

#5 (101) 2014

# LOGOS #5 (101) 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 Kralechkin, Vitaly Kurennoy* (science editor), *Inna Kushnaryova, Michail Maiatsky, Yakov Okhonko* (executive secretary), *Alexander Pavlov, Artem Smirnov, Rouslan Khestanov, Igor Chubarov*

EDITORIAL COUNCIL: *Petar Bojanić* (Belgrade), *Georgi Derluigian* (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* (Lublyana), *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](mailto:logosjournal@gmx.com)

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

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

Twitter: [https://twitter.com/logos\\_journal](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 #5 (101) 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 Кралечкин, Виталий Куренной* (научный редактор), *Инна Кушнарева,  
Михаил Маяцкий, Яков Охонько* (ответственный секретарь), *Александр Павлов,  
Артем Смирнов, Руслан Хестанов, Игорь Чубаров*

Редакционный совет: *Петар Боянич* (Белград), *Максим Виктор* (Москва),  
*Борис Гройс* (Нью-Йорк), *Гасан Гусейнов* (Базель), *Георгий Дерлугьян* (Нью-Йорк,  
Абу-Даби), *Славой Жижек* (Любляна), *Сергей Зуев* (Москва), *Леонид Ионин* (Москва),  
*Борис Капустин* (Нью-Хейвен), *Владимир Мау* (председатель совета, Москва),  
*Кристиан Меккель* (Берлин), *Виктор Молчанов* (Москва), *Фритьоф 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](mailto:logosjournal@gmx.com)

Сайт: <http://www.logosjournal.ru>

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

Twitter: [https://twitter.com/logos\\_journal](https://twitter.com/logos_journal)

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-46739 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** ALEXANDER PAVLOV. Storming the Public Space: a Commentary on the Heterotopia of Bad Taste
- 27** MATT HILLS. Para-Paracinema: The *Friday the 13th* Film Series as Other to Trash and Legitimate Film Cultures
- 51** JEFFREY WEINSTOCK. Postmodernism with Sam Raimi (or, How I Learned to Stop Worrying About Theory and Love *Evil Dead*)

### CASE STUDIES

- 79** IAN Q. HUNTER. Beaver Las Vegas! A Fan's Defense of *Showgirls*
- 97** IGOR CHUBAROV. The Excluded: Logic of Social Stigmatization in Popular Cinema
- 131** JOHN CAPUTO. The Religion of *Star Wars*
- 141** EUGENE DEGTYAREV. John Carpenter's Social Critique: Conspiracy in *They Live*
- 163** ANDREY APOSTOLOV. Enemy at the Gates. Soviet Goalkeeper: Cinema, Culture, Politics

### TV SERIES

- 193** GABRIEL BORTZMEYER. Serial Cruiser
- 213** DMITRIY KRALECHKIN. Daria among the Tribes
- 231** TIGRAN AMIRYAN. Conspiracy Series

## СОДЕРЖАНИЕ

### ТЕОРИЯ ПЛОХОГО КИНО

- 1 Александр Павлов. Штурм публичное пространство: слова о гетеротопии плохого вкуса
- 27 Мэт Хиллс. По ту сторону паракинематографа: «Пятница, 13-е» как Иное трэша и легитимной кинокультуры
- 51 Джеффри Уайнсток. Постмодернизм с Сэмом Рэйми, или Как я научился не волноваться насчет теории и полюбил «Зловещих мертвецов»

### CASE STUDIES

- 79 Иэн К. Хантер. Бивер Лас-Вегас! Слово фаната в защиту «Шоугелз»
- 97 Игорь Чубаров. Исключенные: логики социальной стигматизации в массовом кинематографе
- 131 Джон Капуто. Религия «Звездных войн»
- 141 Евгений Дегтярев. Социальная критика Джона Карпентера: конспирология в «Чужих среди нас»
- 163 Андрей Апостолов. Враг у ворот. Советский вратарь: кино, культура, политика

### СЕРИАЛЫ

- 193 Габриэль Борцмейер. Круиз по сериалам
- 213 Дмитрий Кралечкин. Дарья среди племен
- 231 Тигран Амирян. Конспирологическая серия

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ  
ЛОГОС

ОБЪЕДИНЕННЫЙ КАТАЛОГ «ПРЕССА РОССИИ»

Подписной индекс 44761

В отделениях связи «Почты России»

# Штурм публичное пространство: слова о гетеротопии плохого вкуса

АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ

Александр Павлов. Кандидат юридических наук, доцент кафедры практической философии факультета философии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».  
Адрес: 105066, Москва,  
ул. Старая Басманная, 21/4.  
E-mail: ale-pavlov@yandex.ru.

