единственным опытом воплощения хоккейной темы в игровом кино на основе реальных событий (хотя и с обильными допущениями) современной, а не советской хоккейной истории. Сюжет перекликается с рассказом Трифонова. Мальчик Боря занимается хоккеем в детской команде, в которой когда-то начинал Илья Ковальчук⁴⁸. Боря буквально боготворит Ковальчука и вдохновляется его примером. Однако чемпионат мира складывается для Бориного кумира хуже некуда — голевая засуха и сплошные удаления. Накануне финального матча с канадцами появление Ковальчука на льду до последнего момента остается под вопросом.

В советском фильме плохая игра потенциального лидера команды, скорее всего, стала бы проблемой в первую очередь для него самого, для тренера и для коллектива. Ничего подобного в «Чемпионах» мы не наблюдаем. Напротив, никакой саморефлексии героя, внутри команды игра Ковальчука никак не обсуждается. На помощь кинозрителю, удовлетворяя его телевизионные привычки, приходят спортивные медиа. О неудачной игре Ковальчука сообщается в фильме сразу по четырем медиаканалам: провокационные вопросы интервьюера в подтрибунном помещении, сетования известного комментатора Дмитрия Губернива, сыгравшего здесь самого себя, как то подобало Озерову в условиях унифицированной советской медиакультуры, обзорно-аналитическая телепередача и оскорбительно-насмешливый ролик на ютьюбе. Собственно, благодаря этому ролику проблема игры Ковальчука затрагивается в команде: Илья застаёт за его просмотром товарищей по сборной. То же издевательское видео смотрят в студии телепередачи, в которой участвуют реальный телекомментатор Виктор Гусев опять же в роли самого себя и комичный дуэт вымышленных персонажей — фотомодель и ветеран советского хоккея. Воспроизводится упомянутая эталонная пара профана-дилетанта и профи-специалиста.

То есть медиасфера в этой новелле уже не вторична относительно драматургии характеров, но производит и организует ее. В итоге

48. Роль Ковальчука исполнил Алексей Чадов, до этого сыгравший Харламова в картине «Валерий Харламов. Дополнительное время» (Юрий Королев, 2007).

сближение двух героев, Бори и Ковальчука, также оказывается в начале медиально-опосредованным — встречу персонажей предваряет конфликт двух интернет-роликов. Раздосадованный увиденным по ТВ глумлением над Ковальчуком, Боря решает снять альтернативный ролик с призывом к солидарности со сборной и поддержке Ковальчука. Сначала Борино видео показывает Ковальчуку работник стадиона — русский эмигрант в Канаде, а во время финала его демонстрируют по телевидению в той же программе Гусева в перерыве между периодами. Причем зрителями телеэфира Бориного видео оказываются не сам мальчик или абстрактный болельщик, а хоккеисты сборной России, готовящиеся в раздевалке к выходу на лед. После просмотра вдохновляющего видео окрыленный Ковальчук приносит российской команде заветную победу над канадцами. Общая рамка истории вроде бы совпадает с рассказом Трифонова: «влюбленный» в хоккеиста юный болельщик становится соучастником решающей победы. В «Чемпионах», правда, нет никакой интимности переживания этого опыта мальчиком — сокровенная тайна подменяется предельно публичной откровенностью. Боря даже удостоился материального подтверждения своей сопричастности событию победы — в эпилоге новеллы он встречается с Ковальчуком в раздевалке и обнаруживает в своем шкафчике золотую медаль, одолженную ему чемпионом.

Оба сообщества — команда и болельщики — сведены к индивидуальному представительству. Своеобразный фокус здесь в том, что сама по себе национальная сборная команда является таким коллективным репрезентантом целого государства или, как писала Ирина Новикова, «гомосоциальной играющей моделью нации»⁴⁹. Но национальное представительство не сводится к самому факту участия в международных соревнованиях, оно удостоверяется наличием медиального опосредования — участие должно быть зафиксировано, показано (или рассказано, описано) и просмотрено (= прослушано, прочитано). В «Чемпионах» мы видим, как играют (матчи), как показывают (телепрограмма), но не видим, как смотрят, — этого элемента и не хватает российской команде, чтобы стать чемпионом. Тогда инициативу берет на себя единственный в новелле, да и во всем фильме, сопереживающий зритель-болельщик, что лишний раз подтверждает особую значимость темы «боления» именно для хоккея. В «Чемпионах», основанных на современном материале, нет привычной для фильмов о советском

49. Новикова И. T/RUS не играет в хоккей, или Как сжечь флаг, когда кончились памятники // О муже(N)ственности. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 330.

хоккее болельщицкой соборности, но эта нехватка всеобщности компенсируется гипертрофированной заинтересованностью единственного болельщика и возможностью интерактивного участия. Таким образом, в фильме присутствует имплицитный конфликт двух медиа — телевидения и интернета, хотя оба интернет-ролика в конечном счете показываются и на телеэкране, и в этом проявляется существующая на сегодня конвенциональная установка на «мирное сосуществование» между СМИ и Сетью⁵⁰.

В кульминационной сцене просмотра хоккеистами сборной России в раздевалке Бориного видео происходит, по сути, следующее: идеальный пассивный болельщик советского кино, пользуясь благами медиадемократии, оказывается по ту сторону медиума, что означает нивелирование на новых основаниях все той же оппозиции активного участия/пассивного наблюдения. Постмодернистская утопия деиерархизированных медиа, открывающих для всех возможность «пятнадцати минут славы», в современном духе смешивается с благонамеренным патриотизмом. Боря оказался по ту сторону медиальной границы между спортсменами и зрителями, превратив тем самым в зрителей самих хоккеистов, просматривающих во время матча его видеообращение. Благодаря медиальной самопрезентации зрителя сборная, в свою очередь, осознает свое национальное представительство и добывает чемпионское звание. В целом изменение зрительского участия в условиях очередной медиальной трансформации, как оно показано в «Чемпионах» в сравнении, например, с «Легендой №17», можно определить как переход от массовой интерпассивности к индивидуализированной интерактивности. В более широкой перспективе этот фильм позволяет нам проследить стадиальную эволюцию репрезентации зрительского соучастия в традиции отечественного спорта с советских времен до современности. Итак, первый этап (дотелевизионный): интерсубъективность — коллективная телесная общность народа, стирающая границы между спортсменами и болельщиками. Второй этап (телевизионный): интерпассивность — массовое «боление» за представителей государства от спорта — дифференциация спортсменов и зрителей в силу профессионализации спорта и его стремительной медиатизации. Третий этап (посттелевизионный): интерактивность — стирание границы путем всеобщего приобщения к медиапространству, где индивидуализированные спортсмен и зритель могут меняться местами и оказываться попеременно по обе стороны медиума.

50. См.: *Болыц Н.* Азбука медиа. М.: Европа, 2011. С. 33–35.

Новый этап в важном пункте стирания границы между спортсменами и зрителями повторяет установки первого — довоенного и дотелевизионного. Это чрезвычайно значимо в контексте репрезентации хоккея, которая, как мы говорили выше, не знала в нашей стране дотелевизионного периода. Телевидение по своей природе антимифологично, его отношения с реальностью близки веберовскому концепту «расколдовывания мира». И хоккей, всегда связанный именно с телерепрезентацией, при всей его бешеной популярности не имел собственной мифологии, как это было, скажем, с футболом или боксом — самыми популярными видами спорта довоенных десятилетий. Хоккей в этом смысле был главным секулярным культом советского времени, история которого не нуждалась в мифологизации, но ограничивалась (довольствовалась) телевизионным пересказом.

Эта самодостаточность телехоккея в советское время отразилась на своеобразной вторичности его кинорепрезентации. Неслучайно один из рецензентов «Хоккеистов» задается таким вопросом:

Может ли волновать матч, который «написан» сценаристом и «разыгран» режиссером и актерами, когда совсем недавно мы так остро переживали за сборную страны, сидя перед экранами телевизоров?⁵¹

Вторит коллеге и другой рецензент фильма, уже размышляя в этой связи о самой затруднительности обращения к хоккейной теме в кино:

Фильм о хоккее ставить гораздо труднее, чем о любом другом виде спорта. Потому что можно просто заснять любой хоккейный матч между командами первой шестерки, и он будет смотреться, как захватывающий драматический спектакль. <...> Даже если заснять какую-то игру — это будет интересный фильм⁵².

Итак, хоккей изначально предъявил себя советскому зрителю в определенном формате медиазрелища, которое с трудом поддавалось переносу в сферу другого медиума. Решение проблемы напрашивалось — вместо адаптации хоккея к кино кино адаптировалось к телехоккею и интегрировало телесъемки реальных хоккейных матчей в сюжет драматического фильма. Впервые этот опыт применили уже в работе над «Хоккеистами»:

51. Газимов Ш. Не только хоккей // Ленинец. 31.05.1965.

52. Галкин С. В главной роли — шайба // Ленинская смена. 31.11.1965.

Съемки проходили во время игр на первенство СССР. Команды надевали необычную форму. Зрителям объявляли, что это делается для съемок. И шли игры чемпионата: упорные, красивые, мужественные⁵³.

Сам фильм выстроен как телетрансляция одного матча с интерьерными флэшбеками главного героя. Практически ни один хоккейный фильм с тех пор не обходится без телевизионных заимствований — в «Жребии», например, все существенные моменты матчей сопровождаются замедленным повтором. До абсурда необходимость обращения к телевизионной подаче доводится в крайне посредственном фильме «Лед» (Павел Дроздов, 2013), где матч провинциальной юношеской команды наделен привычными атрибутами полноценного телесобытия — живым комментарием и переполненными трибунами. Не менее показателен вступительный эпизод первого сезона сериала «Молодежка» (Сергей Арланов, 2013) — сон юного хоккеиста, где он грезит быть упомянутым Вячеславом Фетисовым в интервью тому же Виктору Гусеву. Показательно, что начинающий спортсмен мечтает не о выступлении за национальную сборную или о победе своей команды, но о личном попадании в телеэфир.

Хоккей в советское время как будто не нуждался в «кинообработке», он был, повторюсь, абсолютно самодостаточен. Сюжетные конструкции тоже были предельно заземлены. Фильмы о хоккее всегда должны были иметь реальных прототипов из мира телехоккея и отталкиваться от реалий хоккейных соревнований, как, к примеру, в «Жребии», где «как и на недавнем чемпионате мира в Хельсинки, в финале картины наша сборная побеждает команду Швеции со счетом 3:1»⁵⁴. Переводя эту проблему на иной уровень, можно сказать, что в культуре не существовало абстрактной эйдетической идеи хоккея (мифа или протонарратива хоккея), но существовала только его реальная история, символический капитал которой был настолько велик, что позволял обходиться без дополнительной «обработки». Есть справедливость в словах официально одиозного философа А. Дугина:

Хоккей — это нововведение, у которого нет метафизики [в отличие от футбола. — А. А.]. <...> Хоккей — это просто «шкафы», которые гоняют по льду. И тем не менее в этих без-метафизики-шкафах — гораздо больше русского⁵⁵.

53. Там же.

54. Захарько В. Герои фильма — спортсмены // Известия. 27.04.1974.

55. Дугин А. Метафизика футбола // Russia.ru. 10.06.2008. URL: http://www.russia.ru/video/dugin_football/.

Такая тема одномерности хоккея звучит в концовке «Физики в половине десятого», когда «отдыхающий», он же болельщик, предлагает режиссеру в следующий раз снять научный фильм о хоккее и произносит последнюю фразу фильма: «Все-таки шайба — это шайба». Так и хочется к этому добавить: «И ничего больше». Хоккей с его прозрачностью и доступностью условному обывателю здесь как бы антидетичен по отношению к релятивизму и эзотеричности современной науки. Если в «Хоккеистах» настоящие спортсмены выдаются за вымышленных, то в «Жребии» профессионалов и не маскируют:

Режиссер И. Вознесенский умело воспользовался такой изысканной «натурой», как чемпионат мира 1973 года. Даже не очень искушенный любитель без труда узнает на льду Бориса Михайлова, Валерия Харламова, Александра Мальцева и других героев московского первенства⁵⁶.

Неслучайно именно для фильмов о хоккее в качестве сценаристов привлекались известные хоккейные обозреватели: Юрий Трифонов (тогда еще более известный как спортивный журналист) написал «Хоккеистов», Александр Нилин — «Жребий», а Владимир Дворцов — «Такая жесткая игра — хоккей». В рецензии на последний фильм автор «Жребия» вновь ставит вопрос о проблеме восприятия зрителем кинохоккея:

Достаточно информированные о событиях большого спорта, о его действующих лицах, мы как бы становимся зрителями вдвойне. И нередко получалось так, что внутри нас происходил спор хоккейного зрителя со зрителем кино⁵⁷.

Нилин, по сути, лишь открыто констатирует здесь то, что, как мы показали, существовало всегда — зазор между собственно хоккеем и его кинорепрезентацией в рецепции зрителя. Но если поначалу этот конфликт решался в пользу хоккея, то Нилин (даром что спортивный журналист) смещает приоритет в сторону кино (см. выше) и призывает обратиться снова к чистым жанровым формам, как то было в «Первой перчатке» и «Вратаре». Эти две спортивные комедии служат здесь хрестоматийными примерами киномифологизации спорта, которой избежал хоккей. Ссылка на них в данном случае свидетельствует об исчерпанности хоккейной мономедиальной принадлежности.

56. Тайгин А. О, жалкий «Жребий» // Курортная газета. 25.08.1975.

57. Нилин А. Очередной эксперимент // Московский комсомолец. М., 1983. 2/Х1.

После распада СССР хоккей действительно лишился своего статуса любимой телепередачи. На довольно долгое время хоккей вообще напрочь выпал из культурной орбиты, чтобы триумфально вернуться туда уже в абсолютно жанровой «обертке» «Легенды № 17» — полноценного хоккейного киномифа (что подчеркнуто в самом названии). Это оказалось возможным и востребованным в связи с наступлением посттелевизионного этапа медиаистории хоккея. Теперь, когда история хоккея, неразрывно связанная с его телевизионной популярностью, осталась в прошлом, она сама явилась объектом нового киномифа о советском хоккее. На этом фоне происходит и мифологизация в кино хоккея современного, и здесь тоже большую роль играет влияние медиа. С одной стороны, как в «Чемпионах», зритель теперь может оказаться по ту сторону экрана, а с другой — сам хоккеист лишается утилитарного назначения эпохи телехоккея и превращается в медиаперсону. Неслучайно в современной экранизации сказки «12 месяцев» (Александр Баршак, 2013) среди персонажей оказались тот же Илья Ковальчук и Евгений Малкин. Играют они самих себя, то есть известных хоккеистов. Но, играя самих себя, они могут позволить себе не играть в хоккей, а предстать *VIP*-гостями элитного караоке-бара, экстравагантная хозяйка которого исполняет в их честь «Трус не играет в хоккей» (что весьма комично, учитывая, что сами хоккеисты в этом фильме в хоккей не играют). В концовке выясняется, что Малкин и Ковальчук — это на самом деле зимние месяцы. Пожалуй, такое волшебство стало возможным только с окончанием эпохи телехоккея, когда хоккеисты были хоккеистами, а шайба — шайбой.

REFERENCES

- “Vratar” [“Goalkeeper”]. *Nash traktor* [Our Tractor], Chelyabinsk, 1937.
- Berliand E. “Vratar” ostaetsia na pole [“Goalkeeper” stays in the field]. *Moskovskii komsomolets* [Moscow Komsomolets], April 30, 1968.
- Bernshtein A. “Vrataru” — 50! [“Goalkeeper” turns 50!] *Futbol-Khokkei* [Football-Hockey], 1986, no. 52.
- Boiarshinova E. Khokkei protiv futbola [Hockey vs. Football] // *Logos. Filosofsko-literaturnyi zhurnal* [Logos. Philosophical and Literary Journal], 2013, no. 5 (95), pp. 274–281.
- Bondarenko S. Sovetskii futbol v dovoennuiu piatiletku (1936–1941) [Soviet Football in Pre-War Five Years]. *Logos. Filosofsko-literaturnyi zhurnal* [Logos. Philosophical and Literary Journal], 2013, no. 5 (95), pp. 171–212.
- Brednikova O. Poslednii rubezh? [A Final Frontier?] *Otechestvennye zapiski* [Domestic notes], 2002, no. 6, pp. 276–284.

- Dobrenko E. *Politekonomiia sotsrealizma* [Political Economy of Socialism], Moscow, New Literary Observer, 2007.
- Edel'man R. *Ser'eznaia zabava: istoriia zrelishchnogo sporta v SSSR* [Serious Fun: History of Spectator Sport in the Soviet Union], Moscow, Sovetskii sport, Airo-XXI, 2008.
- Genis A. *Dzen futbola* [Football Zen]. *Dzen futbola i drugie istorii* [Football Zen and Other Stories], Moscow, AST, Astrel', 2008.
- Gevorgian S. *Pervyi trener Rossii* [First Couch of Russia]. *Vratar'* [Goalkeeper], 1992, no. 3-4, pp. 15-17.
- Goldstein A. *Strazhi na piru* [Guards at the Feast]. *Rasstavanie s Nartsissom* [Parting from Narcissus], Moscow, New Literary Observer, 2011.
- Groys B. *Aleksandr Deyneka*, Moscow, Ad Marginem, 2014.
- Haynes J. *Film as political football: The Goalkeeper (1936)*. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2007, no. 3, pp. 283-297.
- Iurenev R. *Sovetskaia kinokomediia* [Soviet Comedy Film], Moscow, Nauka, 1964.
- Kassil L. *Zhit' nado vo ves' rost* [One Must Live at Full Length]. *Zhizn' i tvorchestvo L'va Kassilia* [Life and Creative Work of Lev Kassil], Moscow, Detskaia literatura, 1979.
- Kleshchev K. *Okno v Evropu raskryto nastezh'*. *Vratar'* [Goalkeeper], 1992, no. 1, pp. 30-31.
- Kobrin K. *Fair play: Nevill, Orwell, Zidane*. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2006, no. 80, pp. 260-263.
- Kostiukhina M. "Vratar' respubliki" L. Kassilia: k probleme sportivnogo formata v sovetskoj detskoj literature [L. Kassil's "The Goalkeeper of the Republic": the Problem of Sports Format in Soviet Children's Books]. "Ubit' Charskuiu...": *Paradoksy sovetskoj literatury dlia detei (1920-1930-e gg.)* ["Kill Charskaia": The paradox of soviet literature for children (1920s to 1930s)] (eds M. R. Bylina, V. Iu. V'iugin), Saint Petersburg, Aletheia, 2013.
- Kuliapin A., Skubach O. *O sukhikh vratariakh s podmochennoi reputatsiei* [About Clear Goalkeepers with Clouded Reputation]. *Mifologiiia sovetskoj povsednevnosti v literature i kul'ture stalinskoi epokhi* [Mythology of Soviet Everyday Routine in Literature and Culture of Stalin Era], Moscow, Iazyki slavianskoj kul'tury, 2013.
- L'vov A. *Evreiskoe schast'e Aleksandra Uvarova* [Jewish Joy of Alexander Uvarov]. *Vratar'* [Goalkeeper], 1992, no. 1, pp. 26-29.
- O'Mahony M. *Sport v SSSR* [Sport in the USSR], Moscow, New Literary Observer, 2010.
- Paperny V. *Kul'tura Dva* [Culture Two], Moscow, New Literary Observer, 1996.
- Pukshanskii M., Rabiner I. *Akh, Sasha, Sasha... chto zhe ty nadelal!* [Ah, Sasha, Sasha... What Have You Done!] *Sport-Ekspress*, 1999, no. 233.
- Razdorskii I. *Semyon Timoshenko. 20 rezhisserskikh biografii* [20 Movie Directors' Biographies], Moscow, Iskusstvo, 1971.
- Shuripa S. *O total'nom futbole* [On Total Football]. *Kriticheskaia massa* [Critical Mass], 2004, no. 3.
- Smirnov I. P. *105x70 = kvadratura spravedlivosti* [105x70 = Quadrature of Justice]. *Zvezda* [The Star], 2011, no. 2, pp. 214-220.
- Smirnov I. P. *Roman i smena epokh: "Zavist'" Iuriiia Oleshi* [Novel and the End of an Era: Yuri Olesha's "Envy"]. *Poslednie-pervye i drugie raboty o russkoj kul'ture* [Last-First and Other Works about Russian Culture], Saint Petersburg, Petropolis, 2013.

Доктор Кто: геноцид для чайников

ПОЛИНА ХАНОВА

Полина Ханова. Аспирант факультета социальных наук Университета Уорвика (Великобритания).
Адрес: Gibbet Hill Rd.,
CV4 7ES Coventry, UK.
E-mail: linakhanova@gmail.com.

Ключевые слова: «Доктор Кто», британское телевидение, супергерой, путешествия во времени, сексуальность, парадоксы, пацифизм, вина, геноцид, этика, гуманизм.

«Доктор Кто», самый долгий научно-фантастический сериал в истории, царство невероятных сюжетов и инопланетян в резиновых масках. Его персонажи, метафоры, крылатые фразы составляют мифологию современной британской культуры. Антропоморфный инопланетянин, обладатель сверхразума, условного бессмертия и машины времени, которая выглядит как синяя деревянная будка, путешествует по временам и планетам, сея добро и справедливость. Доктор — нетипичный супергерой, пацифист и военный преступник, воплощение общеевропейского комплекса вины: сериал может быть прочитан как осмысление проблемы геноцида и эксперимент по выявлению условий, когда геноцид будет этически оправдан. Абсурдизм и подчеркнута условная эстетика сериала позволяют воплощать самые необычные этические и философские кейсы.

DOCTOR WHO: GENOCIDE FOR DUMMIES

POLINA KHANOVA. Postgraduate student at the Department of Social Sciences of the University of Warwick.
Address: Gibbet Hill Rd.,
CV4 7ES Coventry, UK.
E-mail: linakhanova@gmail.com.

Keywords: Doctor Who, sci-fi, superhero, time travel, sexuality, pacifism, guilt, genocide, ethics, humanism.

Doctor Who, the longest-running sci-fi TV show in history, is made of crackpot stories, low-cost design and kindergarten-level rubber monsters. Nevertheless, its imagery, characters and catchphrases have become iconic in contemporary culture. Several generations interpret the history of humankind through this mythology. The protagonist, an anthropomorphic extraterrestrial super-clever near-immortal geek, travels through time and space with his time machine, takes occasional humans on board and fights evil. An unconventional superhero, Doctor is a pacifist and a war criminal—the personification of the post-WWII guilt complex. The show can be read as a series of ethical case studies trying to justify genocide. Absurdist quasi-children-oriented writing, sketchy logic, and basic design create the perfect setting for the most extreme ethical and philosophical questioning.

Разбушевавшаяся египетская богиня.
В «Восточном экспрессе». В космосе.
The Big Bang (2010)

ОДИН день, 22 ноября 1963 года, в мире произошло несколько событий. Был убит президент Джон Ф. Кеннеди, умерли Олдос Хаксли и Клайв С. Льюис. На следующий день *The Beatles* выпустили свой второй альбом, а на *BBC* был показан первый эпизод сериала «Доктор Кто».

Нечасто сериалу исполняется 50 лет. Полвека. Первоначально сериал позиционировался как детский, и первые его зрители-дети уже успели вырастить внуков, которые тоже смотрят новый запуск сериала. Самый длинный научно-фантастический сериал в истории, три спин-оффа, несколько полнометражных фильмов, радиопостановок, мультфильмов, игр и книг. Но, на взгляд здравомыслящего человека, этот сериал не вписывается в параметры современного «большого сериального взрыва», сделавшего сериалы достойным продуктом массового, в том числе интеллектуального, потребления. Царство абсурда, детских сюжетов, инопланетян в резиновых масках и мифология, через которую на протяжении полувека некоторая, не самая малая, часть человечества осмысляет свою историю.

Доктор (его имя — Доктор, «Доктор Кто» — название и неизменная *catchphrase* сериала, сразу уточнит любой британец сознательного возраста) — антропоморфный инопланетянин с планеты Галлифрей, обладатель сверхума и машины времени, которая выглядит как синяя деревянная будка. Он путешествует по временам и планетам, прихватывая с собой, намеренно или случайно, спутников в лице чаще всего земных женщин из временного периода, современного показу соответствующего эпизода (хотя иногда среди спутников случаются мужчины, дети, люди из других исторических периодов Земли, другие инопланетяне и даже механизмы). Доктор Кто не бессмертен, но имеет возможность возродиться после гибели (ограниченное количество раз); Доктор регенерирует в новом теле,

с новыми чертами характера, фактически с частично новой личностью, новым акцентом (*Lots of planets have a North!*), но в то же время обладает континуальностью — ходячий парадокс «Арго».

Сериал имеет оболочку, намекающую на жанр *sci-fi*: путешествия в другие эпохи и на другие планеты, знакомство с экзотическими биологическими видами, разнообразные утопические и антиутопические сюжеты, так или иначе связанные с технологическим прогрессом. Но уже при ближайшем рассмотрении становится ясно, что перед нами по меньшей мере не самый типичный научно-фантастический сериал. «Доктора Кто» преследует проклятье вечного сравнения с американским долгоиграющим проектом «Звездный путь», как раз и воплощающим архетип научно-фантастического сериала. Разницу между ними лучше иллюстрирует анекдот:

Американские ученые в детстве смотрели «Звездный путь», поэтому они разрабатывают космические ракеты, лазерные пушки и антигравитационные двигатели. А британские ученые в детстве смотрели «Доктора Кто»... и это многое объясняет.

ГЕРОЙ

Вначале сериал позиционировался как детский и даже претендовал на образовательную миссию: по ходу дела зрителю объясняли несложные физические законы, математические принципы и понятия (рекурсия в серии *Castrovalva*, 1982). Однако основной функцией путешествующего во времени главного героя, похоже, было историческое просвещение зрителей: за один только первый сезон они были свидетелями французской революции, приняли участие в Крестовом походе и побывали на экскурсии в Древнем Риме. Историко-просвещенческая миссия была временно заброшена, но пережила возвращение в 1980-е (*Black Orchid*, 1982), предлагая новую форму репрезентации опыта исторического: теперь сериал обращается, скорее, к методологии школы Анналов, когда задача состоит в том, чтобы представить «дух» некоего исторического периода. А вот начиная с серии *The King's Demons* (1983) отсылки к реальным историческим событиям выглядят уже своеобразной субверсией альтернативной истории: сериал начинает работать с материалом городских легенд и исторической мифологии, подчас изобретая новые мифологемы.

Является ли Доктор супергероем? В каком-то смысле, несомненно, да. Он воплощает собой традиционные топосы супер-

героического: обладает сверхспособностями, практически бесмертен, нацелен на спасение невинных, а его биография собрана из (потенциально бесконечной) цепочки вызовов со стороны многочисленных противников, посягающих на его идеалы и то, что ему дорого. Но, с другой стороны, на примере Доктора мы видим специфически британскую интерпретацию категории супергероического. Прежде всего, Доктор скорее нелеп, чем впечатляющ; его сверхчеловеческий интеллект и способности к выживанию более чем уравновешены набором комических черт. Более всего Доктора от классических супергероев отличает его пацифизм, в ранних сезонах эта его черта принималась по умолчанию. Доктор создавался как фигура абсолютного добра, герой, чьим оружием являются смекалка, знание и риторика. Но на протяжении сериала эта функция Доктора неоднократно и последовательно деконструируется, в частности, через образы его спутников:

Доктор против насилия, он даже оружия с собой не носит. Он берет обычных людей и превращает их в оружие (*Journey's End*, 2008).

Человечество выступает необходимым дополнением к идеалу Доктора, как, например, в серии *Genesis of the Daleks* (1975), когда Доктор оказывается носителем этического идеала, а его человеческая спутница Сара-Джейн Смит воплощает позицию здравого смысла, предлагая уничтожить далеков на месте. В серии *Journey's End* Доктор буквально раздваивается на «человеческую» версию, которая способна совершить геноцид далеков, на что «настоящий» Доктор не способен. Финал VI сезона *A Good Man Goes to War* (2011) буквально проговаривает несовместимость позиций пацифиста и супергероя-защитника, и Доктор, на протяжении нескольких сезонов плавно эволюционировавший из первого во второе, сталкивается со свидетельствами утраты собственной идентичности: «В языке лесов Гаммы слово „Доктор“ значит „Великий воин“». Этот парадокс заводит персонажа в логический и этический тупик, в результате чего он устраняется от дальнейшего вмешательства в дела людей.

Двойственное положение Доктора по отношению к собственному прошлому и народу также отличает его от традиционных супергероев. Он — представитель могущественной сверхцивилизации, одно имя которой обращает армии в бегство. Но по отношению к этой сверхцивилизации он является изгнанником и преступником, одновременно храня ей верность (и готовность на масштабные жертвы во имя нее). Аналогия между Галлифреем, родной планетой Доктора, и Британской империей, пожалуй, одна

из самых очевидных: помимо имперского статуса и культуры, превыше всего ставящей логику и сдержанность, на ней лежит печать страны, которая изгоняет лучших своих представителей. В образе Доктора воплощаются британские изгои, составляющие ее двойственную славу: путешественники, ученые, писатели и, разумеется, гомосексуалисты.

ЛЮБОВНИК

Амбивалентная сексуальность и субверсия гендерных паттернов — еще одна характерная черта последних воплощений Доктора. Во многом воплощая классическую фигуру отца по отношению к человечеству в целом и к своим компаньонкам, большинство из которых — молодые женщины (это отношение принимает явные фрейдистские оттенки по мере того, как Доктор становится — в субъективном времени — старше и одновременно внешне моложе), Доктор тем не менее регулярно позволяет своим женщинам себя спасти (гораздо чаще, чем наоборот), и его зависимость от компаньонов и компаньенок не вызывает вопросов. Притом, что сериал с завидным упорством не проходит тест Бехдель, дискуссия вокруг его патриархальной/феминистской ориентации и не думает прекращаться, в особенности с введением в сюжет компаньона — открытого гея, который не скрывает своей влюбленности в Доктора. Беспроблемная «омнисексуальность» Джека Харкнесса (резко отличающая его от большинства сериальных геев — вместо того, чтобы делать его символически безопасным для женских персонажей, она удваивает его сексуальную агрессивность) выступает своего рода противоположностью крайне сдержанной и полной ограничений сексуальности Доктора, которую тот определяет как «застрававшую между женщиной и будкой» (*Big Bang*, 2011), то есть через дилемму между существованием в качестве *closet gay* (скрытым геем) и вынужденными отношениями с женщинами.

Серия *The Doctor's Wife* (2011) показывает, что Доктор вообще-то предпочитает суровые постгуманистические сексуальные отношения со своей машиной времени. Впрочем, спин-офф «Приключения Сары Джейн» тест Бехдель как раз таки проходит (главным образом за счет протагониста-женщины). А поскольку он выстроен по типу «Доктора», то напрашивается предположение, что сериал стремится не к феминистскому идеалу, а к идеалу гендерной индифферентности¹. Но получается пока с переменным успехом:

1. Мэтт Смит, исполнитель роли одиннадцатого Доктора, сказал в интервью:

возможность Доктора однажды регенерировать в женском теле была явно озвучена в серии *Eleventh Hour* (2010), но так и не была воплощена.

УЧЕНЫЙ

Доктор — не герой для *geek*-субкультуры, а, скорее, ее экранная презентация, что сближает его с Шелдоном из *Big Bang Theory*. Он воплощает позитивно окрашенный вариант архетипа «сумасшедшего ученого», наследника Шерлока Холмса и Паганеля одновременно. В этом смысле Доктор, конечно, носитель нововременной рациональности: законы Вселенной Доктора объективны и универсальны, а основным инструментом ее познания даже для Доктора остаются привычные органы чувств. С другой стороны, он находится на обозначенной Кларком границе, где технология превращается в магию, и сам является носителем этой магии. Технология выступает своеобразным макгаффином, многочисленные приборы и действия только называются, но никак не объясняется их действие и не дается даже намеков на процессы, на которых их действие основано.

Что особенно характерно, никакой «гипотетической науки будущего», свойственной классическому *sci-fi*, сериал не демонстрирует: между уровнем науки, соответствующим времени создания эпизода, и уровнем нарративного «условного будущего» нет никаких связей, кроме социальных. Мы можем наблюдать сохранение науки как социального института, но никогда — эволюции научных идей. Самый яркий пример этому — «звуковая отвертка», «вундервафля» Доктора, его главный инструмент. Почему именно отвертка и почему звуковая — история, что характерно, умалчивает. Делает отвертка предположительно все (кроме винтов). И еще один пример — ТАРДИС, машина времени Доктора. Между нами и этим уровнем технологии лежит непреодолимый разрыв. Так, по всей видимости, символически отражается радикальная утрата наглядности, свойственная современной науке, и отсутствие стратегий перевода между дискурсом науки и дискурсом обыденного опыта. Постоянным предметом сатиры сериала являются предлагаемые Доктором псевдообъяснения, непонятные никому даже внутри Вселенной сериала: например, «реверсировать полярность нейтронного потока»

«Как Доктор представляет себе оргию? Шахматы со страусом. Его мозг просто не работает в эту сторону. <...> Он достаточно асексуален» (*Reynolds A. Smith: "Doctor prefers chess to sex" // Kasterborous.com. July 16, 2011. URL: <http://www.kasterborous.com/2011/07/smith-doctor-prefers-chess-to-sex/>*).

(*reverse the polarity of the neutron flow*) и понятное без перевода *wibbly-wobbly timey-wimey* стали в английском языке крылатыми фразами, а название ТАРДИС (аббревиатура от *Time And Relative Dimension In Space*) прописалось в Оксфордском словаре со значением «нечто, что больше внутри, чем снаружи».

БЕССМЕРТНЫЙ

От сериала, имеющего дело с путешествиями во времени, прежде всего ждешь связанных с этим парадоксов, теории альтернативных вселенных и т. п. Однако основные законы путешествий во времени и привычная атрибутика жанра *time-travel sci-fi* отсутствуют: герои бодро меняют прошлое, встречаются сами с собой, создают временные петли и не умирают от парадоксов. Но бесконечно запутанный таймлайн сериала имеет свой смысл.

Время «Доктора Кто» страшно перепутано. Как сам Доктор говорит в часто цитируемом монологе из серии *Blink* (2007), *big ball of timey-wimey stuff* (весьма приблизительно можно перевести как «здоровенный клубок временных штук»). Но на уровне отношений с монстрами (о них чуть позже) оно циклично. Кошмар Заратустры (постоянное возвращение преодоленного) — повседневная реальность Доктора на обоих уровнях: и внутримирном, и на метауровне. Изобретение новых монстров — событие в сериале куда более редкое, чем возвращение уже известных. Последнее, кстати, уже само по себе является событием метавселенной зрителя: он, уже знакомый с обликом и поведением той или иной расы враждебных существ, получает возможность оценить отклонения, из которых возрастают самые яркие побочные персонажи (преодолевшая свою ненависть к человечеству зеленая подземная ящерица-лесбиянка Вафра, сонтаранец-врач Стракс, безумный далек Сек). Появление настоящих новых классов монстров (Плачущие Ангелы, Тишина, Вашта Нерада) интересно прежде всего как возможность запуска очередного цикла повторений. В этом смысле Доктор заперт в одной и той же obsессивной петле: ни одна его победа не является окончательной, как не является постоянным ни один из его компаньонов и не является последней ни одна его смерть.

В сюжетном устройстве отдельных серий также повторяются несколько явных тропов: слишком идеальное место, подозрительное именно своей идеальностью (*The Macra Terror*, 1967; *The Androids of Tara*, 1978; *The Happiness Patrol*, 1988; *The Beast Below*, 2010, и др.); археологические раскопки, приводящие к столкновению с оживающей историей (*Tomb of the Cybermen*, 1967; *Pyramids of*

Mars, 1975; *Planet of Fire*, 1984, и др.); спящий подземный ужас, нечаянно разбуженный проникшими людьми, — мотив, явно наследующий Лавкрафту (*The Ice Warriors*, 1967; *Fury from the Deep*, 1968; *Doctor Who and the Silurians*, 1970; *The Sea Devils*, 1972; *The Seeds of Doom*, 1976; *Image of the Fendahl*, 1977; *The Runaway Bride*, 2006; *The Hungry Earth*, 2010, и др.).

Здесь проявляется особенность структуры сериального нарратива «Доктора Кто». Он объединяет в себе черты сразу нескольких сериальных жанров: свойственная детективным сериалам сюжетная замкнутость (в рамках каждой отдельной серии и в рамках сезонных арок; имеется даже более длинная структурная единица — пресловутые «эры», то есть время жизни Доктора от регенерации до регенерации, тоже обладающее своими инвариантами) и характерное для мыльных опер отсутствие того, что Итало Кальвино назвал «критериями остановки». Для классического романа такими критериями являются женитьба или смерть главного героя, для типичного супергеройского фильма — победа над антагонистом. «Доктор Кто» заимствует фундаментальное свойство мыльных опер — принципиальное отсутствие такого рода критериев остановки, но делает это иным способом, чем, к примеру, его легендарный современник «Жители Ист-Энда» (*EastEnders*) (президент на звание самой долгоиграющей мыльной оперы, идущий в Британии с 1985 года). Нарратив мыльной оперы предполагает длительность, превосходящую срок жизни отдельных тел: главные герои покидают сцену, сменяясь следующим поколением, в результате чего следующее поколение зрителей получает «своих» *EastEnders*. Нарратив «Доктора» решает проблему смертности тел иначе — способом, который не имеет аналогов: Доктор совмещает в себе смертность уникального тела и бесконечное дление персонажа. Таким образом, зрительский опыт, предлагаемый сериалом, радикально меняется: как гласит поговорка, «ты никогда не забудешь своего первого Доктора» (факт, который автор этой статьи может лично засвидетельствовать), но в то же время нарратив, предписывающий считать этих весьма непохожих друг на друга персонажей одним, устанавливает момент эквидистантности между персонажем и различными поколениями зрителей. Это позволяет, с одной стороны, нейтрализовать эффект ностальгии, а с другой — периодически использовать его (традицией сериала стало использование сюжета встречи нескольких воплощений Доктора по круглым датам, начиная с *The Three Doctors*, снятой к десятилетию сериала, и заканчивая всеми тринадцатью на пятидесятилетие).