*Ключевые слова:* плохое кино, культовые фильмы, суждение вкуса, гетеротопия, кэмп.

Автор статьи рассуждает о плохом кино, обращаясь к базовым понятиям эстетической теории — способности суждения и его основаниях. Он констатирует необходимость исследовать пока что не освоенную в академии тему альтернативных мейнстриму и арт-хаусу фильмов и ставит своей целью привлечь внимание молодых гуманитариев к плохому кинематографу. В тексте обсуждаются следующие вопросы: когда и как дискурс об альтернативном (плохом) кино возник в западном публичном и академическом поле, в рамках какой темы в исследованиях кинематографа обычно изучается «плохое кино», на каких основаниях субъект выносит суждение вкуса, согласно которому конкретный фильм является плохим или хорошим. Заимствуя понятие «гетеротопия» у Мишеля Фуко, отмечает, что, хотя «гетеротопии плохого вкуса» якобы позволяют «утопии хорошего вкуса» оставаться «мерилом качества», они, скорее, говорят о его — «хорошего вкуса» — невозможности.

STORMING THE PUBLIC SPACE:  
A COMMENTARY ON THE HETEROTOPIA OF  
BAD TASTE

Alexander Pavlov, PhD, Associate Professor at the Department of Practical Philosophy of the Faculty of Philosophy of the National Research University—Higher School of Economics.  
Address: 21/4 Staraya Basmannaya str.,  
105066 Moscow, Russia.  
E-mail: ale-pavlov@yandex.ru.

*Keywords:* bad cinema, cult cinema, the judgment of taste, heterotopia, Camp.

In this article, the author addresses the topic of bad cinema, referring to the basic concepts of aesthetic theory: the power and grounds of judgment. He comments on the need for researchers to investigate alternative cinema, beyond mainstream and art-house. The author aims to attract the attention of young humanitarians to bad cinema. The text discusses the following questions: When and how did discourse on alternative (bad) cinema appear in the Western public and academic spaces, within which themes in cinema studies are “bad films” typically studied, the grounds on which the subject makes a judgment of taste, according to which a particular film is good or bad. Borrowing the concept of “heterotopia” from Michel Foucault, the author points out that although “heterotopias of bad taste” supposedly let “utopia of good taste” to remain “a measure of quality,” in fact they they imply that good taste is impossible.



ЭТОЙ статье я ставлю перед собой сразу несколько целей, ни одну из которых нельзя назвать приоритетной. То есть каждый из обсуждаемых здесь вопросов равноценен другим и ничем не уступает им в значимости. Начнем с самой общей констатации того, что существенная часть современной нам культуры остается абсолютно не исследованной. Речь, в частности, идет о кинематографе определенного типа, изучение которого — задача именно для гуманитарных наук, в противоположность принятому в России типу киноведения, описывающего те или иные явления чаще всего в форме эссе без должной степени научной концептуализации. Очевидны также сосредоточенность киноведения на «качественном кино» и отсутствие заметного интереса к той области искусства, о которой пойдет речь далее — о паракинематографе (Джеффри Сконс), или «плохом кино». На наш взгляд, наиболее продуктивны именно исторический, социологический, философский, культурологический и, возможно, политологический анализы не столько повседневности, в интенсивное изучение которой вовлечена в том числе отечественная наука, сколько маргинальных зон культуры, с понятием «повседневности» далеко не всегда совпадающих. Наша задача — наметить общее направление исследований немейнстримного кинематографа, предложить язык для его описания и ввести в академический дискурс некоторые инструменты изучения «плохого кино». В процессе мы попытаемся концептуализировать само это понятие, наметить спектр охватываемых им категорий фильмов, а также продемонстрировать, как исследование «плохого кино» стало respectable направлением в рамках дисциплины, именуемой

в западных университетах *Cinema Studies*. Для этого мне придется обратиться к эстетической теории и заострить внимание на категории «плохого вкуса» применительно к кинематографу.