Сериал сохранил нарочито шестидесятническую эстетику. В отличие от «Звездного Пути», который делает ставку на стремитель-

ную, почти репортажную камеру и феноменальное качество компьютерной графики, «Доктор» по-прежнему использует подчеркнута малобюджетные формы: минимальные декорации, монстры, нарисованных которых можно в гримерке, графика 10–20-летней давности. Сериал настолько не претендует на реализм, что глупо как-то даже задаваться этим вопросом: сюжеты нарочито шиты белыми нитками и начисто лишены прагматической связности. Фирменный абсурдизм «Доктора Кто» имеет много общего с шедшим по телевидению в конце 1960-х — начале 1970-х «Летающим цирком Монти Пайтона», с которым связан, кроме прочего, множеством взаимных связей и несколькими общими авторами. Но помимо функции глорификации британской культуры и имперского идеала² сюжетный абсурдизм имеет явную остраняющую функцию. В начале существования сериала было решено, что центральный экшн-герой необходим, так как телевизионная аудитория не готова воспринять идею в качестве героя (*idea as a character*). Не занятно ли, что в итоге сериал стал, пожалуй, ярчайшим воплощением этой самой *idea as a character* на телевидении — все чаще и чаще какие бы то ни было объяснения и вообще поползновения на логику отбрасываются в пользу дальнейшей разработки идеи. В последних сезонах все больше появляется серий, целиком собранных ради какого-то философского либо этического кейса: 42 (2007), *The Fires of Pompeii* (2008), *Midnight* (2008), *The Waters of Mars* (2009), *Amy's Choice* (2010), *The Almost People* (2011).

УБИЙЦА

Главный же «этический вызов» преследует сериал на протяжении всей его истории. «Доктор Кто» родился в 1963 году — в разгар дискуссий о ядерном разоружении, поэтому проблема возможности тотального уничтожения целой разумной расы является его стержневой темой. Неудивительно, что основным сюжетом последней (на данный момент) серии, точнее, юбилейного полнометражного фильма «День Доктора» (2013) стал геноцид.

Главная структурная оппозиция сериала — оппозиция между Доктором и далеками и связанная с ними диалектика насилия и вины. Несомненно, главные враги Доктора, их иконический образ (напоминающий медную перечницу-переросток, вооруженную вантузом и мешалкой) и надсадные механические голоса, повто-

2. См., напр.: *Dipaolo M. E. Political Satire and British-American Relations in Five Decades of Doctor Who // Journal of Popular Culture*. 2010. Vol. 43. Iss. 5. P. 964–987.

ряющие одно слово — «Уничтожить!», неизменно заставляют детей прятаться под диван³. Далек — один из самых успешных экспериментов по созданию культурного образа абсолютного врага. Толкиен во «Властелине колец» близко подошел к решению этой задачи, создав абсолютно непривлекательного злодея, неромантизируемого и негуманизируемого (за что ему пришлось расплатиться даже отсутствием человеческого тела — идея, которую так некрасиво выбросили на помойку во втором фильме о хоббите). Но Толкиену удалось провернуть эту аферу только лишь с одним главным антагонистом. Между тем в мире «Колец» тихо и без дополнительных объяснений легитимирован геноцид орков — они изначально позиционированы в качестве низшей расы, причем низшей генетически и генеалогически, как результат то ли каких-то магических пыток, то ли неудачного генетического эксперимента с первыми эльфами. Однако сам факт геноцида остается неартикулированным и неосознанным; более того, ответственность за него косвенно перекладывается на главного антагониста — Саурон воплощает смысл существования орков, поэтому после его гибели

... одни убивали себя, другие прятались по ямам или с воем убегали напропалую, чтобы укрыться в прежнем безбрежном мраке и где-нибудь тихо издохнуть⁴.

Необходимость уничтожения орков заменяется фактически массовым самоубийством. «Доктор Кто» же с самого начала заигрывает с идеей «разрешенного геноцида» и пытается вычислить его условия: раз за разом возвращающиеся далек — попытка создать абсолютно отталкивающую расу. Существа, смоделированные на основе идеологии и образности Третьего рейха (идеал механического подчинения, тотальная унификация, резкие выкрики команд), существа, нацеленные на полное уничтожение любого биологического вида, кроме собственного, воплощают в себе главный парадокс послевоенной Европы: может ли быть оправдано полное уничтожение целого вида живых существ на основании того, что идеология этого вида подразумевает полное уничтожение всех остальных? Иными словами, возможно ли помыслить разумное существо, против которого однозначно оправдано насилие?

Этот этический эксперимент ставится на всем протяжении сериала. Сперва мы знаем про далеков только то, что это существа,

3. Вот признак успеха: комичный образ был эффективно наделен нарративной функцией, вызывающей реальный ужас.
4. Толкиен Дж. Р. Р. Властелин колец. Возвращение государя. Летопись третья / Пер. с англ. В. Муравьева, А. Кистяковского. М.: Росмэн-Пресс, 2002.

биологическим императивом которых является уничтожение. Затем в серии *Genesis of the Daleks* (1975) Доктор оказывается в архетипичной для этой дискуссии ситуации: руководство (в данном случае правительство его собственного народа — Повелителей Времени) направляет его в место (и время) возникновения далеков, чтобы уничтожить их в зародыше, но, как и положено персонажу-гуманисту, он оказывается не в состоянии выполнить задание.

Между двумя этими событиями происходит еще одно, которое выводит дискуссию о геноциде на новый уровень. Ален Бадью связывает вопрос об абсолютном зле с конкретностью события:

Если добро всегда соотносится с процедурой истины, то есть всегда связано с конкретной и уникальной ситуацией, то чистого, вневременного зла быть не может. Потому что зло зависит от добра и не наоборот. Нацизм — это зло революций XX века. Его нельзя заставить играть роль абсолютного, невыразимого и т. п. зла⁵.

Поэтому проблема поиска имени тому «преступлению, которое заставило Вселенную умолкнуть» (*A Good Man Goes to War*, 2011) получает событийную привязку, когда сам Доктор признается, что совершил не просто геноцид — он уничтожил всех представителей собственного вида. Это позволяет поместить дискуссию в шмиттеанскую рамку:

Есть преступления против человечности и преступления в пользу ее. Преступления против человечности совершаются немцами. Преступления в пользу человечности — против немцев⁶.

Проработка этого варианта осуществляется в серии *Dalek* (2007), когда девятый Доктор будет готов уничтожить последнего существующего далека, но поддается убеждениям своей спутницы Роуз, которая напоминает герою, что в этом случае он сам уподобится далекам. Парадоксальным образом факт совершенного геноцида⁷

5. Бадью А. Интервью газете «Хаарец» // Он же. Обстоятельства, 3. Направленности слова «еврей» / Пер. с фр. М. Бендет, под ред. С. Фокина. СПб.: Академия исследования культуры, 2008.
6. Schmitt C. Glossarium. Aufzeichnungen der Jahre 1947–1951 / E. Von Medem (Hg.). В.: Duncker & Humblot, 1991. S. 282. Цит. по: Подорога В. Память и забвение Т. В. Адорно и время «после Освенцима» // Новое литературное обозрение. 2012. № 4 (116).
7. Случай в ретроспективе не единственный — ситуаций, когда Доктору так или иначе приходится уничтожать целый биологический вид, в сериале несколько: например, в серии *Terror of the Vervoids* (1986), где слово «геноцид» впервые произносится в адрес Доктора.

не нарушает, а, напротив, усиливает мессианизм персонажа, показывая, что функция месии в культуре после холокоста заключается не в спасении как таковом, но в несении груза вины⁸. Образ десятого Доктора перегружен мессианской атрибутикой, включая ситуацию добровольной жертвы (*Midnight*, 2008), полета с ангелами (*Voyage of the Damned*, 2007) и настоящего вознесения с помощью веры (*Last of the Time Lords*, 2007). Конец немного предсказуем: Доктор жертвует своей жизнью за одного ничем не примечательного человека. Ирония, однако, заключается в том, что жертвы оказывается недостаточно, чтобы искупить вину.

Доктор — художник и орудие геноцида. Он своего рода бомба; если угодно, «бомба реальности». Еще в *Genesis of the Daleks* проскальзывает идея, что существование Доктора вносит интерференцию, некий клинамен, который делает Вселенную лишь хуже (Доктор был вынужден рассказать о способах уничтожения далеков, дабы создатель мог сделать их более защищенными). Доктора в конечном счете не должно существовать. Эту суицидальную мысль и реализует одиннадцатый Доктор в *The Pandorica Opens* (2010). Единственное, что выводит его из спирали самоуничтожения, — забвение.

ТОТ, КТО ЗАБЫВАЕТ

Тема забвения неразрывно связана со структурой времени в сериале. Сциентистски-ориентированная идеология *hard sci-fi* подразумевает соответствующий концепт линейного времени; «Доктор Кто» деконструирует этот концепт, принимая его на декларативном уровне, но на практике выворачивая его наизнанку и противопоставляя себе. Одна из ключевых концептуальных новаций, отчасти объясняющая возможность нарушения фундаментальных ограничений и разрешение очевидных парадоксов путешествий во времени, — мотив следа, отпечатка. «Отпечатки. Отзвуки. Ископаемые, отголоски во времени, следы того, чего никогда не было» (*Big Bang*). Этот мотив, впрочем, начинается проследиваться еще у десятого Доктора («трещины во времени» в *Stolen Earth/Journey's End*): в мире «Доктора» изменения, вызываемые путешествиями во времени, происходят не мгновенно и не полностью, они оставляют следы, ошибки, сбои. Вселенная никогда не была когерентным целостным массивом информа-

8. Ср.: Мейясу К. Дилемма призрака / Пер. с англ. А. Писарева // Логос. 2013. № 2 (92). С. 70–80.

ции, она состоит из плохо подогнанных друг к другу кусков; это палимпсест, образовавшийся в результате многочисленных переписываний. Забвение или стирание из времени в такой Вселенной никогда не бывает полным, но и существование никогда не обладает онтологической полнотой (поскольку все время и пространство неоднократно перезапускалось и восстанавливалось).

В каком-то смысле в мире «Доктора» нет никакой окончательной реальности в метафизическом смысле, но нет и равенства параллельных событийных ветвей: просачивания и трещины между ними создают фрагментарную онтологию осколков и непостоянных связей. Основным механизмом взаимодействия в этой фрагментарной онтологии является память и забвение: то, что может быть припомнено, может быть возвращено в реальность, и, наоборот, уничтожение приравнено к забвению. Последний сезон, весь посвященный памяти, циклам забвения-и-вспоминания, в своей кульминации объявляет одиннадцатого Доктора «тем, кто забывает» (*the man who forgets*) — это и девиз, и почетный титул, и приговор. Он завершается кульминацией этого забвения: разрешение арки с уничтожением Доктором своей родной планеты должно быть забыто им самим, чтобы сохранить его вину, которая является экзистенциальным и нарративным двигателем сериала с самого начала. (В конце концов, он с самого начала беглец с собственной планеты. Подсказка о том, что Доктор обречен на геноцид, заложена уже в первых сериях, хотя ничего подобного не было в планах сценаристов: с самого начала он отбывает срок за преступление, которого еще не совершал, что странным образом оказывается вполне логично в безумном таймлайне сериала.) Одиннадцатый Доктор осуществляет то, чего не смог перегруженный виной десятый Доктор: он постоянно проговаривает свое преступление и, таким образом, оказывается способен забыть свою вину. Это бадьюанское решение проблемы геноцида: чтобы быть способным на дальнейшее политическое действие, необходимо «забыть» холокост⁹. В данный момент сериал завис в момент триумфа забвения: первой фразой родившегося двенадцатого Доктора становится признание амнезии.

ДРУГОЙ

Пятьдесят лет существования «Доктора Кто» отражают историю попыток осмысления человечеством собственной истории и наличия в ней геноцида. Парадоксальным образом это не мешает ре-

9. Бадью А. Обстоятельства, 3.

креационной функции сериала, так как зрителю предлагается идентифицировать себя не с Доктором, а с его спутником. Путешествие с Доктором в идеале — бесконечное турне, и взгляд спутника — это взгляд туриста. В зазоре между взглядом спутника и взглядом самого Доктора кроется главный нерв сериала. Человеческая перспектива становится подлинно человеческой, только будучи соположенной с радикально другой, когда дает себя знать человеческая конечность не только праксеологического, но и эпистемологического плана: мы не можем встать на точку зрения Доктора.

Фигура Доктора — попытка представить тип рефлексии, который соответствовал бы существу, чьи возможности и ответственность радикально превышают человеческий масштаб: пороки Доктора — не человеческие пороки, добродетели Доктора — не человеческие добродетели, поэтому-то он ускользает от идентификации, и потому ему так нужны компаньоны. Доктор слишком масштабен, чтобы быть лицом одного человека, но в самый раз, чтобы олицетворять Большого Другого человечества. Этот образ задействует один из редко используемых тропов инопланетности: будучи инопланетянином, Доктор представляет собой реверсированный портрет человечества (подобно тому, как «гражданский образ» супергероя является отражением его представления о человечестве). Возможно, это портрет человечества, каким оно хотело бы быть. Но проблемы, которые прорабатываются в этой символической репрезентации сериала, решаются на временной шкале такого масштаба, что, пожалуй, я не откажусь дождаться юбилейного, столетнего эпизода.

REFERENCES

- Badiou A. Interv'iu gazete "Khaarets" [Entretien dans le journal Haaretz]. *Obstoiatel'stva*, 3. *Napravlenosti slova "evrei"* [Circonstances 3: Portées du mot "juif"], Saint Petersburg, Akademiia issledovaniia kul'tury, 2008.
- Dipaolo M. E. Political Satire and British-American Relations in Five Decades of Doctor Who. *Journal of Popular Culture*, 2010, vol. 43, iss. 5, pp. 964–987.
- Meillassoux Q. Dilemma prizraka [Spectral Dilemma]. *Logos. Filosofsko-literaturnyi zhurnal* [Logos. Philosophical and Literary Journal], 2013, no. 2 (92), pp. 70–80.
- Podoroga V. A. Pamiat' i zabvenie. T. V. Adorno i vremia "posle Osventsima" [Memory and Oblivion. Theodor W. Adorno and the time "after Auschwitz"]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2012, no. 4 (116), pp. 109–128.
- Reynolds A. Smith: "Doctor prefers chess to sex" // *Kasterborous.com*. July 16, 2011. Available at: <http://www.kasterborous.com/2011/07/smith-doctor-prefers-chess-to-sex/>.
- Schmitt C. Glossarium. *Aufzeichnungen der Jahre 1947–1951* (Hg. E. Von Medem), Berlin, Duncker & Humblot, 1991.
- Tolkien J. R. R. *Vlastelin kolets. Vozvrashchenie gosudaria. Letopis' tret'ia* [The Lord of the Rings. Return of the King. Book Three], Moscow, Rosmen-Press, 2002.

Телемедиевализм: «средневековые» сериалы конца XX — начала XXI века

ФЕДОР ПАНФИЛОВ

Федор Панфилов. Кандидат исторических наук, медиевист, журналист.
E-mail: diodoro78@gmail.com.

Ключевые слова: Средневековье, медиевализм, телесериалы, массовая культура, фэнтези.

Статья содержит краткий обзор представлений о Средних веках в телесериалах и интерпретацию изменений, произошедших в этом виде медиевализма на протяжении XX века и до настоящего времени. Автор вводит термин «телемедиевализм» для обозначения рассматриваемого явления, отмечая его особенности и отличия от синемедиевализма, репрезентации Средневековья в кинематографе. Основное внимание уделяется американским и западноевропейским сериалам первой четверти XXI века как наиболее репрезентативным в контексте выбранной темы. В статье затрагивается вопрос типологии квазисредневековых персонажей, выделены характерные для телемедиевализма темы и сюжеты. Отдельно анализируется специфика открывающих сцен «средневековых» сериалов. Достаточно подробно рассмотрены сериалы «Кадфаэль», «Викинги», «Игра престолов», «Борджиа» как примеры схожих или диаметрально различных подходов к представлению образа Средневековья в массовой культуре.

TELEMEDIEVALISM: “MEDIEVAL” TV SERIES IN THE LATE 20TH AND EARLY 21ST CENTURIES

Fedor Panfilov. PhD, medievalist, journalist.
E-mail: diodoro78@gmail.com.

Keywords: Middle Ages, medievalism, TV series, popular culture, fantasy.

This article presents a brief overview of TV series set in the Middle Ages and aims to show how this kind of medievalism evolves to the present day. The author introduces the term “telemedievalism” to describe the phenomenon in question, pointing out its peculiarities and differences from cinemedievalism, or the cinematic representation of the Middle Ages. The focus lies on American and Western European TV series of the early 21st century, as this is the most representative period of this theme. The author mentions typical quasi-medieval characters, themes and subjects in telemedievalism. Special attention is paid to the specific title sequences of “medieval” TV series. The series *Cadfael*, *Vikings*, *Game of Thrones*, *Borgia* are examined in detail as examples of similar or drastically different approaches to the representation of the Middle Ages in popular culture.



ВАЗИСРЕДНЕВЕКОВЫЕ образы в 2014 году материализовались даже в телевизионных выпусках новостей. Упоминания Средних веков в медиа в связи с политической повесткой дня, кроме стандартных клише о «средневековом» характере тех или иных актов, дополнились неожиданным визуальным рядом. На экранах появлялись демонстранты в реконструкторских доспехах или самодельной броне, катапульты, щиты, булавы и цепи, напоминающие о Гуситских войнах. Подобное визуальное вторжение Средневековья в информационный поток наглядно демонстрирует актуальность медиевалистских исследований. Если говорить о репрезентации Средних веков в современной массовой культуре, отдельного внимания заслуживают телесериалы, в которых за последние 15 лет уделялось, как никогда, много внимания средневековой тематике.

Изучение медиевализма в кино — сравнительно молодая дисциплина. Ранний этап ее развития условно можно связать с появлением исследований на тему взаимосвязи истории и кино, возможности передачи истории с помощью кинематографических средств¹. Главным первопроходцем жанра стал Кевин Хартти. В 1999 году он выпустил первую общую монографию о медиевализме в кино — каталог фильмов и краткое соотнесение их со све-

1. См., напр.: *White H. Historiography and Historiophoty // The American Historical Review. 1988. Vol. 93. № 5. P. 1193–1199; Rosenstone R. A. History in Images/ History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film // The American Historical Review. 1988. Vol. 93. № 5. P. 1173–1185; Le Beau B. Historiography Meets Historiophoty: The Perils and Promise of Rendering the Past on Film // American Studies. 1997. Vol. 38. № 1. P. 151–155.*

дениями исторических источников². Большинство книг и статей, посвященных непосредственно медиевализму в кинематографе, появились уже в XXI веке. Характер этих работ варьируется от компаративистских рассуждений на тему исторической достоверности до обращения к лакановскому психоанализу и делёзовской философии образа-времени. Не существует и единства терминологии: в англоязычной литературе можно встретить варианты *movie medievalism*, *medieval cinema* и т. д. Более-менее приемлемым представляется «киномедиевализм» (*cinémedievalism*). Поэтому, обращаясь к материалу современных сериалов, в качестве рабочего обозначения выберем термин «телемедиевализм» — возможно, не самый изящный, но отражающий специфику рассматриваемой темы.

В июне 2014 года в российских интернет-СМИ появились новостные статьи с заголовками типа «В России снимут аналог „Игры престолов“». То есть основной смысловой сигнал новости связывал ее с очень популярным сериалом НВО *Game of Thrones* (2012 — н. вр.). На самом деле речь шла о съемках не масштабного отечественного сериала, а «исторического фильма „Викинг“». Проект анонсировался как фильм о «раннем Средневековье». При этом его продюсер Анатолий Максимов заявил, что «такие фильмы, как „Игра престолов“, „Властелин колец“, поддерживают интерес к этому времени во всем мире», а создатели фильма «хотели снять интересную картину, живую, практически документальную» и «базируются на „Повести временных лет“»³. Этот случай иллюстрирует сразу несколько характерных черт теле- и киномедиевализма.