## ВОЗНИКНОВЕНИЕ ДИСКУРСА

«Плохое кино» — собирательное понятие, содержание которого часто совпадает с такими явлениями, как «трэш», «фильмы категории „В“», фильмы, выпускаемые «сразу на видео» (*direct-to-video*) и т. п., но не сводится к ним. Долгое время фильмы, альтернативные высокому и коммерческому кинематографу, оставались без концептуализации, что исключало их легитимацию не только внутри академии, но и в публичной сфере. Такая легитимация стала возможной благодаря усилиям нескольких культурных героев — альтернативной институциональной кинокритике, *do-it-yourself*-критике и ученым — специалистам в поле *Cinema Studies*. В каждой из этих групп сложилось свое понимание «плохого кино» и необходимости его изучения наряду с иными вопросами культурной теории и киноведения.

Теоретический фундамент для изучения плохого кино заложила культурная критика, в частности рассуждения Сьюзен Сонтаг о кэмпе<sup>1</sup>, которые до сих пор остаются основополагающими для любой дискуссии о вульгарном или шокирующем в культуре. Вместе с тем работа Сонтаг отчасти препятствует развитию теории низких жанров — исследователи либо испытывают слишком сильное влияние этого американского мыслителя, либо опасаются вступать в полемику со столь непререкаемым авторитетом, либо, напротив, избегают ставить его под сомнение указанием на слабые места «Заметок о кэмпе» и обращаются к ним при каждом обсуждении этого вопроса. Хотя очевидно, что самый жанр заметок не претендует на теоретическую «финализацию» темы, но допускает авторскую субъективность, избирательность, произвольность и даже внутреннюю противоречивость. Так или иначе ссылки на этот текст Сонтаг неизменно присутствуют в монографиях и статьях, посвященных альтернативному кино.

Без ссылок на Сонтаг могла обходиться внеакадемическая кинокритика. В 1979 году братья Гарри и Майкл Медведы выпу-

1. Сонтаг С. Заметки о кэмпе // Она же. Мысль как страсть. Избранные эссе 1960–1970-х годов. М.: Русское феноменологическое общество, 1997.

стили книгу «Золотая индюшка»<sup>2</sup>. В ней они отмечали, что кроме известных и признанных фильмов даже голливудская машина (то есть не только маленькие производители дешевых поделок) создает массу некачественных, чаще всего абсолютно провальных картин, и предлагали собственную альтернативу далекому от совершенства голливудскому мейнстриму. В отличие от своих предшественников в нише независимой кинокритики, таких как Мэнни Фарбер, который обсуждал недорогие, но качественные ленты, в тот момент не претендовавшие на статус высокого искусства<sup>3</sup>, Медведы предложили радикальную альтернативу — плохое кино. Свою книгу они выстроили по аналогии со структурой номинаций на премию «Оскар»: несколько фильмов в одной категории («худший фильм про пчел», «худший режиссер», «худшая актриса»), посвященное каждому из них небольшое эссе с последующим определением лауреата — худшей ленты из представленных в сопровождении еще одного, отдельного эссе. Так начал складываться канон «худших фильмов». Принципиальной зрительской установкой для их просмотра была ирония. Подчеркнем, что Медведы не пропагандировали альтернативный вкус, но предлагали новую форму развлечения — смотреть как комедии картины, ни по жанру, ни по содержанию комедиями не являвшиеся. Примерно в это время складывается иронический взгляд на плохое кино как на «настолько плохое, что даже хорошее».

«Золотая индюшка» оказалась так популярна, что уже спустя год Медведы выпустили по-настоящему канонические «50 худших фильмов»<sup>4</sup>. Среди включенных в это число картин не только дешевая американская фантастика, но и провалившиеся масштабные голливудские постановки («Говард-утка», «Иштар»). То есть к категории «плохого кино» изначально мог принадлежать любой фильм, хотя, как правило, это были низкобюджетные картины 1950–1970-х годов. Заслугой Медведов стала легитимация и придание культового статуса кинематографу, известному прежде лишь в очень узких фанатских кругах либо заведомо проходному. Отчасти это подтверждает сконструированный характер культового кино, в основе которого — сознательные усилия

2. *Medved M., Medved H.* The Golden Turkey Awards: Nominees and Winners, the Worst Achievements in Hollywood History. N.Y.: Putnam, 1980.
3. См.: *Farber M.* Negative Space: Manny Farber on the Movies. Expanded Edition. N.Y.: Da Capo Press, 1998.
4. *Medved H., Dreyfuss R.* The Fifty Worst Films of All Time (And How They Got That Way). N.Y.: Warner Books, 1978. Позднее они также создадут концепты «Голливудский зал стыда» и «Сын Золотой Индюшки».

отдельных лидеров мнений. Сказанное не умаляет значения имманентных этим лентам культовых черт, таких, например, как интенсивный и устойчивый интерес аудитории, не обязательно широкой. То есть культовое кино (и «плохое» как его часть) имеет сложную эссенциалистскую и одновременно искусственную, сконструированную природу. В этом смысле присвоение Медведями статуса «худшего режиссера всех времен» Эдварду Вуду-младшему не отменяет своеобразной исключительной (и объективной) бездарности его творчества — требовался лишь авторитет исследователя, чтобы легитимировать эту точку зрения в публичной сфере.

Естественным продолжением описанной тенденции стала своего рода реабилитация долгое время остававшихся непризнанными режиссеров, творчество которых, однако, заслуживает серьезного изучения. Так, знаменитый журнал *Re/Search*, будучи сам по себе важным культурным явлением, посвятил целый выпуск «невероятно странным фильмам». Эта формула недвусмысленно отсылала к «Невероятно странным существам, которые прекратили жить и превратились в полузомби?!!» Рэя Денниса Стеклера, возглавлявшим список пятидесяти худших фильмов братьев Медведов. Кроме нескольких имен, добившихся определенного успеха в жанре эксплуатационного кино (*exploitation*), в списке присутствовали и менее известные на тот момент авторы, такие как Фрэнк Хенненлоттер, Хершел Гордон Льюис, Тед Ви Майклс, Ларри Коэн, Дорис Уишман, Джо Сарно и т. д. Характерно, что некоторые из героев выпуска впоследствии были признаны вполне уважаемыми авторами, как, например, Джордж Ромеро. Главное достижение *Re/Search* — выдвижение альтернативного кинематографического канона и закрепление точки зрения, согласно которой автором (*auteur*) может считаться далеко не только режиссер масштаба Орсона Уэллса или Альфреда Хичкока. То есть журнал открывал мир альтернативного кино не исключительно перед аудиторией, заведомо интересующейся картинами такого рода, но и перед теми, кто ничего не знает о явлении *exploitation*. При этом такие картины и персоналии не объявлялись «плохими», а для их собирательной концептуализации было использовано определение «невероятно странные». Вместе с тем аллюзия на «худший фильм всех времен», по версии братьев Медведов, невольно или намеренно вписывала героев выпуска в определенную категорию вкуса.

Наряду и независимо от деятельности братьев Медведов или *Re/Search* собственный журнал «Психотронное видео» в 1980-е вы-

пускал в Нью-Йорке в домашних условиях Майкл Уэлдон<sup>5</sup>. Впоследствии он составил антологию «психотронного кинематографа», в которую включил не только и не столько знаковых мастеров *exploitation*, сколько разнообразные дешевые жанровые картины, не выдерживающие никакой критики с точки зрения хорошего вкуса. Уэлдон отказался от взгляда на «плохое кино» через призму авторства и авторитета его создателей в пользу объективной оценки. Сам термин был позаимствован из названия «невероятно странного фильма» «Психотронный человек» (Джек М. Селл, 1979). Как отмечает один из современных авторов, выросший на фильмах из антологии Майкла Уэлдона, некоторые «психотронные» картины могли смутить самого критика, когда тот пытался составить аннотации к ним<sup>6</sup>.

В контексте нашей темы нельзя не упомянуть также Билла Лэндиса — издателя журнала *Sleazoid Express*<sup>7</sup>, посвященного грайндхаусу<sup>8</sup>. Журнал, однако, был рассчитан, скорее, на определенный слой нью-йоркской богемы, хотя в дальнейшем и оказал заметное влияние на формирование представлений о грайндхаусе как кинематографическом течении.