Прежде всего, это вечная проблема исторической достоверности. Разумеется, претензии на «документальность» фильма, сюжет которого основан на заведомо полубоготворных источниках, выглядят комично. Однако они не лишены смысла. Такие рекламные заявления об исторической достоверности часто предвещают выход картины на экраны. Они провоцируют критиков, подобно взмахам плаща тореадора, но создаются вовсе не для того, чтобы привлечь внимание специалистов и подвергнуть фильм научному

2. Всего книга Хартти охватывает более 900 фильмов. См.: *Harty K. J. The Reel Middle Ages: American, Western and Eastern European, Middle Eastern, and Asian Films About Medieval Europe*. Jefferson, NC: McFarland, 1999. Также Хартти выпустил сборник очерков о сюжетах артуровского цикла в кинематографе: *Idem. Cinema Arthuriana: Essays on Arthurian Film*. N.Y.: Garland, 1991.

3. В России планируют снять аналог «Игры престолов» // ТАСС: Культура. 23 июня 2014. URL: <http://itar-tass.com/kultura/1274435>.

анализу. Как отмечает Николас Хейдок, их цель — «воображаемая идентификация» по Лакану, придающая фильму особенное значение в глазах его будущей аудитории⁴.

Другая интересная особенность — уравнивание истории (в данном случае раннего Средневековья) и фэнтези (псевдосредневековых миров «Игры престолов» и «Властелина колец»). При разговоре о Средневековье в мире сериалов стоит учитывать, что граница между квазиисторическим повествованием и фэнтези здесь остается нечеткой. Элемент сверхъестественного присутствует практически в каждом сериале о Средних веках хотя бы в лице ведьмы, мага или персонажа-сновидца, в том числе и в продленном уже на третий сезон канадско-ирландском сериале «Викинги», о существовании которого продюсер российского «Викинга» не знал или предпочел не упоминать.

Важно и то, что «Игра престолов» преподносится как кинопродукт, равноценный фильму. Это недвусмысленно свидетельствует о значении, завоеванном сериалами во время сериального взрыва в конце 1990-х — 2000-х годах⁵. Другое дело, что в России особого влияния на представленность Средневековья в российских сериалах сериальный взрыв пока не оказал. Игровых российских сериалов, связанных со Средними веками, практически не существует. Даже если продлевать рамки Средневековья до начала XVIII века, включая раннее Новое время, упоминания заслуживают только два высокобюджетных проекта. Это вышедший еще в 1996 году «Ермак» и «Раскол», снимавшийся с 2009 года и показанный в 2011 году на государственном телеканале «Россия-Культура». Действие разворачивается в довольно поздний период: освоение Сибири во второй половине XVI века в случае «Ермака» и XVII век в «Расколе». Причем в обоих случаях мы имеем дело не с полноценными сериалами, рассчитанными на несколько сезонов. Очевидно, что двух телевизионных фильмов для рассуждений о специфически русском телемедиализме недостаточно. Если же говорить об аудитории сериалов как в России, так и в большинстве стран мира, то основная «средневековая» сериальная продукция, потребляемая ими, производится в США, Канаде и некоторых странах Европы (в первую очередь в Великобритании).

4. Haydoc N. *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*. Jefferson, NC: McFarland, 2008. P. 8.

5. См. тематический номер «Логоса» «Теория большого сериального взрыва» (№ 3 (93), 2013).

Пути зрительского доступа к «средневековым» сериалам в России достаточно разнообразны. Отдельные сериалы транслируются российскими телеканалами («Борджиа», «Крестоносцы», «Викинги» и т. д.), многие доступны подписчикам спутникового и цифрового телевидения. При этом новые сериалы переводятся и появляются в интернете в любительской озвучке, которая иногда ценится зрителями больше, чем профессиональная адаптация. Все большее значение приобретают различные сервисы онлайн-просмотра, зачастую показывающие сериалы в не подверженной цензуре версии. Наконец, интернет предлагает широкий выбор пиратского контента для просмотра и скачивания — от торрентов до серий, загруженных в социальные сети. Даже ввиду усилившегося за последние годы наступления правообладателей на торрент-трекеры, ситуация пока что коренным образом не изменилась.

За рамками текста остаются сериалы, созданные за пределами Европы, США и Канады, в силу обширности и специфичности материала, заслуживающего отдельных исследований (особенно интересен медиэвализм в японской аниме-культуре — прежде всего в сериале «Берсерк»). Речь пойдет главным образом о сериалах, созданных в Европе и США в конце XX и начале XXI века и так или иначе связанных с западноевропейским классическим Средневековьем.

Медиэвализм в массовой культуре подразумевает историческую эклектику, смешение черт разных веков и эпох. Если говорить о сериалах, претендующих на привязку к определенной исторической эпохе, то хронологические рамки Средневековья следует продлить по крайней мере до конца XV — первой трети XVI века, заглядывая в раннее Новое время. 1453 год, когда был завоеван Константинополь, является более чем условной датой и в случае телемедиэвализма не может служить адекватным обозначением «конца Средневековья».

Отдельные «средневековые» сериалы начали появляться задолго до сериального взрыва середины 1990-х. Как правило, эпические сюжеты из средневековой истории оставляли для большого экрана, а в качестве сюжетной основы использовались связанные со Средними веками легенды — прежде всего Артуриану и истории о Робин Гуде. Абсолютным хитом для своего времени стали 143-серийные «Приключения Робин Гуда» (*Adventures of Robin Hood*, 1955–1959), вышедшие на британском телеканале *ITV*. Благодаря их успеху появилось сразу еще несколько исторических сериалов, в том числе «Приключения сэра Ланселота» (*The Adventures of Sir Lancelot*, 1956–1957). И «Приключения

Робин Гуда», и «Приключения сэра Ланселота» в США транслировались основными телеканалами (CBS и NBC) — довольно редкий случай для британских сериалов. Позже, в 1975 году, Мел Брукс попытался пародировать легенду о Робин Гуде в американском ситкоме *When Things Were Rotten*. Но зрители в отличие от критиков совершенно не оценили опережавший свое время подход к пародии, поэтому канал ABC отменил сериал, едва добравшись до середины сезона.

Одним лишь Робин Гудом дело не ограничивалось. Например, во Франции в 1960-е годы вышло сразу два сериала, действие которых происходило в Средние века: 52-серийный «Тьерри Ла Фронд» (*Thierry la Fronde*, 1963–1966) и «Тибо, или Крестовые походы» (*Thibaud ou les Croisades*, 1968–1969). По стилистике они очень напоминали комиксы своего времени, Средневековье в них выполняло исключительно роль живописной декорации. В 1972 году появился французский шестисерийный мини-сериал «Проклятые короли» (*Les Rois Maudits*) по одноименному циклу романов Мориса Дрюона. Он до сих пор выгодно отличается от более поздней попытки экранизации того же цикла, вышедшей в 2005 году. С английской историей XIII века связан сюжет финальной серии 20-го сезона сериала BBC «Доктор Кто» (*Doctor Who*), показанной впервые в 1983 году. В 1980-х годах интерес к Средневековью подогревается популярностью культового романа Умберто Эко «Имя Розы» (1980), а затем и его одноименной экранизации с Шоном Коннери в роли францисканца Вильгельма Баскервильского (1986). Несмотря на успех «Имени Розы» в прокате, придиричивый медиевист-семиотик фильмом остался недоволен — настолько, что запретил любые последующие экранизации своих книг. Тем не менее благодаря киноверсии романа Эко массовая аудитория открыла для себя еще одного героя квази-Средневековья — не рыцаря-паладина или благородного разбойника, а монаха-детектива. Конечно, сам по себе образ духовного лица, расследующего преступления, не был чем-то исключительным. Достаточно вспомнить рассказы Г. К. Честертона о похождениях отца Брауна, недавно ставшие основой для сериала BBC. Но, поскольку интеллектуальным трудом в эпоху Высокого Средневековья занимались главным образом монахи, а не миряне, выбор именно такого персонажа в качестве главного героя «средневековой» детективной истории выглядит особенно логичным⁶.

6. Другим кандидатом на эту роль может быть средневековый юрист, или нотариус, как, например, в фильме «Час свиньи» (*The Hour Of The Pig*, 1993).

В 1994 году зрители британского канала *ITV Central* впервые увидели на экране мудрого бенедиктинца Кадфаэля. С «Именем Розы» сериал «Кадфаэль» (*Cadfael*) связывало многое: речь опять шла об адаптации для экрана литературного произведения, а главного героя, которого сопровождает молодой и неопытный помощник, также сыграл известный актер (Дерек Джекоби). В отличие от «Имени Розы» как первоисточник, так и телеадаптация носили специфически британский характер. Эллис Питерс (псевдоним Эдит Перджтер), с 1977 по 1994 год написавшая двадцать книг о Кадфаэле, по праву может считаться одним из пионеров «средневекового детектива» как поджанра исторического детектива. Творчество Питерс — тот случай, когда медиевализм стимулирует интерес к историческим местам. Благодаря популярности ее «Хроник Кадфаэля» началось настоящее паломничество туристов со всего мира в аббатство Шрусбери, где жил Кадфаэль.

Создатели сериала, таким образом, экранизировали не малоизвестную книгу, а бестселлер. Однако «Кадфаэль», последний сезон которого вышел в 1998 году, сильно отличался от оригинала. Дело не в том, что сюжет некоторых книг подвергся сильным переделкам, съемки происходили в Венгрии, а не в Шропшире, а голубоглазый Джекоби не слишком похож на валлийца. Главное различие заключалось в самой атмосфере сериала. Если «Игра престолов» НВО, меняя сюжет романов Дж. Р. Р. Мартина, в целом передает атмосферу оригинала, то в «Кадфаэле» гуманистический настрой первоисточника практически исчез. Средневековье с человеческим лицом деградировало, сдобренное изрядной порцией насилия. Главный герой выглядел «лучом света» в темном царстве. По мнению некоторых авторов, сериал доводит образ Средневековья до гротеска, представляя принципиально иной тип медиевализма, чем книги Питерс. Как эмоционально пишет Нил МакКой, сериал «полон картин жестокости, порочности и моральной испорченности, зачастую усугубленных доходящей до крайности фанатичной религиозной практикой»⁷. По МакКой, это связано с тем, что именно в посттэтчеровской Великобритании кардинально изменилось отношение к Средним векам⁸.

Но этот вариант не слишком распространен и не получил развития в сериалах.

7. *McCaw N. Adapting Detective Fiction: Crime, Englishness and the TV Detectives*. L.; N.Y.: Bloomsbury Academic, 2011. P. 101.

8. *Ibid.* P. 97.

На самом деле подобные метаморфозы литературного первоисточника при экранизации книги 1970–1980-х годов вполне интернациональны и неизбежны. Они диктуются самой логикой телемедиевализма. Точно так же в наши дни не может экранизироваться без изменений «Хоббит» Дж. Р. Р. Толкина — в него приходится добавлять *action*, женских персонажей и любовные линии (а сверх того, политкорректности ради, темнокожих жителей в нордическом Эсгароте). В случае «Игры престолов» книгам Мартина просто повезло — они изначально соответствовали заданной планке «варваризации», предлагая достаточно высокий уровень насилия и необходимую порцию апокалиптических настроений. В целом «Кадфаэль» создает вполне адекватный для сериала 1990-х псевдосредневековый мир XII века, при этом сохраняя замечательные детективные сюжеты оригинала. Но перемены, которые претерпели книги Питерс из-за адаптации, действительно показательны. Подчеркнуто грязным, мрачным и кровавым выглядит Средневековье и в мини-сериале «Айвенго» (*Ivanhoe*, 1997), который начинается со сцены бичевания главного героя. От романтизма Вальтера Скотта не остается и следа.

Был в 1990-х, впрочем, и другой вид телемедиевализма. К этому времени относится и замечательная в своем роде попытка создания «средневекового ситкома». Британско-американский сериал «Ковингтон Кросс» (*Covington Cross*, 1992) рассказывал о повседневной жизни средневекового феодала и его семейства. Достоверности в этом царстве бутафорских доспехов и характерных причесок 1990-х лучше не искать, зато «Ковингтон Кросс» предлагал нестандартную версию Средневековья — легкую и жизнерадостную, полную шуток. Тем не менее такое Средневековье не окупилось. Из 12 серий были показаны 7, а расходы на съемки, проходившие в средневековых замках Англии, оказались слишком высокими. Еще один британский ситком о Средних веках, «Темные века» (*Dark Ages*, 1999), был приурочен к специфическому инфоповоду — приближалось новое тысячелетие. Средневековье здесь использовалось как антураж для пародии: похождения английских крестьян в 999 году высмеивали страхи и апокалиптические ожидания современности. Совсем бурлескным, но оптимистичным выглядит средневековый мир в франко-американском сериале «Новые приключения Робин Гуда» (*The New Adventures of Robin Hood*, 1997–1998). Кислотные цвета, дикие наряды и низкобюджетные спецэффекты сериала, напоминающие собрание толкинистов, вполне типичны для других сериалов такого рода, например «Удивительных странствий Геракла».

Эксплуатировать легенду о разбойнике из Шервудского леса в мире сериалов пытались и в нулевые. В сериале *BBC* «Робин Гуд» (*Robin Hood*, 2006–2007) она изрядно изменилась в сюжетных деталях, но общий пафос истории о благородном разбойнике сохранился. Незадолго до того на *BBC* миф о Робин Гуде, как и многие другие устоявшиеся стереотипы, связанные со Средневековьем, попытался развенчать Терри Джонс в авторском цикле «Средневековые жизни Терри Джонса» (*Terry Jones' Medieval Lives*, 2004). Экс-участник шоу «Монти Пайтон» и популярный историк, совмещая исторические факты с анимацией в духе Терри Гиллиама, последовательно прошелся по устоявшимся бытовым представлениям о Средневековье — одна из серий, «Крестьянин», номинировалась на «Эмми». Возросший интерес к Средним векам в XXI веке подчеркивает тот факт, что в 2008 году *BBC Four* посвятил им специальный тематический сезон. Этот сезон, в частности, породил такой жанровый эксперимент, как трагикомедия «Кража» (*Heist*) — неряшливая попытка снять фильм про «средневековое ограбление» по мотивам реальных исторических событий, получившая не лучшие отзывы критиков.

Тому же периоду, что и «Кадфаэль», посвящен другой сериал, также снятый по литературному бестселлеру, но уже не британский и сравнительно недавний. В отличие от четырех сезонов «Кадфаэля», «Столпы Земли» (*The Pillars of the Earth*, 2010) — мини-сериал, снятый для американского канала *Starz* братьями Ридли и Тони Скоттами. Автор одноименного романа, Кен Фоллет, как и Питерс, имеет валлийские корни. Более того, как и книги Питерс, роман Фоллета привлек внимание туристов к историческому памятнику — правда, не английскому, а испанскому готическому собору, которым вдохновлялся Фоллетт, описывая строительство собора в вымышленном городке Кингсбридж. Яркая условность придуманного Фоллетом мира, приближающего его к жанру *medieval fantasy*, видимо, позволила «Столпам Земли» выйти на канал *Starz* — там явно равнодушны к средневековому фэнтези. За «Столпами Земли» последовали «Камелот» (*Camelot*) и «Демоны Да Винчи» (*Da Vinci's Demons*). В 2012 году Ридли Скотт, наряду с квазиисторическим «Лабиринтом» (*Labyrinth*, 2005), спродюсировал мини-сериал по другому роману Фоллета. Действие опять же происходило в средневековом Кингсбридже, только 150 лет спустя, перед началом Столетней войны. Но «Мир без границ» (*World Without End*) вышел уже не на *Starz*, а на более скромном кабельном канале *Reelz*.

«Камелот» представлял собой постмодернистский эксперимент над «Смертью Артура» Томаса Мэлори. Элемент магии в нем присутствовал, но уступал очевидной деконструкции артуровского мифа, особенно в поступках Мерлина (подстроенный успех Артура в испытании с извлечением меча из камня, фальсификация происхождения Экскалибура). Проект не спасли ни активная рекламная кампания, ни Ева Грин в роли Морганы. От обаяния оригинальных легенд о рыцарях Круглого стола создатели сериала фактически отказались, а средневековый псевдореализм «Камелота» неизбежно поблек в сравнении со стартовавшей в том же 2011 году «Игрой престолов». Гораздо более удачный подход к переосмыслению Артурианы предложил сериал *BBC* «Мерлин» (*Merlin*, 2008–2012). Он представлял собой очень удачный перенос инородного сеттинга на псевдосредневековую почву. Придумывая историю гениального юного волшебника Мерлина, который вынужден скрывать свои способности, сценаристы ориентировались на «Тайны Смолвиля» (*Smallville*, 2001–2011), американский сериал о юности Супермена. Это, конечно, открывало простор для постмодернистского обращения с артуровскими легендами — вплоть до того, что королева Гиневра здесь становилась мулаткой и дочерью обычного кузнеца. Характерно, что «Мерлин» стал первым за тридцать с лишним лет британским телесериалом, показанным американским телевидением (каналом *NBC*).

Если *Starz* явно отдает предпочтение средневековому фэнтези, то другой флагманский канал, *Showtime*, делает ставку на масштабные династические саги. «Тюдоры» (*The Tudors*, 2007–2010) могут служить образцом *sexploitation*, чрезмерного использования сексуальной тематики для привлечения зрительского внимания, в псевдосредневековом сериале еще до выхода «Игры престолов». Тем не менее, хотя личная жизнь Генриха VIII была сознательно выбрана в качестве главной сюжетной линии, сериал не сводился исключительно к ней и стремится передать ощущение масштабности — разумеется, с изрядным числом исторических неточностей и сознательных упрощений. Другой показанный на *Showtime* сериал, «Борджиа», вышел почти одновременно с еще одним проектом, посвященным тому же историческому периоду, что предоставляет интересную возможность сопоставления двух сериалов, посвященных одному историческому периоду и современных друг другу. Во избежание путаницы позволим себе далее обозначать эти два сериала их английскими названиями: *The Borgias* и *Borgia*.

The Borgias, выбранный *Showtime*, вышел на экраны в апреле 2011 года; в 2013 году очередной сезон сериала был отменен из-за слишком высокой стоимости производства. Петиции возмущенных фанатов привели лишь к тому, что создатели сериала обещали издать сценарий неснятых серий. Премьера франко-немецко-чешского сериала *Borgia* состоялась в 2011 году, его третий (и последний) сезон запланирован на осень 2014 года; в США его представляет канал *Netflix*. У семейства Борджиа к моменту появления рассматриваемых сериалов уже была своя история в массовой культуре — от неудачного сериала *BBC* 1981 года до комиксов Мило Манары по сценарию Алехандро Ходоровского. Оба сериала пересказывают те или иные исторические легенды, связанные с Борджиа и престолом Святого Петра (например, церемонию проверки гениталий свежеизбранного папы римского; лечение умирающего понтифика молоком кормилицы и кровью мальчиков), но на этом их сходство заканчивается. *The Borgias* делает акцент на пафосе и масштабности, эффектных сценах, однако впечатление от них портят долгие, затянутые диалоги. *Borgia* отличается более высоким уровнем брутальности и мрачности, во многом напоминая стилистику 1990-х годов. При этом сериал содержит немало исторически достоверных эпизодов, например разграбление кардинальских дворцов толпой после смерти папы римского.

Отличается и подход к кастингу исполнителей главных ролей. Изможденный вид, неизбывная печаль в глазах и несколько вымученный пафос речей и поступков Борджиа (Тимоти Далтон) невыгодно сочетаются с цветущей витальностью остальных членов его семейства — кажется, что непокорные отпрыски Родриго в буквальном смысле выпили из отца все жизненные соки. Формально схожую ситуацию можно было наблюдать в сериале *HBO* «Подпольная империя» (*Boardwalk Empire*, 2010–2014), где на роль казначея Еноха Томпсона взяли Стива Бушеми. Исторический прототип этого персонажа, Енох Джонсон, был крупным человеком с тяжелыми чертами лица, несколько не похожим на сухощавого, нервного Бушеми. Нестандартность выбора особенно бросалась в глаза на фоне маниакально скрупулезного подхода создателей сериала к воссозданию черт определенной исторической эпохи (в этом случае — времен сухого закона в США). Но Бушеми удалось превратить несоответствие в ключевую особенность сериала, сделать его достоинством, а не слабой стороной. Его Наки Томпсон убедителен; кардинал Борджиа в исполнении Тимоти Далтона выглядит

по меньшей мере странно, чего нельзя сказать о Родриго Борджиа из сериала *Borgia*.

Создатели обоих сериалов используют схожий образный ряд в открывающих сценах, но он производит совершенно разное впечатление. В случае *The Borgias* мы видим фрагменты известных картин эпохи Возрождения, сопоставленные со сценами из сериала. Искусство Ренессанса в этом сопоставлении ожидается выигрывает и доминирует, приковывая к себе внимание зрителя. В результате предваряющие *The Borgias* образы оставляют скорее ощущение умиротворенного созерцания, чем готовности к истории кровавых интриг. В первых кадрах *Borgia* тоже не обходится без произведений искусства, но здесь они кажутся отдельными вкраплениями в потоке образов, лиц, мест, интерьеров. Роющие навоз пятачками свиньи сменяются проглядывающей сквозь песок головой античной статуи, содрогающееся в любовных спазмах нагое тело — раскачивающимися колоколами; все в обрамлении почти вульгарных всполохов кровавого дыма по сторонам экрана. В сочетании с нарастающей тревожной мелодией это вызывает у зрителя ощущение дискомфорта, тормозит его.

Открывающие сцены сериалов — сюжет, заслуживающий отдельного исследования. Деревянные скульптуры рыцарей, монахов, драконов, над которыми красуется нарочито грубо вырезанное солнце, в первых кадрах «Кадфаэля» служат недвусмысленным сигналом для зрителя. Они кричат: «Смотрите, смотрите, насколько мы средневековые!» — и в силу этого остаются достаточно бутафорскими. Открывающая сцена «Игры престолов», уже завоевавшая статус культовой, по своему содержанию является прекрасным образцом медиевализма. Как миниатюра в иллюминированной рукописи, она служит глоссой к повествованию сериала — не только потому, что на трехмерной карте-макете Вестероса и Эссоса представлены основные географические пункты мира «Игры престолов». Важнее то, что имена в титрах сопровождаются геральдическими иконками. По ним внимательный зритель может определить принадлежность персонажа, которого играет актер, к одной из представленных в сериале фракций. А на вращающихся вокруг карты кольцах изображена в виде аллегорических сценок история родов Таргариенов и Баратеонов. Сама карта с резными кольцами напоминает «Земное яблоко» — старейший глобус, выполненный в конце XV века Мартином Бехаймом. Короткая динамичная заставка «Столпов Земли», выполненная в технике анимации, тоже содержит в себе

отсылки на главные сюжетные линии, соединенные в завершающем монументальном образе собора. В схожей стилистике выполнена анимационная открывающая сцена «Демонов Да Винчи», где главным связующим образом становится собственно фигура главного героя. Начало каждой серии «Тюдоров» достаточно традиционно — оно прежде всего представляет актеров, исполняющих главные роли. «Викинги» в общем ряду смотрятся нестандартно: первые кадры сериала позволяют зрителю почувствовать себя тонущим в холодных волнах викингом, перед глазами которого проносятся смутные видения, пока он идет на дно морское.

Чаще всего открывающие сцены «средневековых» сериалов сопровождаются стилизованными латинскими песнопениями («Кадфаэль», «Камелот», *The Borgias*) или запоминающейся инструментальной темой («Игра престолов», «Тюдоры», *Borgia*). Из этого ряда выбиваются «Викинги», в которых рваный визуальный ряд открывающей сцены сочетается с меланхолично-жесточкой композицией *Fever Ray* (Карин Андерссон), вокалистки шведского электронного дуэта *The Knife*.

«Викинги» — не совсем стандартный пример медиевализма⁹. В этом сериале ощутим восторг неопита от соприкосновения с эпохой викингов со стороны Майкла Херста, до этого занимавшегося большими костюмными драмами позднего Средневековья («Тюдоры», «Борджиа»). Создатель сериала не скрывает своего очарования викингами и сознательно представляет их в куда более выгодном свете, чем христиан. Немногие симпатичные персонажи-христиане, саксонский монах Ательстан и король Эгберт, испытывают неподдельный интерес к языческой культуре и находят ее во многом привлекательной. Надо заметить, что кино- и телемедиевализму в целом присуще негативное отношение к представителям церковной иерархии. Если религиозность отдельных персонажей (например, Екатерины Арагонской в «Тюдорах») может быть достойной их чертой, то на одного доброго и благочестивого монаха приходится сразу несколько жадных, лицемерных, властолюбивых и похотливых аббатов, епископов, кардиналов, инквизиторов и т. д. Так, Кадфаэлю противодействует приор аббатства брат Роберт, один из главных антагонистов «Столпов Земли» — епископ Валеран, о кардиналах

9. Подробнее о специфике медиевализма в сериале «Викинги» можно прочесть в моей электронной публикации: Панфилов Ф. Питоны для викингов // COLTA.RU. 28 февраля 2014. URL: <http://www.colta.ru/articles/media/2248>.

и папе римском в сериалах *The Borgias* и *Borgia* даже говорить не нужно. Примечательно, что в сериале *HBO* «Настоящая кровь» (*True Blood*) средневековые вампиры оказываются монахами-доминиканцами и инквизиторами.

В сериале «Викинги» драматичность конфликта двух миров, христианского и языческого, подчеркивается тем, что — вопреки историческим фактам — они практически не знают о существовании друг друга к моменту встречи. У Херста викингам неизвестен морской путь в Англию (его удастся обнаружить только главному герою Рагнару), а случайной жертвой первого рейда воинов Рагнара становится монастырь святого Кутберта на острове Линдисфарн. На самом деле викинги разграбили монастырь в 793 году, лет за сорок-пятьдесят до походов Рагнара Лодброка (или его исторических прототипов). Но высадка морских разбойников на Линдисфарне давно символизирует начало эпохи викингов, а значит, обязательно должна присутствовать в сериале. Не случайно сериал называется именно «Викинги», а не «Викинг», «Конунг», «Рагнар». Херст замахивается на создание образа целой эпохи, а выбранный им в качестве главного героя полубоггерой Рагнар становится собирательным образом великого конунга.

Настоящим символом сегодняшнего телемедиализма, пожалуй, следует назвать все тот же сериал *HBO* «Игра престолов», который наглядно показывает связь представлений о Средневековье и фэнтези. Как отмечалось выше, он снимается по циклу романов Джорджа Мартина «Песнь Льда и Пламени», которому удалось создать один из самых убедительных неосредневековых миров. В то же время назвать «Игру престолов» просто фантастическим переосмыслением войны Алой и Белой Розы будет недопустимым упрощением. Мартин обращается к самым различным историческим эпохам (например, рабовладельческие города Эссоса напоминают древние ближневосточные государства), но основой для создаваемого им мира все же служит западноевропейское Средневековье, которое переживает тотальную конверсию. Здесь есть и тщательно проработанная геральдическая система, и характерная для феодального общества система социальных связей, и «божий суд» — испытание поединком, и аналогии военно-монашеских орденов; все это в сочетании с борьбой за престол, инцестом, предательством и возможностью для практически любого персонажа погибнуть внезапной и мучительной смертью. Авторы сериала не могли перенести вселенную на экран во всех деталях и неизбежно перекроили некоторые сюжет-

ные линии, но сохранили главное — атмосферу живого псевдосредневекового мира.

Если составлять примерный список сюжетов, наиболее характерных для телемедиализма, он будет довольно краток. На первых местах неизбежно оказываются династические и междоусобные войны, придворные интриги и смена власти, переломные исторические моменты, становление героя (псевдоисторического или полностью вымышленного персонажа). Причем герой, как правило, мужчина, хотя эта тенденция меняется: только в 2013 году появились испанский сериал о королеве Изабелле (*Isabel*) и британский сериал «Белая королева» (*The White Queen*)¹⁰. Элемент комического часто присутствует в «средневековых» сериалах, но как отдельный поджанр комическое Средневековье все же уступает эпическому.

Средние века продолжают восприниматься как эпоха разительных контрастов, буйства страстей, однако уже не обязательно представляются временем беспросветного мрака. Если в 1990-х зритель обычно видел мир упадка, где не слишком хотелось побывать, то к 2014 году ему стремятся показать мир жестокий, но настолько зрелищный, что в нем хочется жить. Конечно, не обходится без претензий на проникновение в «самое сердце» истории — именно о нем говорит голос Джонатана Рис-Майерса в открывающей сцене «Тюдоров»¹¹.

REFERENCES

- Harty K. J. *Cinema Arthuriana: Essays on Arthurian Film*, New York, Garland, 1991.
Harty K. J. *The Reel Middle Ages: American, Western and Eastern European, Middle Eastern, and Asian Films About Medieval Europe*, Jefferson, NC: McFarland, 1999.
Haydoc N. *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*, Jefferson, NC: McFarland, 2008.
Le Beau B. *Historiography Meets Historiophoty: The Perils and Promise of Rendering the Past on Film*. *American Studies*, 1997, vol. 38, no. 1, pp. 151–155.
Logos. Filozofsko-literaturnyi zhurnal [Logos. Philosophical and Literary Journal], 2013, no. 3 (93).

10. Существует еще несколько более ранних сериалов о королеве Елизавете Тюдор, но она все-таки жила позже рассматриваемого в этой статье периода.
11. «Вам кажется, что вы знаете историю. На самом деле вам известно лишь то, чем она кончается. Чтобы добраться до самого сердца истории, нужно вернуться к ее началу».

- McCaw N. *Adapting Detective Fiction: Crime, Englishness and the TV Detectives*, London, New York, Bloomsbury Academic, 2011.
- Panfilov F. Pitony dlia vikingov [Pythons for the Vikings]. *Colta.Ru*, February 28, 2014. Available at: <http://www.colta.ru/articles/media/2248>.
- Rosenstone R. A. History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film. *The American Historical Review*, 1988, vol. 93, no. 5, pp. 1173–1185.
- V Rossii planiruiut sniat' analog "Igry prestolov" [Russia is planning to produce the counterpart of "Game of Thrones"]. *TASS: Culture*, June 23, 2014. Available at: <http://itar-tass.com/kultura/1274435>.
- White H. Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, 1988, vol. 93, no. 5, pp. 1193–1199.

Сериалы начинают и выигрывают: телешоу между аттракционом и драмой

АНДРЕЙ БЫСТРИЦКИЙ

Андрей Быстрицкий. Кандидат педагогических наук, профессор, декан факультета коммуникаций, медиа и дизайна департамента медиа Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

Адрес: 109028, Москва,
Хитровский пер., 2/8, корп. 5.
E-mail: abystritsky@mail.ru.

Ключевые слова: технологии видеоконтента, кодификация знания, сериалы, саморефлексия человечества.

Статья посвящена проблемам связи между развитием современных технологий производства и доставки видеоконтента, с одной стороны, и изменением характера потребления этого контента аудиторией — с другой. Рассмотрение ведется путем сопоставления роли в современной культуре сериалов и так называемого большого кино. Автор предполагает, что ряд ключевых функций современной культуры, прежде всего осмысления, рефлексии происходящего перешли от крупноформатного кинематографа к сериалам. Именно последние стали центром приложения сил наиболее талантливых и социально ориентированных драматургов. Таким образом, сериалы выступают как новый способ кодификации актуального знания человечества о современности.

THE SERIES STARTS AND WINS:
THE TV SHOW BETWEEN AMUSEMENT
AND DRAMA

ANDREY BYSTRITSKIY. PhD in Pedagogy, Professor, Dean of the Faculty of Communications, Media and Design at the School of Media of the Higher School of Economics.

Address: Bldg 5, 2/8 Khitrovskiy per.,
109028 Moscow, Russia.
E-mail: abystritsky@mail.ru.

Keywords: video content technology, structure of knowledge, movies, series (soap opera), self-reflection of mankind.

This article focuses on the connection between the development of modern-day technologies and the delivery of video content, in addition to the change in the mode of consumption of this content by the audience. The analysis based on a comparison of the role of television series in today's culture with feature films. The author presumes that television series have acquired a number of key functions in modern-day culture, above all, the apprehension of and reflection on activities from large screen pictures. More gifted and socially oriented playwrights have been focused specifically on television series. Thus, television series should be seen as another way of codifying humanity's current knowledge of the contemporary world.



МЕДИАПРОСТРАНСТВО, в котором мы живем, меняется. Возникают новые технологии коммуникации, вырабатываются уникальные модели медиаповедения людей. Преобразования, наблюдаемые нами, сопоставимы с переходом людей к приготовлению пищи на огне. Конечно, мы и сейчас можем съесть тартар или карпаччо, но лишь в порядке экзотического отклонения от кулинарного мейнстрима. Как бы мы ни ценили кинематограф Эйзенштейна или Гриффита, по сравнению с ними современное киноискусство претерпело грандиозные изменения. Последним по времени достижением стал необыкновенный взлет культуры сериалов, в которых, как кажется, сосредоточился современный кинематографический гений.

Наблюдаемые изменения видеопроизводства во многом связаны с формированием новой экономической и технологической структуры киноиндустрии. Однако более важно, что сериалы стали новым впечатляющим средством саморефлексии человечества. В свою очередь, это свидетельствует о том, что все мы живем в переломную эпоху, принципиальным свойством которой, как правило, служит изменение способа кодификации знания о происходящем. Развитие книгопечатания, к примеру, помимо всего прочего, привело к религиозной реформации и возникновению социокультурного феномена детства. Сегодня можно только гадать, какие новые явления ожидают нас в ближайшем будущем и что повлечет за собой рождение новых форм медиакommunikации.

Зато можно смотреть сериалы, развлекаться и с увлечением анализировать, что именно нам показывают. Разумеется, наивно считать сериалы прямым и непосредственным отражением реальной жизни, но интересно, почему сценаристы считают

те или иные художественные решения или персонажей привлекательными для аудитории. Это может кое-что рассказать нам о том, что думает интеллектуальная элита о своих согражданах, так как практически все сериалы ориентированы прежде всего на национальные аудитории.

Для начала несколько иллюстраций, на мой взгляд отражающих некоторые специфические черты современного сериального мировоззрения.

Если взять, к примеру, сверхпопулярные сериалы, такие как «Родина» (конкретно — первый сезон шоу), интересно отметить, кем являются основные действующие лица, через которых излагается сюжет о спасении американцами своей родины. Проститутка, она же разведчик, соглядатай, поставляет девушек арабскому шейху. Будет убита из-за бюрократии, злобности и взаимной зависти сотрудников ЦРУ. Американки, за большие деньги готовые массово поступать в гарем арабского принца и участвующие в кастинге. Их ничто не останавливает: ни брутальный секс, ни соблазнение других женщин, ни оказание сексуальных услуг дальним и близким знакомым шейха.

Главный детектив, она же ведущий аналитик ЦРУ, — психически нездоровая, импульсивная женщина с беспорядочными связями, не может жить без тяжелых лекарств, спасающих от грозящего ей настоящего медицинского безумия. Ее сестра-врач ворует для героини лекарства, подделывая рецепты. Детектив из ЦРУ настолько безумна, что пьяной вступает в интимную связь с главным подозреваемым в государственной измене и, что характерно, выбалтывает ему секреты своего ведомства. Ее советник и наставник, крупный чин в разведке, — взбалмошный пожилой еврей, трусливый и выбивающий разрешения на слежку путем шантажа судей, попавшихся на неприглядных грешках. Есть страшное подозрение, что он также предатель, и совершенно очевидно, что он лжец.

Американский герой (раскрученный медиа и властями), освобожденный из плена спецназом ЦРУ и обласканный вице-президентом США, бывший снайпер морской пехоты, — возможный изменник, тайно перешедший в ислам и готовый к терактам в пользу исламистов. К тому же в угоду террористам он едва не убил своего товарища, чтобы выжить. Единственная его привлекательная черта — виртуозная, артистически аранжированная ложь. Товарищ морпеха-героя, еще больший негодяй, и в самом деле намеревается убить президента США. Руководство ЦРУ — тупые карьеристы, готовые жертвовать своими, лишь бы спасти карьеру. Им ни-

чего не стоит позволить убить патриотично настроенную проститутку и подставить честных и преданных сотрудников спецслужб, обмануть товарищей и пренебречь безопасностью страны в угоду политическому начальству. Ведущие аналитики ЦРУ — ксенофобы и шовинисты. Их ничему не научила атака на башни-близнецы. Они не в состоянии оценить информацию, попавшую им в руки благодаря самоотверженности простых американцев. Удручающая картина, оставляющая в недоумении: как еще жива страна Америка?

Ничуть не более радужные картины рисуют и другие сериалы. Например, если верить сериалу «Подозреваемые» (*Person of Interest*), Нью-Йорк населен бандитами, в частности русскими, почему-то носящими венгерские имена вроде Ласло. Власти коррумпированы начиная с полиции и вплоть до руководства города. Порядочные полицейские погибают в безнадежной борьбе с городскими заправками. Иногда вмешивается ФБР, но большинство агентов тупы и жестоки, а то и продажны. За всем этим маячит ЦРУ, половина агентов которого — сумасшедшие циники, а остальные — изменники, готовые взорвать половину Нью-Йорка в угоду жестоким китайцам.

И хотя согласно сериалу «Элементарно» о новых Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне (оказавшемся женщиной в исполнении Люси Лью) полиция более или менее порядочна, но, в полном согласии с Конан Дойлем, до крайности умственно ограничена, будто иллюстрируя знаменитую максиму Томаса Карлейля: «Почти все — дураки». Выходит, что порядок в Соединенных Штатах Америки и городе Нью-Йорке обеспечивают чудачки, для которых честь, свобода и справедливость почему-то не пустой звук. Но, увы, их меньшинство, и ничтожно малое. В то же время все американские сериалы населены пострадавшими от войн в Афганистане и Ираке. И неважно, что некоторые пострадали физически, некоторые психологически, иные предали, а кое-кто возненавидел собственное государство. Очевидно, для сценаристов тема ветеранов привлекательна, им кажется, что этот пункт волнует общество и потому об этом стоит снимать. Помимо этого фонового невроза, связанного с Востоком и войнами, которые простые граждане не понимают, а политическое руководство не в состоянии прекратить, западные правительства запутались в целях дорогостоящих и жестоких военных операций в Ираке, Афганистане и прочих далеких и сопредельных странах.