Другой успешный проект, работавший с понятием «плохого кино», принадлежит уже 1990-м. Речь идет о сборнике рецензий «*Slimetime*. Гид по плохому, бессмысленному развлекательному кинематографу»<sup>9</sup>, в котором соседствовали дешевые американские фильмы про монстров, документальные картины, «невероятно странное» продолжение диснеевского мультфильма «Пиноккио» «Пиноккио в космосе» или экспериментальная комедия американского антикомика Энди Кауфмана «Мой завтрак с Блэсси». Фильмы объединяло лишь суждение автора, в представлении которого все они характеризовались как «плохое, бессмысленное развлечение». Однако едва ли *Slimetime* можно признать новаторским — скорее, это был сильно запоздавший извод того, что десятилетием ранее сделал Майкл Уэлдон. Впрочем, среди поклонников нестандартного кино этот сборник рецензий с приложением в виде

5. См.: *Weldon M.* The Psychotronic Encyclopedia of Film. N.Y.: Ballantine Books, 1983.
6. См.: *Whitehead C.* A Psychotronic Childhood // *The New Yorker*. June 4, 2012. URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2012/06/04/a-psychotronic-childhood>.
7. *Landis B., Clifford M.* Sleazoid Express: A Mind-Twisting Tour Through the Grindhouse Cinema of Times Square. N.Y.: Simon & Schuster, 2002.
8. Подробнее о нем см. обзор Ивана Денисова в следующем номере «Логоса».
9. См.: *Puchalski S.* Slimetime: A Guide to Sleazy, Mindless Movies. Stockport, UK: Headpress, 1996.

нескольких эссе все еще довольно популярен, а различные подходы к концептуализации «плохого кино» продолжают развиваться и сегодня. Например, на протяжении нескольких лет выходят книги «Странные фильмы», посвященные лентам, выпущенным в прокат или на DVD и далеким от стандартов мейнстримного или даже независимого кинематографа.

Все перечисленные издания не являются академическими и упоминаются здесь не только потому, что реабилитировали в публичном пространстве альтернативные вкусы в кино. На этих журналах, книгах и включенных в антологии фильмах сформировалось поколение исследователей, сделавших «плохое кино» престижным и респектабельным предметом изучения.

### ПЛОХОЕ КУЛЬТОВОЕ КИНО

Понятие «плохого кино» чрезвычайно неоднородно, подтверждением чему может служить книга «Плохие фильмы, которые мы любим». В список ста плохих картин, составленный двумя уважаемыми авторами, которые прежде писали о качественном кино, вошли жанровые фильмы, большей частью мелодрамы и эротические триллеры<sup>10</sup>. Однако и здесь возникают трудности. Так, авторы относят к «плохим» мелодрамы Дугласа Сирка и располагают их по соседству с американскими развлекательными жанровыми лентами, которые сегодня мало кто будет смотреть и тем более пересматривать. Вместе с тем многие считают Дугласа Сирка тонким автором, вкладывающим в свои жанровые работы определенный содержательный, социально-критический месседж, свидетельством чему уже названия многих из них: «Все, что позволяют небеса», «Слова, написанные на ветру» и т. д.<sup>11</sup> В данном случае авторы «Плохих фильмов, которые мы любим» демонстрируют определенную близорукость и неспособность узнать в «вульгарных авторах» признанных мастеров с собственными уникальными стилем и мировоззрением. Итак, среди качественных жанровых работ, часть из которых в конечном счете становится классикой, даже фильмы с высоким интеллектуальным потенциалом

10. См.: *Margulies E., Rebello S. Bad Movies We Love Paperback*. L.: Marion Boyars, 1995.

11. См. о нем: *Willemsen P. Towards an Analysis to Sirkian System // Auteurs and Auteurship: a Film Reader* / B. K. Grant (ed.). Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2008. P. 228–233.

расцениваются как низкие в силу определенного искажения, связанного с компетенцией и пристрастиями субъектов суждений вкуса. Сходным образом и российская кинокритика не всегда отдает себе отчет в месте осуждаемого автора в координатах «плохое кино» — мейнстрим. Однако сколь бы чуждыми культурному ханжеству ни были авторы книги «Плохие фильмы, которые мы любим», академические исследователи продвинулись в изучении своего предмета гораздо дальше.