К картине мира, созданной драматургическим гением сценаристов сериалов, мы вернемся позже. Сейчас важно подчеркнуть,

что современные сериалы не только сверхпопулярны и широко обсуждаются в традиционных и электронных медиа, но и чрезвычайно прибыльны. В истории экономического, политического и эстетического взлета сериалов многое объясняется особенностями новых коммуникационных технологий. Неизбежность драматических изменений в обществе вследствие развития новых коммуникационных технологий стала общим местом в рассуждениях социальных теоретиков последних лет. Ломаются копыя вокруг роли социальных сетей в революционных событиях в Египте или влияния информационно-коммуникационной среды на поведение протестующих на площади Таксим в Стамбуле. Специалисты задаются вопросами: не заменил ли фейсбук муллу в роли организатора уммы и допустимо ли сравнивать воздействие твиттера и сравнительно традиционных студенческих союзов в университетах?

Между тем именно в феномене сериалов со всей впечатляющей очевидностью проявились революционные свойства новых технологий. Это касается, в частности, изменения соотношения между фильмами, созданными в первую очередь для кинотеатров, и сериалами, произведенными для тех или иных форм телевидения (их настолько много, что под вопросом оказывается сама уместность дальнейшего использования слов «телевидение», «интернет», «радио» — терминологическая дифференциация скорее затемняющая, нежели проясняющая, картину).

Несколько десятилетий назад основная масса сериалов (при ряде заметных исключений) была довольно бесхитростной подделкой. Даже такие высоко ценимые работы, как «Сага о Форсайтах» или «Семнадцать мгновений весны», в творческом отношении считались вторичными по отношению к большому кинематографу. Иными словами, в сфере производства видеопродукции культурная иерархия помещала на вершину шедевры большого кино, а сериалы — на один-два этажа ниже. Эта иерархия предполагала, что драматическая глубина, психологическая утонченность присущи лишь фильмам, созданным для просмотра в кинотеатрах. Сериалам же, несмотря на подчас выдающееся качество некоторых из них, отводилась роль развлечения, «таймкиллера», способа расслабиться после трудового дня/недели.

Статус сериала в сегодняшней культурной ситуации существенно изменился. Последние премьеры («Человек из стали», «После нашей эры», «Война миров Z», «Джунгли», «Университет монстров» и т. д.) — фильмы, гарантирующие аудитории сказку, полет фантазии и захватывающее зрелище. Вместе с тем не-

давние сериалы («Босс», «Ганнибал», «Управление гневом», «Секс в большом городе», «Доктор Хаус», «Родина», «Подозреваемые») выглядят полноценными пьесами, искусно выписанными драматическими произведениями. Конечно, они не лишены оттенка беллетристичности, но это качественная беллетристика, нередко возвышающаяся до высот настоящего искусства. Между тем вполне качественную сериальную продукцию, оказывающую заметное влияние на отечественного зрителя, производят и в России («В круге первом», «Штрафбат», «Ликвидация» и т. д.).

Если прежде именно большое кино играло роль своего рода летописи человечества, рассказывающей о восстании Спартака, войне во Вьетнаме или латиноамериканских хунтах, то теперь эта роль перешла к сериалам. И перед нами не просто летопись, но один из важнейших элементов формирования картины мира и суждений о нем. В этой связи несколько преувеличенным кажется то влияние на публику, которое сегодня сохраняют новости, все чаще выступающие не более чем средством самоуспокоения, своеобразным социальным седативным. Человек посмотрел новости и узнал, что не оказался в падающем самолете, не был скручен во время рейда полиции, что грабитель миновал его, посетив соседний дом, и т. д. Это позволяет расслабиться перед телевизором после тяжелого рабочего дня. А вот художественная продукция ярко и образно предъясняет зрителю мир, в котором он живет. Таким панорамным живописцем окружающего мира вместо кинематографического полного метра стали телесериалы.

Произошедшая медиареволюция создает впечатление перевернувшейся культурно-иерархической пирамиды. Глубины, утонченности, подлинного драматизма сегодня ждут от сериалов, тогда как большой кинематограф превратил кинотеатр в центр развлечений: аудитория в массе своей идет туда, чтобы насладиться спецэффектами и пережить то ощущение безграничности человеческих возможностей и могущества технологий, которые дарит, к примеру, *Cirque du Soleil*. Сказанное не исключает появления серьезных, вдумчивых фильмов или проходных сериалов. Однако центр ожидания подлинной драмы, качественного драматического искусства переместился из кинотеатра на телевидение и в интернет. Последние, впрочем, различаются не технологией доставки сигнала, а поведением аудитории: телевизор пассивно смотрят, с сетью интерактивно взаимодействуют.

Итак, блокбастер в современном кинотеатре, скорее, фантазматическая драма, а сериал — серьезная драма. Хотя и первые порой являются образцы крепкой драмы, и вторые бывают фантастическими или

сказочными. Причин тому, что прокатный кинематограф сместился в сторону развлекательного шоу с впечатляющими спецэффектами при сравнительной условной сценарной основе, множество. Первая состоит, вероятно, в экспоненциальном росте видеорынка, довольно убедительно подтверждаемом колоссальными бюджетами новых сериалов. Эпизодом стоимостью 3 миллиона долларов уже никого не удивишь. Одновременно выросли и бюджеты блокбастеров. В распоряжении производителей и распространителей оказались колоссальные средства, а большие деньги означают большие возможности. Вторая причина связана с взрывным развитием технологий. И здесь можно выделить два взаимосвязанных направления: новые возможности производства видеоконтента (компьютерные, инженерные технологии, новые материалы и т. п.) и развитие коммуникаций, прежде всего интернета.

Вторая причина порождает третью — изменение того, что можно назвать медиапотреблением, или медиаповедением. Аудитория получила новые измерения свободы. Стало возможным смотреть видеопродукцию очень высокого качества в удобное время, быть зрителем не телевизионного канала, а отдельной программы. Тем самым каждый потребитель может (если, конечно, захочет) создать свой собственный медиапрофиль, то есть фактически сформировать персональный видеоканал, состоящий из той продукции, которую предпочтет сам потребитель. Вместе с тем новый характер потребления видеоконтента порождает острые коллизии, связанные с авторским правом и видеопиратством. Аудитория предъясняет колоссальный спрос на свободное потребление контента, обеспечить которое может лишь интернет. Этот спрос рождает предложение. Однако производители контента алчут окупаемости и прибыли. Сколь-либо убедительного компромисса найти пока не удалось, но есть несколько переходных решений. Например, можно продолжать развивать индустрию электронной коммерции, разного рода интернет-магазинов вроде *App Store* или *Google Play*. Их недостатком является сравнительная негибкость. Есть вариант медиаплееров по примеру *BBC Media Player*'а. Но в случае *BBC* ситуация усложняется тем, что аудитория уже заплатила компании через систему ежегодных взносов и имеет право на весь созданный поставщиком контент.

Наиболее привлекательным, но пока довольно фантастическим путем представляется учреждение своего рода института интернет-гражданства (о чем мы неоднократно писали). В этом случае будет сформирован общий бюджет интернет-среды, который можно будет распределять среди производителей пропорциональ-

но вниманию аудитории к тому или иному фильму, сериалу и т. д. Конечно, это невозможно реализовать без радикального упрощения системы электронных платежей — цели сугубо технической и достижимой.

Еще одна, четвертая, причина изменения соотношения между кино и сериалами заключается в том, что нынешние медиа именно в силу дробности и фрагментарности потребления теряют то, что Маршалл Маклюэн называл эксплозией. Уходит ощущение сопричастности, возникающей у людей, когда они вместе, одновременно потребляют одну и ту же продукцию: смотрят футбол, слушают новости и т. п. Наиболее ярким воплощением эффекта эксплозии служит репродуктор на площади и люди, слушающие обращение лидера к ним. Но диверсификация каналов, широчайший спектр СМИ, возможность смотреть и слушать то, что хочется, в удобное время разрушили это ощущение общности. Кинотеатр в силу своей величины, технической оснащенности и уровня сервиса в известном смысле эту эксплозию возрождает. То есть аудитория идет в кинотеатр на шоу подобно тому, как прежде жители средневековых городов выбирались посмотреть на триумфальное возвращение армии, предводительствуемой королем (если, разумеется, город не был самоуправляемым).

Поход в кино сегодня стал своего рода праздником, на который отправляются, как правило, в компании с семьей и друзьями. Просмотр дома — индивидуальная практика с другой поведенческой картой. Зритель не знает, кто и когда еще смотрел или будет смотреть сериал, потребление часто носит отложенный характер. Но самое существенное — это изменение типа дискуссии о просмотренном: она, как ни странно, несколько архаизировалась и ближе всего к тому, как обсуждают книги. Более того, многие новые функции кинотеатра, такие, например, как возможность в прямом эфире смотреть в кинозале оперный фестиваль в Байройте, лишь подтверждают превращение кинотеатра в место симультанного шоу. Таким образом, изменение рыночных условий и формирование новых моделей поведения аудитории привели к тому, что жанр, прежде считавшийся вторичным по отношению к большому кинематографу, перехватил инициативу, причем именно в сфере драматического искусства.

Вернемся к той картине мира, что рисуют сериалы. Она выглядит довольно угрожающей. Конечно, искусство всегда драматизирует действительность, саму по себе драматичную, и прав Аристотель, в своих размышлениях о трагедии пришедший к выводу о пользе переживаний. Но что именно сценарист считает ужас-

ным? Почему для массового катарсиса он выбирает не семейную драму, а, к примеру, социальную катастрофу? Скорее всего, потому, что считает, будто попал в осознаваемую или безотчетную болевую точку общества.

Симптоматичной здесь выглядит поразительная популярность Шерлока Холмса. Спору нет, Конан Дойль и вышедший из-под его пера Холмс — всемирно известные лица, и не так уж важно, что один из них — реальная историческая личность, а другой — вымышленный персонаж. Вопрос в том, почему они вновь стали так привлекательны? Только за последнее время были созданы несколько сериалов — в России, Англии и США. Конечно, тут действует известный эффект поветрия — теле- и кинопродюсеры с охотой подражают друг другу, эксплуатируя одни и те же сюжеты. Но дело не только в этом, а еще в том, что современный думающий мир стал нуждаться в новом интеллектуальном, бесстрашном и независимом герое. Когда Шерлок Холмс появился в чопорной викторианской Англии, это послужило симптомом сильной подспудной тревоги за прочность старого мира, страха, что порядок распадается, привычные сословные границы лишились устойчивости, а прежние традиционно-иерархические принципы управления обществом скоро будут пересмотрены. Позднее стало очевидно, что рассказы Конан Дойля были пронизаны предчувствием Первой мировой войны.

Выходит, появление множества новых инкарнаций Шерлока (и примечательное сравнительное ничтожество его брата Майкрофта во всех последних произведениях), некогда воплощавшего триумф викторианского государственного могущества, есть следствие общего глубокого сомнения в силе и действенности разума, или, если угодно, промысла Божьего. Вновь обострилось чувство неустойчивости, неуправляемости, хрупкости мира. Кажется, что социальные институты неэффективны, а эгоизм и близорукость превращают агентов государства в лучшем случае в беспомощных и бесчувственных тупиц, в худшем — в полуокупантов и преступников. В этих обстоятельствах вновь оказывается востребованной фигура интеллектуального (одной храбрости и силы недостаточно) рыцаря, свободного индивидуума, готового рискнуть ради общего блага, пусть и абстрактно понятого. И так, граждане растеряны, политики запутались, отличить предательство от преданности практически невозможно, ложь царит повсеместно, неуверенность и умственная ограниченность доминируют. Вся надежда на частных героев, почему-то мотивированных быть честными и защищать сограждан.

Критика

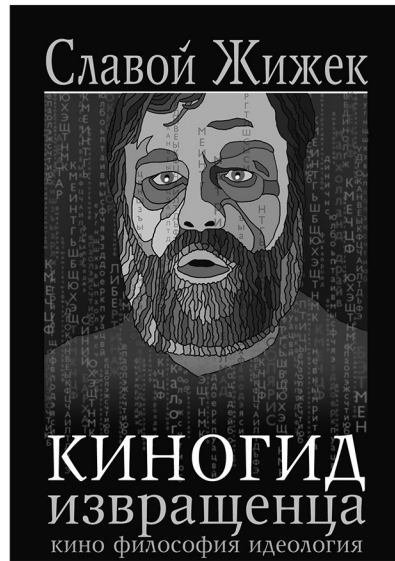
БРЮС ЛИ ПОСТСОВРЕМЕННОЙ МЫСЛИ

Славой Жижек. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология: сборник эссе / предисл. А. Павлова. Екатеринбург: Гонзо, 2014. — 472 с.



СЛАВОЙ Жижек не нуждается в представлении: за ним давно закрепилось звание «самого популярного современного философа»¹. Однако подобный титул — всего лишь риторическая фигура, легко идущая с языка, а мировой успех Жижека скорее исключение из правил, чем закономерность. Поэтому ярлык «популярный» можно рассматривать как «достойный нашего внимания». Во-первых, нет никаких «самых популярных философов». Философия — это не скачки на ипподроме за главный приз. И, насколько известно, по сей день никто так и не учредил «Оскар» в области философии, чтобы вручать премии актуальным мыслителям. А если бы и учредил, то вопрос «А судьи кто?» никуда бы не исчез. Во-вторых, популярным Жижека сделали скорее СМИ, испытывающие голод к скандальным заявлениям, нежели его многочисленные работы. По причинам в конечном счете случайным — его образ прекрасно подходит для

1. O'Hagan S. Slavoj Žižek: a philosopher to sing about // The Guardian: The Observer profile. January 13, 2013. URL: <http://www.theguardian.com/theobserver/2013/jan/13/observer-profile-slavoj-zizek-opera>.



медиа: вечно вспотевший, чешущийся, неопрятный выходец из Восточной Европы, всегда готов картавить инвективы на камеру, чеканя каждое слово. К тому же он из любого события способен устроить ироничный аттракцион — в отличие от гетто академических профессионалов, готовых исключительно к старому формату дискуссий.

Широкой публике Жижек известен в первую очередь как один из са-

мых ярких интерпретаторов феноменов массовой культуры, в частности популярного кинематографа. Одни называют его дьявольски смысленным и утверждают, что именно он принес свет разума в дома обывателей по всему миру. Другие говорят, что восхищаться Жижеком пошло, а для аутентичного интеллектуала так вообще смертный грех. Третьи считают Жижека проходимцем, а его измышления — не заслуживающей внимания разновидностью низкопробного *sci-fi*-чтива для шестнадцатилетних². Эти претензии в итоге сводятся к тому, что Жижек слишком прост. Он не обременяет многоэтажным, губительным для комфортного восприятия стилем. Скорее, наоборот: его англоязычные книги односложны и скупы на лексические реверансы, поэтому легко читаются даже после девяти классов самой обычной образовательной школы. К тому же в публичных выступлениях Жижек часто прибегает к самым доступным фрагментам из своих книг, ориентируясь на среднего слушателя в аудитории. А если и поминает Жака Лакана, то выбирает самые легкие места, чтобы никто не уснул. Что в этом плохого? И что плохого в том, что люди готовы платить, лишь бы хорошо провести время на лекции, не боясь быть одураченными? Поэтому метод Жижека заключается в том, что о «сложном» он изъясняется предельно просто: для самых маленьких. А в мире, где инстаграм заменил поход в Третьяковскую галерею, идеи, озвученные универсальным языком, — это эффективно и правильно.

2. Bordwell D. Slavoj Žižek: Say Anything // David Bordwell's website on cinema. April 2005. URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/zizek.php>.

Универсальный язык по Жижеку — это когда немецкого философа Гегеля, который своим неподъемным слогом заставил страдать выпускников всех философских факультетов, объясняют с помощью анекдота, а универсум Дэвида Линча раскрывают за 13 минут. Тут мы сталкиваемся с первым жижековским парадоксом: академики принимают «несерьезного» Жижека излишне серьезно, критикуют, пишут разоблачительные эссе, а аудитория — легковерно. По большому счету все это неважно. Возможно, Славой Жижек не самый лучший мыслитель из ныне живущих, но, по крайней мере, мы все о нем слышали — и те и другие Жижека знают.

Седовласый остролов популярной культуры появился на свет в 1949 году и вырос в бывшей Югославии. Внимание публики привлек в 1989 году благодаря своей первой англоязычной книге «Возвышенный объект идеологии». С тех пор много воды утекло: он вырастил двух сыновей, три раза развелся, написал огромное количество текстов и снялся в нескольких фильмах — «Киногид извращенца» (Софи Файнс, 2006) и «Киногид извращенца: Идеология» (Софи Файнс, 2012). Разгуливая по кадрам из своих любимых фильмов, Жижек объясняет, применяя лакановскую теорию в качестве базового бэкграунда, что та или иная сцена значит с точки зрения философии. В свободное время он бороздит просторы интернета в поисках детской порнографии, ненавидит глупых студентов и боится умереть от сердечного приступа³.

3. Greenstreet R. Q&A. Slavoj Žižek, professor and writer // The Guardian: The Q&A. August 9, 2008. URL: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2008/aug/09/slavoj.zizek>.

Если собрать воедино тезисы Жижека о своей персоне, то мозаичные фрагменты выстраиваются в довольно забавное изображение. По словам Жижека, он не отстаивает какую-либо из версий реализованного на практике коммунизма, но считает себя «сложным марксистом с революционными идеалами»⁴. Жижек философствует для большинства, но не хочет быть кумиром для читателей массовой поп-философии. Свою задачу он формулирует так: быть не пророком, но задавать правильные вопросы. Для этого он обильно использует провокационный юмор: в шуточной форме говорит о серьезном, а через эпатаж доносит свои идеи до конечных потребителей. Жижек призывает не задавать ему сложных вопросов, поскольку не знает на них ответов, не знает, куда идти и что делать, но знает, что куда-то идти и что-то делать все-таки надо. «Я просто хочу раскатать людей, пробудить их от догматического сна», — говорит философ⁵.

Как автор Жижек берет за все и всегда: от кино до оперы, от Фрейда до американских когнитивистов, — перепрыгивает с одной темы на другую, не заботясь о логической связи внутри текста. Его философию можно охарактеризовать как высококлассный концептуальный дайджест — сложносочиненный цитатник и сборник чьих-то оригинальных измышлений в свете нового дня, пастиш из чрезвычайно раз-

нообразных интеллектуальных источников. При этом сверхкомичный словенец не просто переносит старые идеи в плоскость современной мысли, но приправляет философский «фундаментализм» многочисленными новомодными отсылками: его тексты кишат аллюзиями на Эрнста Лакло, Джорджо Агамбена, Алена Бадью, Стивена Гулда, Этьена Балибара, Жака Рансьера. Не менее важно то, что рассматриваемые феномены он почти всегда сопровождает циничным комментарием и зачастую выворачивает суставы устоявшимся очевидностям. От других его отличает умопомрачительная оперативность и рыночный нюх на моду. Рецепт предельно прост: нужно взять скандальную тему, вскрыть ее связи с массовой культурой, присыпать анекдотами, провести аналогии с сексом и Сталиным. После этого выкидывать трюки, вполне стандартные, но эффектные для новых читателей, а следовательно, реализующие цель автора, атакующего традиционную доктрину мышления.