Такие авторы, как Робин Вуд или Кэрол Кловер, пытались, с одной стороны, применить научную методологию фрейдомарксизма или феминизма к исследованию массового кинематографа, а с другой стороны, работали с творчеством авторов, не добившихся известности или признания. Показателен в этом смысле предпринятый Вудом анализ фильмов Ларри Коэна: критик старался легитимировать наследие мастера внутри академии, причем не столько за счет внимания к эстетической стороне его работ, сколько через затрагиваемую ими проблематику<sup>12</sup>.

Ученые, юность которых пришлась на период расцвета развлекательного «плохого кино», проявили ожидаемый интерес к этому наиболее близкому им пласту культуры. Популярность данного предмета на современном Западе доказывает, что в «плохом кино» проявилось «единство опыта» целого поколения исследователей. Однако подойти к нему непосредственно они пытаются, как правило, через более общую тематику «культового кинематографа» — более узнаваемого, академически уважаемого и менее оценочно нагруженного. Вот почему разговор о «плохих фильмах» обычно ведут, апеллируя к культовому кинематографу. Характерно, что термин «культовый» приобрел широкое звучание после того, как канадский кинокритик Лоуренс О'Тул применил его к «мастерам ужасов»<sup>13</sup>. Однако упомянутые О'Тулом режиссеры, действительно чрезвычайно популярные в фанатской среде в 1970-е годы, сегодня не пользуются успехом именно у фанатов, то есть перестали быть объектами культа. Например, многие поклонники отвернулись от мастера «плохих фильмов» Уэса Крейвена («Последний дом слева», «У холмов есть глаза»), когда тот снял мейнстримный «Крик». Считается также, что Джордж Ромеро снял свои культовые картины в 1970-х и сегодня лишь эксплуа-

12. См.: Wood R. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. N.Y.: Columbia University Press New York, 2003. P. 85–101.

13. См.: O'Toole L. *The Cult of Horror* // E. Mathijs, X. Mendik (eds). *The Cult Film Reader*. L.; N.Y.: Open University Press; McGraw Hill, 2007.

тирует былую славу. Многие полагают, что Тоуб Хупер не произвел ничего стоящего, кроме «плохого» фильма «Техасская резня бензопилой» (1974), ставшего американской классикой.

На феномен культового кино как такового исследователи и киноведы обратили внимание большей частью в самом конце 1970-х годов: попытки сослаться на более ранние работы «по теме» не совсем честны. За тридцать лет исследований канон культового кинематографа существенно изменился. Журнальные публикации — довольно узкое поле для дискуссий; если угодно, они касаются внутреннего мира академии. Книги, даже сборники, антологии или хрестоматии, состоящие главным образом из журнальных публикаций, адресуются уже внеакадемическому миру, то есть широкому кругу читателей. Таким образом, не журнальная статья, а именно книга фиксирует внимание широкой аудитории на том или ином явлении (работы Медведов и Уэлдона — яркие тому подтверждения). Книг же, которые подводили бы черту под очередным этапом исследований культового кинематографа, не очень много, но все они пользуются авторитетом. Фактически каждая из них учреждала канон культового кино (и «плохого» как его части), вводя критерии «культы», но почти никогда не мотивируя выведение других фильмов за пределы этой совокупности.

Главной хрестоматийной (пусть и несколько устаревшей) книгой о культовых фильмах остается работа Дэнни Пири 1981 года «Культовое кино»<sup>14</sup>, объединившая рецензии на 100 картин. Книга оказалась настолько успешной и популярной, что на протяжении 1980-х годов автор выпустил два продолжения с обзорами еще 100 фильмов — по 50 в каждом. Поскольку тексты писались в 1980-х, нетрудно догадаться, что большинство лент относятся к раннему периоду культового кинематографа. Хотя в книгу были включены рецензии на такие фильмы, как порнографическая картина «За зеленой дверью» или эротический фильм «Эммануэль», не обойдены вниманием и классические работы, также признаваемые культовыми: ленты Говарда Хоукса, Альфреда Хичкока, Фрэнка Капры, Жака Турнье и т. д. Как видно, плохие фильмы легко соседствуют с признанными классическими и мейнстримными лентами, что свидетельствует о многомерности пространства культурной иерархии, в котором формируются суждения вкуса. Многие из отрецензированных Пири картин сегодня не признаются культовыми, что лишь подтверждает

14. См.: Peary D. Cult Movies. N.Y.: Delacorte Press, 1981.

постоянное изменение и уточнение самого канона. Хотя стиль его работ не назовешь строго академическим, важно, что Пири стал автором первой книги о культовом кино, к тому же долгое время пользовавшейся успехом. Первый же сборник академических текстов «Опыт культового кино»<sup>15</sup> оказался созвучен идеям Пири. Его авторы сосредоточились в основном на двух течениях — классике и «полночном кино»<sup>16</sup>, хотя два вводных текста из трех были посвящены непосредственно культовому кино. Таким образом, в «Опыте культового кино» этот феномен, рассматриваемый предельно узко, избежал того размывания, которому он подвергся в позднейших исследованиях.

В 1995 году американский исследователь Джеффри Сконс написал статью «„Трэшшув“ академию: вкус, эксцесс и возникновение политики кинематографического стиля»<sup>17</sup>. Важным в его статье является не тщательный анализ работ Эдварда Вуда-младшего или Ларри Бьюкенена, а демонстрация самой возможности высказываться на эти темы в рамках академии. Стейтмент Сконса дал импульс многочисленным дискуссиям на тему паракинематографа и открыл путь академическому исследованию того пласта кино, на который ученые прежде не обращали внимания. В конечном счете текст был включен в хрестоматию, посвященную культовому кинематографу, как важнейший для развития исследований в этой области<sup>18</sup>. Тем самым «плохое кино» (трэш или паракинематограф) стало частью программы исследований «культового кинематографа».

Следующей вехой в академическом изучении культового (и «плохого») кино стал сборник под названием «Культовые фильмы и их критики», вышедший в 2000 году и значительно расширивший спектр исследуемых явлений. Книга интересна преимущественно тем, что проливали свет на некоторые образцы культового кино 1990-х — ленты Квентина Тарантино, Роберта Родригеса, Пола Верховена и т. д. В обновленном по сравнению с «Опытом

15. См.: *The Cult Film Experience. Beyond All Reason* / J. P. Telotte (ed.). Austin: University of Texas Press, 1991.

16. Наряду с исследованием культового кино существовали тексты, посвященные смежному явлению, а скорее, даже одной из разновидностей культового кино — «полночному кино». В частности, см.: Hoberman J., Rosenbaum J. *Midnight Movies*. N.Y.: Da Capo Press, 1983. Это не академическая, но также крайне важная работа в рамках историографии «плохого кино».

17. См.: *Sconce J. «Trashing» the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style* // *Screen*. Winter 1995. Vol. 36. № 4. P. 371–393.

18. *The Cult Film Reader*. P. 100–118.

культового кино» тексте Барри Кита Гранта перечислены некоторые новые тенденции в изучении культовых фильмов, в частности творчества Питера Джексона<sup>19</sup>. Один из редакторов сборника, Ксавье Мендик, в какой-то момент монополизировал академический подход к исследованию культового кино и вместе с другим автором, Эрнестом Матисом, на протяжении 2000-х годов выпустил несколько книг, посвященных этой тематике, например «Определяя культовые фильмы»<sup>20</sup> (2003). Сборник, однако, еще больше размывал предмет, так как описывал очень разные явления и режиссеров. В 2008 году Мендик и Матис издали упомянутую выше «Хрестоматию культового кино», в которой собрали все важные, по их мнению, тексты о феномене<sup>21</sup>.

В начале нового десятилетия интерес к явлению не ослабевает, хотя круг работающих с ним авторов остается довольно устойчивым. Так, в 2011 году вышла работа Эрнеста Матиса и Джейми Секстона «Культовый кинематограф: введение»<sup>22</sup>, в которой авторы подступились к феномену через его историю и ключевые темы. Книга примечательна тем, что избегает отдавать предпочтение кому-либо из режиссеров. Продолжается и успешный неакадемический проект «1001 фильм, который необходимо посмотреть», в рамках которого выпущен сборник «101 культовый фильм», а также «100 культовых фильмов», изданные Британским институтом кинематографии вновь под авторством Мендика и Матиса<sup>23</sup>.

В целом не будет преувеличением признать, что на Западе «плохое кино» уже несколько десятилетий является респектабельной темой академических исследований. В России, напротив, сохраняется недоверие к этому полю внутри академии. Это тем более удивительно, что целое поколение молодых отечественных исследователей выросло на «плохих фильмах», но их интерес и, возможно, даже страсть так и не вышли за пределы раз-

19. См.: Grant B. K. *Second Thoughts on Double Feature: Revisiting the Cult Film // Unruly Pleasures. The Cult Film and Its Critics* / X. Mendik, G. Harper (eds). Guilford: FABpress, 2000. P. 21–25.