Как мы уже говорили, за это Жижека многие не любят, самые ожесточенные критики пытаются облачить его как несостоятельного философа, умеющего разве что браниться и задавать риторические вопросы. И тут важно понять: что есть философия сегодня? В то время как философы-аналитики скептически продолжают уточнять аргументы, Жижек играет смыслами как конструктором *Lego*. Жижек определенно не «человек с убеждениями». Убеждения — это окаменевшая мысль, а носитель косных мыслей — человек ограниченный. Сегодня успешная лекция, посвященная какой-либо философской или культурологической теме, по своей эффектности не должна уступать тому, что дела-

ет группа *Daft Punk*, иначе она обречена на тотальное забвение. Без шоу невозможно произвести мысль. Лекцию Жижека в отсутствие представления никто не будет слушать. Но это не только его беда, это беда всей современной философии.

В этом контексте становится очевидно, что критикуют не саму философию Жижека, а несоответствие между реальным положением дел и своим представлением о том, чем философия должна быть. На этом остановимся и не будем далее репродуцировать общие места. Всем известно классическое мнение о том, кто такой Славой Жижек — неомарксистский лаканист и диалектический материалист со специфическим стилем изложения своих идей. На данный момент Жижек — один из ведущих постмодернистских мыслителей (как по форме, так и по содержанию), хотя он тщательно отгораживается от такой принадлежности, репрезентируя себя как «старого левака». Безусловно, при этом он поддерживает определенный интеллектуальный статус, который предполагает ссылки на одних и полное игнорирование других, хотя отыскать следы тех, кого он сознательно припрятывает, не составляет большого труда. Фредрик Джеймисон, Терри Иглтон, Ален Бадью — кто угодно может выступить архетипом современных неомарксистов, но только не Жижек, хотя все они — его друзья, о чем он любит заявлять.

Он же представляется постмодернистом, играющим в левого. Место Жижека где-то рядом с Жаном Бодрийяром, ведь он развивает, а точнее, распыляет для удобства публики в своих работах его идеи — непристойность власти, терроризм как исключительное медиа явление, как питал как скрытое «реальное» совре-

менного строя, отсутствие «субстанции» и прочее. Довольно странно, что он не упоминает отправную точку в своих рассуждениях: жонглирует именами классиков вроде Жюль Делёза или Жака Деррида и подозрительно умалчивает про Бодрийяра, следы которого в упрощенном виде можно с легкостью найти в любой книге словенцев, хотя они и путаются в дебрях тех, кого Жижек называет своими учителями и чье мнение он почти никогда не подвергает сомнению — Лакана, Гегеля, Фрейда и Маркса.

Как бы ни отнекивался Жижек от внешне ненавидимого постмодернистского проекта, но его нужно рассматривать исключительно как классического представителя постсовременной мысли — размышляющего над продуктами массового производства и фактически игнорирующего пресловутую «реальность». Несмотря ни на что, Жижек все равно остается в рамках этого течения и воспроизводит лучшие образцы постмодернистского дискурса, беспардонно и разнородно смешивая в своих книгах предельно рафинированные концепции с артефактами низшей культуры вроде историй о мастурбирующем сослуживце.

Но «книги» — это сильно сказано, ведь, по сути, Жижек пишет одну большую книгу. В этом состоит один из его самых главных секретов: книги Жижека не являются книгами. Он пишет сравнительно небольшую статью, которая ложится в замысел будущего фолианта, а вокруг нее выстраивает Великую Китайскую стену идеологических иллюстраций из шуток, рефлексий и аннотаций на недавно просмотренные фильмы. Одним словом, включается абсолютно все, что написал или придумал Жижек за последний период, в том чис-

4. Aitkenhead D. Slavoj Žižek: "Humanity is OK, but 99% of people are boring idiots" // The Guardian: The G2 interview. June 10, 2012. URL: <http://www.theguardian.com/culture/2012/jun/10/slavoj-zizek-humanity-ok-people-boring>.

5. Новикова Л. Славой Жижек: Я не извращенец, эту роль взяло на себя популярное кино // Известия. 18 апреля 2013. URL: <http://izvestia.ru/news/548923>.

ле и старые материалы, которые кочуют от книги к книге в почти неизменной форме. Более пятидесяти публикаций упаковываются в один текст, в книгу-трансформер.

Бумажная версия «Киногида извращения», которая недавно вышла в екатеринбургском издательстве «Гонзо», — не исключение из правил. Наконец-то самые важные киноведческие тексты Жижека, многие из которых были доступны на русском языке, собраны под одной обложкой и объединены в общую структуру — ранжированы строго по временной шкале: от классики в лице Альфреда Хичкока до постмодернизма Дэвида Линча.

Книга структурируется из четырех блоков: первая часть содержит анализ «классических» работ Эрнста Любича и Альфреда Хичкока; вторая часть посвящена «модернистам» (Кишиштоф Кеслёвский и Андрей Тарковский); третья, «постмодернистская» часть включает в себя сканирование «Матрицы» Вачовски и часть из отдельно выпущенной книги «Дэвид Линч, или Искусство смешного возвышенного» (хотя интерпретации других работ Линча щедро разбросаны по всей книге); завершается все тремя казусами идеологии в современном кинематографе — разбором фильмов Кэтрин Бигелоу, Кристофера Нолана и Джеймса Кэмерона.

Психоаналитическое толкование кинематографа — одно из самых распространенных явлений начиная с 1960-х годов, и явно не находка Жижека. Но что важно: Жижек показывает, что с фильмами можно работать не только в координатах свободных ассоциаций, а применять действительно серьезный анализ. Он использует кино как развлекательную иллюстрацию к своим высказываниям:

каждый фильм играет роль аллегории какой-то теоретической доктрины. Философ Александр Павлов, чье вступительное слово открывает книгу «Киногид извращения», отмечает важный аспект: «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 Кеслёвском, 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».

Жижек вслед за Роланом Бартом доказывает, что роль интерпретатора важнее, чем автора. Более того, складывается впечатление, что Жижек понимает фильмы того же Линча намного лучше, чем сам Линч. Его интерпретация «Шоссе в никуда» — лучшая трактовка фильма: жена совершает сверхсимволический акт унижения (похлопывание рукой и оскорбительное «Ничего») и вовлекает своего мужа в череду странных перевоплощений в мире фантазии. Толкование Жижеком «Психо» Хичкока уже вписано золотыми буквами в сокровищницу мировой мысли.

В книге Жижек демонстрирует доступные обывателю эрзацы академической риторики, доказывая в очередной раз, что развлечение и обучение отнюдь не противоположности — более того, развлечение может быть самым эффективным способом обучения. Прибегая в ка-

честве доказательной базы к развлекательным примерам из мира кинематографа, он убивает двух зайцев одним выстрелом: помогает глубже понять внутреннюю логику любимых фильмов и показывает, что кинематограф — это серьезный материал, с которым можно (и нужно) работать, а также с легкостью вводит в проблематику современной мысли. Вдаваться в тонкости и подробности — не цель Жижека, он не претендует на роль археолога. И пусть его речь построена на декларациях, зато она выполняет свое функциональное предназначение — побу-

ждает к мышлению тех, кого изрядно утомят официальный курс философии. «Джаст би ёрсэльф», как скажет бы мэтр. Энд соу он, энд соу он.

Свою страсть к кино Жижек сублимировал в текст и не прогадал: кино любят все. В этом весь он — покупая книгу о кино, вы покупаете не книгу о кино, а набор вдохновляющих пассажей, задача которых — стимулировать мышление, вдохновлять на мысль вообще, приводить в действие работу серого вещества, а не толкаться в темной комнате среди отживших свое концепций.

Антон Кораблев

ОТ КРИТИКИ ЭКСПЛУАТАЦИИ К ЭКСПЛУАТАЦИИ КРИТИКИ

Возможно, некогда критику воспринимали как служанку «настоящего искусства». Однако многие американские театральные постановки первой половины прошлого века, например, помнят лишь благодаря рецензиям Джорджа Джина Нейтана. Друг и коллега Нейтана Генри Луис Менкен — самый, наверное, влиятельный эссеист и критик в США — цитируется и изучается активнее, чем некоторые герои его критических статей. В кино сложилась похожая ситуация. Эндрю Саррис (автор теории «авторского кино») или Мэнни Фарбер (автор теории «термитов и белых слонов») стали авторитетными писателями, не выходя за рамки кинокритики, но привнес в нее оригинальное мышление и интересные идеи.

Фарбер к тому же один из первых обозначил интерес кинокритики к фильмам категории «Б», видя

в них яркое проявление того самого «термитизма» — талантливого кино, не обласканного широко вниманием, но влияющего на кинопроцесс изнутри⁶. Однако по мере развития и популярности жанровых фильмов в 1960–1980-е годы у эксплуатационного кино — как его стали называть — появились собственные летописцы. Лучшие из них на сегодня не просто летописцы «странного», «оригинального» или «плохого» (в зависимости от восприятия) кинематографа, но самобытные авторы, заслуживающие отдельного изучения. Однако таких работ пока маловато. Однозначно удачной стоит признать книгу 2013 года «Свирепый ксерокс» Джона Шпунара⁷. Автор, поклонник

6. Farber M. Negative Space: Manny Farber on the Movies. N.Y.: Da Capo Press, 1998. P. 135.

7. Szpunar J. Xerox Ferox: The Wild World of Horror Film Fanzine. L.: Headpress, 2013.

хоррора и самиздатовских журналов по теме («фанзинов»), собрал интервью и мини-биографии основных авторов подобных фанатских изданий. Не все вышли за пределы фанатских рецензий, но те, кто смог, пополнили ряды самых интересных англоязычных авторов современности.

Рассмотрим работы трех видных летописцев «экспло» — Билла Лэндиса, Джимми Макдонофа и британца Стивена Троруэра. У них много общего, но немало и различий. Лучшее из написанного Лэндисом позволяет читателю увидеть мир «грайндхаусных» кинотеатров, производителей «экспло» и их фанатов глазами человека, знающего этот мир изнутри. Макдоноф тоже знал мир «экспло» в совершенстве, но его книги написаны уже с некоторым отстранением. Наконец, Троруэр занимает позицию пусть и заинтересованного, но стороннего наблюдателя, даже иностранца.

МИСТЕР SLEAZOID

Билл Лэндис (1959–2008) стал символом 42-й улицы, ее «экспло»-кинотеатров и колоритной публики. Стиль Лэндиса Джон Шпунар охарактеризовал как «уникальное видение мира, низвергнувшегося в ад»⁸. Лэндис жил на 42-й улице и свои статьи превращал в полуавтобиографические тексты, которые о самом рецензенте говорят не меньше, чем о фильмах. Свой первый контакт с «экспло»-кинотеатрами Лэндис вспоминает так:

Я увидел 42-ю улицу в 1965-м. <...> Для маленького мальчика это был неоновый дворец. С сильным сексуальным зарядом⁹.

8. Ibid. P. 117.

9. Ibid. P. 120.

С десяти лет Лэндис стал пробовать себя в кинокритике, пусть и довольно своеобразной:

... мы с соседскими девчонками обменивались впечатлениями про ночные телепоказы. «Видел в самом конце „Круга любви“ сиську Джейн Фонды?» — вопили они¹⁰.

Затем были артхаусные европейские фильмы — стандартные Бергман и Феллини, к которым Лэндис позднее потерял интерес. В подростковом возрасте Билл уже постоянно писал кинорецензии. Но мир эксплуатационных лент со временем полностью завладел вниманием будущей легенды 42-й улицы. «Лагерь любви № 7» (Ли Фрост, 1969), «Я пью твою кровь» (Дэвид Дёрстон, 1970), «Куколки за колючей проволокой» (Хесус Франко, 1976), «Джинджер» (Дон Шэйп, 1971), «Женщины де Сада» (Алекс де Рензи, 1976), «Водный напор» (Шон Костелло, 1977) — вот лишь некоторые из фильмов, окончательно превративших Лэндиса в летописца эксплуатационного кинематографа.

Лэндис не только писал о фильмах. Он работал киномехаником, администратором кинотеатра, снимался сам. Не чурался криминальной атмосферы. Более того, на вопрос, нравилась ли ему немного опасная и не вполне законопослушная жизнь района, он отвечал, что «любил ее, участвовал в ней, считал ее частью своего существования»¹¹.

С 1980 года началась жизнь издания *Sleazoid Express*. «Он выходил каждую неделю и рассказывал обо всем хорошем, плохом или никаком на 42-й улице»¹². Жена Лэн-

10. Ibidem.

11. Ibid. P. 122.

12. Ibid. P. 124.

диса, Мишель Клиффорд, стала его верной единомышленницей. Пара получила титул *Mr. & Mrs. Sleazoid*¹³. В силу своего сложного характера Лэндис был не самым легким в общении человеком. Но об издании отзывы были в основном восхищенные:

«Экспресс» — прогулки Лэндиса и Макдонофа по колено в грязи, но в их словах можно было найти истинную поэзию¹⁴.

Кинокритик Дэвид Шулкин писал о нем:

«Экспресс» был опасным, жутким, а также был известен своими умными авторами. Лэндис — один из первых, кто решился погрузиться в самые глубины «экспло». Он не ученый, изучающий жанр, но человек, живущий внутри своей темы. Он бродил по кинотеатрам, куда не совались респектабельные кинокритики, и передавал свой опыт читателям. <...> Журнал был не только о фильмах, он был о мире проституции, наркомании и порнографии, остальные фанзины рядом с ним были чтимым для ботаников¹⁵.

Другой специалист по жанровому кино, Фред Гудселл, отмечал следующее:

Билл учил нас как тому, что надо делать, так и тому, чего делать не надо. Он вел свой список врагов, куда входили режиссеры Кеннет Энгер и Джоэл М. Рид. <...> Все его положительные черты уравновешивались отрицательными¹⁶.

13. От англ. *sleazy* — низкопробный, неприличный или отвратительный. — Прим. ред.

14. Ibid. P. 10.

15. Ibid. P. 157–158.

16. Ibid. P. 357.

Еще один коллега и ученик Лэндиса, Энт Тимпсон, говорил:

На Билла кино влияло особым образом, и, наверное, хорошо, что только на него, а не на всех нас. <...> Уверен, он где-то в кинотеатре вечности, а в его глазах мелькают образы секса и насилия¹⁷.

Сейчас о творчестве Лэндиса мы судим в основном по книгам «Энгер» (о том самом Энгере)¹⁸ и «Слизид Экспресс»¹⁹. Последняя — отчасти перепечатка старых текстов, отчасти новые статьи. Каждая глава рассказывает об определенном кинотеатре и фильмах, которые определяли характер кинозала. Разумеется, есть в ней и истории из жизни самого Лэндиса. В общем, это путешествие по 42-й улице вместе со всеми останками. Шедевр литературы одновременно автобиографической, киноведческой и урбанистической («Экспресс» служит прекрасным дополнением к проблемным книгам о Нью-Йорке 1970–1980-х годов вроде «Неуправляемого города» Винсента Дж. Каннато).

Лэндис объявляет: «42-я улица — место, где происходили настоящие эстетические открытия»²⁰. Вслед за всезнающими Лэндисом и Клиффордом мы посещаем главные кинотеатры улицы и видим киномир «экспло» изнутри. Кинозал «Камео» — центр ранних сексплуатационных лент и жесткого порно, например трилогии ранних 1960-х: «Девочки

17. Ibid. P. 453–454.

18. *Landis B. Anger: The Unauthorized Biography of Kenneth Anger*. N.Y.: Harper Collins, 1995.

19. *Landis B., Clifford M. Sleazoid Express: A Mind-Twisting Tour Through the Grindhouse Cinema of Times Square*. N.Y.: Simon & Schuster, 2002.

20. Ibid. P. xii.

Ольги», «Белые рабыни китайского квартала» и «Дом стыда Ольги» (Дж. П. Маура)²¹. «Эмпайр» — эксплуатационное кино на расовую тематику: «Черное гестапо» (Ли Фрост, 1975), «Сражайся за свою жизнь» (Роберт Эндельсон, 1977)²². «Риалто» — хоррор: «Не подходи к телефону» (Роберт Хаммер, 1980), а также упомянутый выше «Я пью твою кровь»²³. «Либерти» и «Синерама» — евро-трэш: итальянские фильмы о каннибалах Хесуса Франко²⁴. «Бижу» — азиатское кино: каратэ-экшн с Сонни Чибой и японские сексплуатационные фильмы²⁵.

Книга рассказывает историю каждого кинозала с большей тщательностью, чем иной специалист по архитектуре — историю дворцов и усадеб. Анализ фильмов часто выходит за рамки размышления о кинематографических достоинствах. Вот, к примеру, отрывок из рассуждений о культовом хорроре Роджера Уоткинса «Последний дом на тупиковой улице» (1977):

Фильм стал любимцем клана нарциссистов-отщепенцев, именующих себя нигилистами. Они мастурбируют на Чарли Мэнсона и Антона Ла Вэя, они играют в дарвинизм, оставаясь сексуально подавленной публикой. Их притягивают негативизм и ненависть. Они возбуждаются от хаоса и страданий — разумеется, чужих²⁶.

Лэндис слился с тем, о чем писал. Он умер от сердечного приступа, не дожив до пятидесяти. Коллега, друг, враг, а потом снова друг Лэндиса

21. Ibid. P. 7–21.
22. Ibid. P. 89–107.
23. Ibid. P. 108–153.
24. Ibid. P. 177–213.
25. Ibid. P. 266–282.
26. Ibid. P. 149.

Джимми Макдоноф точнее всех подвел итог жизни критика:

Поймите: он был ходячим экспло-фильмом. Кто-то растет на Библии. Он рос на справочнике «Фильмы американского киноинститута 1961–1970 годов», изучая все подробности фильмов вроде «Белые рабыни китайского квартала». Это делало его интересным и уникальным. И это был его путь в бездну²⁷.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕРМИНАТОР

Еще цитата из Макдонофа: «Мы с Лэндисом могли заканчивать фразы друг друга. Вместе мы стали теми, кем бы не стали поодиночке»²⁸. И все же их дороги разошлись, а Макдоноф вышел в ранг ведущих биографов США и вообще лучших писателей, хотя и являет собой пример не только «литературного терминатора» (о прозвище чуть ниже), но и вечного аутсайдера. Он был одиночкой во времена *Sleazoid Express*, над которым работал вместе с Лэндисом. Макдоноф вживался в мир 42-й улицы почти в той же степени, что и Лэндис. Но для него это была временная остановка, а не постоянное место жительства. Критик наблюдал и формировал свой литературный стиль. Потом он уйдет в мир большой литературы и биографий. Краткая автобиография от самого Макдонофа (р. 1960):

Я был шаровой молнией, бесшабашным шалопаем. Что-то рисовал, брал какие-то бессмысленные призы. Потом случилась оживленная беседа с мамой о подделанных оценках. Я разбил рукой стеклянный стол. <...>

27. Szpunar J. Op. cit. P. 147.
28. Ibid. P. 145.

Продолжил рисовать, но стало скучно. <...> Прибился к хиппи в Южной Индиане. Черт, хреновый из меня вышел хиппи. <...> Моя девушка захотела стать актрисой, и мы поехали в Нью-Йорк. Там она отрезала мои космы и нарядила меня в кожаную куртку. Панком я был таким же успешным, как и хиппи. <...> Зато начал ошиваться вместе с этим клоуном Лэндисом²⁹.

Началась самая странная дружба в американской кинокритике. При этом литературный талант Макдонофа был явно выше. Его стиль — некая помесь монологов «циника с добрым сердцем» из нуара с серьезным анализом биографических или культурных фактов — сразу выделил его из достаточно большого количества авторов, пишущих о кино.

Кино, правда, не было самым важным предметом для критика. Его интересовали люди. В основном творческие. Для рассказа о них Макдоноф был готов узнать и передать читателям все приятные и неприятные факты биографии, упакованные в его неповторимую манеру изложения (отсюда прозвище Литературный Терминатор, про которое сам критик говорит: «Оно очень смешное»³⁰).

Тщательность и подробность сочетались с умением охарактеризовать человека одной-двумя фразами. Например, есть подробнейшая книга про мэтра сексплуатационного кино Рассы Майера, а есть короткий и исчерпывающий комментарий

29. Penner J. Ball of Fire: An Interview with Jimmy McDonough // Los Angeles Review of Books. June 24, 2011. URL: <http://lareviewofbooks.org/interview/ball-of-fire-an-interview-with-jimmy-mcdonough>.
30. Денисов И. «Моих героев невозможно остановить»: интервью с Джимми Макдонофом // Русский журнал. 27 мая 2011. URL: <http://www.russ.ru/pole/Moih-geroev-nevozmozhno-ostanovit>.

про мэтра шокирующего порно Фила Принса: «Если вы попадали на съемку какой-нибудь отвратительной секс-сцены, то там обязательно был Принс»³¹. Макдоноф лучше всех описывал мир 42-й улицы:

Хот-доги, игра в «три листика», грязные порномагазины, потертые проститутки обоих полов. <...> После дождя все это казалось удивительно красивым. И столько неона. <...> Наверное, улица была при всем этом очень печальной и тоскливой. Но лучшего места для похода в кино я не знаю. Сегодня у всех огромные телевизоры, что замечательно. Но ничто не сравнится с кинотеатром «Риалто» в субботний вечер³².

Заметно качество его подхода: «Если я чем-то заинтересуюсь, то должен знать о теме все»³³. Так что среди наиболее важных для себя авторов Макдоноф называет, например, мастера подробных исследований (наподобие многотомной биографии Линдона Джонсона) Роберта Каро³⁴. На сегодняшний день Макдоноф является автором двух музыкальных биографий — Нила Янга³⁵ и Тэмми Уайнетт³⁶ и двух кинематографических — Энди Миллигана («Отвратительный»³⁷) и Рассы Майера («Большие груди и квадратные челюсти»³⁸).

31. Penner J. Op. cit.
32. Денисов И. Указ. соч.
33. Szpunar J. Op. cit. P. 138.
34. Ibid. P. 153.
35. McDonough J. Shakey: Neil Young's Biography. N.Y.: Anchor, 2002.
36. Idem. Tammy Wynette: Tragic Country Queen. L.: Penguin Books, 2011.
37. Idem. The Ghastly One: The Sex-Gore Netherworld of Filmmaker Andy Milligan. Chicago, ILL: Chicago Review Press, 2001.
38. Idem. Big Bosoms and Square Jaws: The Biography of Russ Meyer, King of the Sex Film. N.Y.: Three Rivers Press, 2005.

Про «Отвратительного» сам Макдоноф говорит: «Писать было очень легко — все герои откинули копыта»³⁹. Автор скучных и порой претенциозных драм и хорроров вроде «Отвратительных» (1968) и «Кровожадных мясников» (1970) Энди Миллиган уж точно не казался идеальным героем биографии. Но Макдонофа такой пустяк не останавливал. Он лично знал Миллигана и даже работал с ним над одним из фильмов: «Лучшая работа в моей жизни — сотня баксов в день. Наличными!»⁴⁰

Макдоноф сделал все, чтобы пробудить интерес к творчеству Миллигана. У него получилось. Работы Миллигана появились на DVD, а культовый датский режиссер Николас Виндинг Рефн из своего кармана заплатил Макдонофу за негативы Миллигана⁴¹. Другой культовый постановщик и мастер подчеркнута «плохих» фильмов Джон Уотерс позже сказал о книге Макдонофа: «Она задает самый важный вопрос всех времен — может ли гений быть бесаланнским?»⁴² Сам Макдоноф увязывает с помощью «Отвратительного» двух своих беспокойных знакомцев: «Книга посвящена Лэндису. Это моя лучшая работа. Насколько я знаю, он так и не прочитал ее»⁴³.

При всем уважении к мнению Макдонофа куда интереснее великий Расс Майер. Книга критика об этом режиссере — лучшая киногография из когда-либо написанных. Вот как он сравнивает его с Миллиганом: «Расс Майер старался сделать фантазию реальностью. Энди — сделать реальность еще более унылой. У обо-

их был собственный язык»⁴⁴. Только о Майере:

Он руководствовался в жизни абсурдным фетишем и основал на нем карьеру. Расс Майер показывал миру средний палец, делал, что хотел, и загребал кучу денег. Ему было наплевать на все остальное, точнее, на реальность. Всем бы нам так повезло. Конечно, он плохо кончил. Расс думал, что нашел ответы на все вопросы. И когда ему была нужна помощь, рядом не оказалось никого⁴⁵.

«Большие груди и квадратные челюсти» — все, что вы хотели (и не хотели) знать о Майере и его фильмах. Подробный рассказ о жизни, о каждой картине режиссера, а главное — о женщинах, которые играли важнейшую роль в фильмах и биографии. Снова неповторимый стиль Макдонофа, снова внимание к деталям. Трудно сказать, как бы к книге отнесся сам Майер, но работа Макдонофа любому внушит интерес к этому интереснейшему человеку и его творческому наследию. И вы точно влюбитесь в героинь книги и фильмов Майера — Туру Сатану из «Мочи, мочи их, киска!» (1965), Эрику Гэвин из «Мегеры» (1968) и «Изнанки долины кукол» (1970), Уши Дигард из «Супермегер» (1975).

Макдоноф перемежает привычные короткие и меткие оценки с глубоким анализом, добиваясь выдающегося результата. Вот что он говорит о главном герое: «Вы можете его любить или ненавидеть, но отпечатки пальцев Майера разбросаны по всей американской культуре»⁴⁶. О фильме «Супермегеры»: «Развлекательная

работа, полная яда»⁴⁷. Или о главной актрисе Майера, Туре Сатане:

Проведите с ней хоть немного времени и сразу окажетесь под ее обаянием. Только вдохните аромат ее духов... и вам конец, друг мой. А ее характерная усмешка говорит: «Да, жизнь игра, карты крапленые». Так что нам остается только смеяться⁴⁸.

«ОН ЗАКРЫЛ ТЕМУ»

Цитата с обложки книги Стивена Троруэра «Кошмар США»⁴⁹. Так мог сказать только коллега Троруэра, всегда уместный Макдоноф. Вот еще его высказывания про Троруэра: «Он единственный, кто сегодня сечет в „экспло“. Жаль, он не был рядом со мной и Биллом в недобрые старые времена. Там ему самое место»⁵⁰. Полностью отзыв с обложки «Кошмара» звучит так: «Если говорить об эксплуатационном кино, то Стивен Троруэр колосил им, курил его, нюхал и, подзревая, вставлял себе в задницу»⁵¹.

Троруэр (р. 1963) не американец. Однако его преданности «экспло» могут позавидовать соотечественники Лэндиса и Макдонофа. Начиная британец в музыкальных кругах, но интерес к немейнстримному кино взял верх. Троруэр занимался журналом «Глазное яблоко» и выпустил четыре книги: сборник на основе текстов «Яблока»⁵², подробный рассказ о фильмах итальянского хоррормейкера Лючио Фульчи («По ту сторо-

ну ужаса»⁵³), испанского мэтра Хесуса Франко («Убийственные страсти», пока только первый том⁵⁴) и, наконец, свой шедевр — тот самый «Кошмар США» (обещают продолжение).

Более подробно рассказа о фильмах Фульчи, чем «По ту сторону ужаса», видимо, нет. Но настоящая любовь Троруэра, очевидно, американские эксплуатационные ленты.

Я одержим. Мне нужно что-то такое, что затягивает меня и заставляет сидеть и работать ночами, полностью погружаясь в тему. Я помню себя в 18–19 лет, когда все мои любимые фильмы игнорировались или презирались. <...> Так нарастал гнев, который оказался полезным. ...нельзя прощать людей, которые смеялись над вашими любимыми фильмами. Нужно писать многостраничные тома, чтобы сказать им: «Идите в задницу. Вы не просто ошибаетесь. Вы ошибаетесь на 500 страниц». (Шучу, конечно. В моем возрасте не тратят шесть лет работы на подростковые обиды.)⁵⁵

С одной стороны, Троруэр выпустил «Кошмар» весьма кстати: в 2007-м мода на «экспло» была на подъеме, и даже обласканные критикой режиссеры 2000-х (вроде Гаспара Ноэ или Михаэля Ханеке) работали во вполне «экспло»-традиции с подчеркнутым вниманием к сексу и насилию, которое фестивальная публика объясняла «желанием честно показывать проблемы современного общества». Есть искушение объ-

39. Szpunar J. Op. cit. P. 153.

40. Penner J. Op. cit.

41. Szpunar J. Op. cit. P. 148–149.

42. Penner J. Op. cit.

43. Szpunar J. Op. cit. P. 143.

44. Ibid. P. 155.

45. Ibid. P. 154.

46. McDonough J. Big Bosoms and Square Jaws. P. 6.

47. Ibid. P. 297.

48. Ibid. P. 157.

49. Thrower S. Nightmare, USA: The Untold Story of Exploitation Independents. L.: FAB Press, 2007.

50. Szpunar J. Op. cit. P. 147.

51. Thrower S. Nightmare, USA. Обложка.

52. Idem. Eyeball Compendium: Sex & Horror. Art & Exploitation. L.: FAB Press, 2003.

53. Idem. Beyond Terror: The Films of Lucio Fulci. L.: FAB Press, 1999.

54. Idem. Murderous Passions: The Delirious Cinema of Jesus Franco. L.: Strange Attractor Press, 2014.

55. Brunell D. American Nightmares: An Interview with Stephen Thrower // Film Threat. April 5, 2007. URL: <http://www.filmthreat.com/interviews/1129/>.

явить книгу Троруэра конъюнктурной. Но «Кошмар США» действительно является плодом любви автора к малобюджетному жанровому кино американского производства. Любовь эта непременно передастся заинтересованному читателю. Троруэр показал, как можно не просто похвалить фильмы, которые могут понравиться одному автору, но и превратить рассказ о них в масштабный портрет культурного явления 1970-х.

Помимо краткого обзора американского малобюджетного кино⁵⁶ и подборки мини-рецензий⁵⁷ Троруэр предлагает подробный рассказ о творчестве наиболее интересных ему авторов и их основных работах. Лишь некоторые из героев — Джеймс Брайан («Не ходите в лес... одни!», 1981)⁵⁸, Дэвид Дёрстон («Я пью твою кровь»)⁵⁹, Уиллард Хайк и Глория Кац («Мессия зла», 1973)⁶⁰.

Если обращаться к речам самого Троруэра, то прежде всего стоит вспомнить его трактовку эксплуатационного кино как такового в его связи с мейнстримом и артхаусом:

Что же такое «эксплуатационный кинематограф»? Если совсем просто, то это независимо спродюсированные фильмы вне студийной системы для а) эксплуатации финансовых возможностей популярного жанра; б) стремительной реакции на интерес к актуальной проблеме и в) получение максимальной прибыли от уже существующего успеха на рынке. <...> Короче, принципиальной разницы между практикой эксплуатационной индустрии и политикой больших студий нет. <...> Если разницу и можно найти, то только в желании «экспло»-авторов и про-

дюсеров избавиться от всего лишнего и оставить самые главные элементы, концентрируясь на коммерческом потенциале и прибегая к бесстыдному преувеличению. То есть произвести столько коммерчески выгодных вариаций, сколько можно. Сделать это быстро, пока интерес публики не остыл⁶¹.

Есть в книге и интересное замечание Троруэра о преимуществе личного восприятия над навязываемым элитной критикой:

Ограничения могут стать отличительными чертами, если изменить художественный контекст; так поспешно принятые решения превращаются в спонтанность (эстетический идеал)... и, как человек, просмотревший множество так называемых плохих фильмов, я знаю, что важно для меня: я хочу войти в другой мир, ощутить нечто новое, и мне неважно, насколько это будет «умышленным» или «случайным»⁶².

Если кажется, что автор уступает американским коллегам по части юмора, то это лишь на первый взгляд. Вот фрагмент из его рецензии на порнотриллер Шона Костелло «Водный напор»:

При его просмотре не знаешь, как себя вести — смеяться, мастурбировать или капитулировать перед рвотными позывами (говорят, знатоки жанра ухитряются проделывать все это одновременно)⁶³.

* * *

Переоценить результаты деятельности «троих всадников эксплокалипсиса» невозможно. Лэндис, Макдо-

ноф и Троруэр заслужили место в пантеоне критики рядом с Менкеном и Нейтаном. А Сарриса и, возможно, Фарбера могли бы даже потеснить. Они показали лучший пример творческого индивидуализма, «отобрали» кинокритику у скучных ученых, доказали, что любимые фильмы можно и нужно защищать от «общепринятого мнения», наконец, проде-

монстрировали, что красоту можно отыскать в самых неожиданных местах. Возможно, в будущем 42-я улица станет не местом, «где показывали Дёрстона и Уоткинса», но местом, «о котором писали Лэндис, Макдоноф и Троруэр»⁶⁴.

Иван Денисов

64. Szpunar J. Op. cit. P. 147.

56. Throver S. Nightmare, USA. P. 11–48.

57. Ibid. P. 409–515.

58. Ibid. P. 73–97.

59. Ibid. P. 175–195.

60. Ibid. P. 237–239.

61. Ibid. P. 12.

62. Ibid. P. 102.

63. Ibid. P. 32.

ЛОГОС

В МАГАЗИНАХ ВАШЕГО ГОРОДА

МОСКВА Киоски **Академия** в РАНХиГС, пр. Вернадского, 82, (499) 270-29-78, (495) 433-25-02 magazini@anx.ru

Фаланстер, Малый Гнездниковский пер., 12/27, (495) 629-88-21 folanster@mail.ru

Фаланстер на Винзаводе, 4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6, (495) 926-30-42

Дом книги **Москва**, ул. Тверская, 8, стр. 1, (495) 629-64-83, 797-87-17

Москва на Воздвиженке, ул. Воздвиженка, 4/7, стр. 1, (495) 212-22-08

Циолковский, ул. Большая Молчановка, 18, (495) 691-51-16, 691-56-28, primuzee@gmail.com

Гараж, павильон Центра «Гараж», Пионерский пруд, Парк Горького, (495) 645-05-21

Гоголь books, книжный магазин в «Гоголь-центре», ул. Казакова, 4, +7 925 468-02-30

ММОМА Art Book Shop, Книжный магазин в Московском музее современного искусства, ул. Петровка, 25, стр. 1

ММОМА Art Book Shop в ГУМе, Красная площадь, ГУМ, 3-я линия, 3-й этаж

Book Shop в институте «Стрелка», Берсеневская наб., 14, стр. 5а

Kaspar Hauser, книжный магазин в галерее «Артплей», ул. Нижняя Сыромятническая, 10/11, (499) 678-02-26

Книжная лавка **У Кентавра** в РГГУ, ул. Чайнова, 15, (499) 973-43-01 kentavr@rsuh.ru

БукВышка, университетский книжный магазин (ВШЭ), ул. Мясницкая, 20, (495) 628-29-60 books@hse.ru

Гнозис, Турчанинов пер., 4, (499) 255-77-57

Киоск в **Институте философии РАН**, ул. Волхонка, 14

Додо на Солянке (DoDo), ул. Солянка, 1/2, стр. 1, м. «Китай-город», +7 926 063-01-35

Додо в ТРЦ «Филион» (Dodo Филион), Багратионовский пр., 5 (ТРЦ «Филион»), м. «Фили», «Багратионовская», +7 929 579-53-22

Додо в КЦ «ЗИЛ» (Dodo ЗИЛ культурный центр), ул. Восточная, 4, корп. 1, м. «Автозаводская», (495) 675-16-36

Омнибус Кутузовский пр., 21 (кинотеатр «Пионер»), +7 915 418-60-27

Московский Дом книги, ул. Новый Арбат, 8, (495) 789-35-91

Русское зарубежье, ул. Нижняя Радищевская, 2, (495) 915-11-45, 915-27-97

Ходасевич, ул. Покровка, 6, +7 965 179-34-98

Оптовая торговля: **издательство «Европа»**, Малый Гнездниковский пер., 9, стр. 3а, (495) 629-05-54 sales@europublish.ru

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ **Порядок слов**, наб. р. Фонтанки, 15, (812) 310-50-36

Все свободны, Мойка, 28, +7 904 632-90-52

МБ, Невский пр., 20 (проект ВИБЛИОТЕКА), (981) 168-68-85

Магазин издательства СПбГУ, Менделеевская линия, 5, (812) 328 96 91, 329-24-70

Подписные издания, Литейный пр., 57, (812) 273-50-53

Свои книги, 1-я линия Васильевского острова, 42, (812) 966-16-91

Либерте, ул. Курляндская, 49, «Лофт Rizzordi»

Книжная лавка писателей, Невский пр., 66, (812) 314-47-59

Оптовая торговля: **ИД «Гуманитарная академия»**, ул. Сестрорецкая, 8, (812) 430-99-21, 430-20-91

ВОРОНЕЖ Книжный клуб **Петровский**, ул. 20-летия ВЛКСМ, 54а, ТЦ «Петровский пассаж», (473) 233-19-28

ВЛАДИМИР Книжный клуб **Эйдос**, ул. Большая Московская, 20а (в арке), +7 920 623-0308

НИЖНИЙ НОВГОРОД **Приволжский филиал Государственного центра современного искусства**, Кремль, корпус 6 (здание «Арсенала»), (831) 423-57-41

РОСТОВ-НА-ДОНУ Книжный салон **Интеллектуал**, ул. Садовая, 55, Дворец творчества детей и молодежи, фойе главного здания, (988) 565-14-35

Сорок два, пр. Соколова, 46, Циферблат, 3-й этаж, +7 906 180-35-14

КАЗАНЬ Центр современной культуры **Смена**, ул. Бурхана Шахида, 7, (843) 249-50-23

ПЕРМЬ **Пиотровский**, ул. Ленина, 54, (342) 243-03-51

ПЕНЗА **Впереплёте**, ул. Московская, 12, (8412) 25-64-68

ЕКАТЕРИНБУРГ **Йозеф Кнехт**, ул. 8 Марта, 7 (вход с набережной), (950) 193-15-33

НОВОСИБИРСК **Собаچه сердце**, ул. Каменская, 32 (вход из арки)
КапиталЪ, ул. Максима Горького, 78, (383) 223-69-73

КРАСНОЯРСК **Бакен**, ул. Карла Маркса, 34а, (391) 288-20-82
СФУ-Механика роста, Книжная лавка при Северном федеральном университете, Свободный пр., 82, стр. 1, (391) 206-26-96, 206-39-28

КИЕВ **Архе**, ул. Якира, 13, +380-63-134-18-93

ИНТЕРНЕТ-МАГАЗИНЫ <http://www.libroroom.ru/>
<http://www.labyrinth.ru/>
<http://urait-book.ru/>
<http://urss.ru/>
<http://www.ozon.ru/>

В ЭЛЕКТРОННОМ ВИДЕ <http://www.litres.ru/>
<http://bookmate.ru/>
<http://www.ozon.ru/>