20. *Defining Cult Movies; the Cultural Politics of Oppositional Taste* / M. Jancovich, A. Lazaro Reboll, J. Stringer, A. Willis (eds). Manchester: Manchester University Press, 2003.

21. *The Cult Film Reader*.

22. Mathijs E., Sexton J. *Cult Cinema: an Introduction*. Boston; Oxford: Blackwell, 2011.

23. См.: *101 Cult Movies You Must See Before You Die*. L.: A Quintessence Book, 2010. P. 345–346; Mathijs E., Mendik X. *100 Cult Films*. L.: British Film Institute; Palgrave Macmillan, 2011.

влечения и потребления. Попробуем разобраться, как следует понимать и определять «плохое кино» в современном российском публичном дискурсе.

## ЧТО ТАКОЕ ХОРОШО И ЧТО ТАКОЕ ПЛОХО

Хотя давать определение через отрицание не вполне корректно, в нашем случае без этого *sucker punch*<sup>24</sup> не обойтись. Плохое кино — предельно общий собирательный термин, объединяющий фильмы, не подпадающие под категорию мейнстримного, независимого или классического кино. «Плохими» не могут считаться коммерчески успешные фильмы, картины, демонстрируемые на престижных фестивалях, признанные критиками и зрителями, включенные в списки «лучших», «самых важных» или тех, что «необходимо посмотреть перед смертью», — такие фильмы мы будем называть «хорошими». Так, «хорошими фильмами» можно признать «Декамерон» Пьера Паоло Пазолини и «Назад в будущее» Роберта Земекиса. В пределах этой совокупности могут уживаться и европейская классика, и современный артхаус, и голливудские картины, вошедшие в историю или ставшие символами современной популярной культуры. Объединяет все эти фильмы то, что они признаны, легитимированы в общественном сознании и стали частью общеразделяемого культурного поля. Несмотря на различие позиций в культурной иерархии, о них продолжают рассуждать в терминах «хорошего кино». Более удачным (хотя, возможно, менее точным) понятием применительно к ним могло бы быть «пристойное кино».

Если обратиться к российскому опыту, то предложенная дихотомия прослеживается в содержании номеров одного из главных отечественных киноведческих журналов — «Искусство кино». В каждом номере издания можно найти не только описание важных «фестивальных фильмов», но и главных голливудских хитов. Чего в нем встретить нельзя и что, не будучи «хорошим кино», выпадет из поля зрения авторов журнала, так это, например, современные американские комедии: пародии (франшиза «Очень страшное кино» и т.п.) или комедии, такие как «Американский пирог», «Милашка», «Такие разные близнецы». Картины этой категории хотя и могут окупаться в прокате, в отличие, допустим, от трилогии «Железный человек», счита-

24. «Запрещенный прием» (англ.), букв. — «удар слабака». — Прим. ред.

ются «плохими», то есть вульгарными, грубыми, наконец, низкими — едва ли не самый точный термин для их характеристики. Они созданы для развлечения толпы и потворствуют вульгарному вкусу. Не встретишь на страницах этого издания рецензий, а тем более аналитических разборов и таких картин, как «Человеческая многоножка».

К «плохому» может относиться эксплуатационное кино, фильмы, выпускаемые сразу на видео (*direct-to-video*), провалившиеся в прокате голливудские ленты, «евротрэш», американские молодежные фильмы 1950-х и т. д. Разные авторы предлагают разные определения для характеристики этого явления. В академическом дискурсе распространение получили термины «трэш» и «паракинематограф», кинокритики используют понятия «психотронное», «невероятно странное» или «причудливое» кино, «самые плохие фильмы» и т. п. Главная сложность состоит в неоднородности «хорошего» и «плохого» кино. Если братья Медведы признают плохими фильмы, провалившиеся в американском прокате или собравшие сокрушительную прессу, то другие критики к «невероятно странным фильмам» относят мастеров немейнстримного хоррора — упоминаемых выше Дорис Уишман, Хершела Гордона Льюиса, Фрэнка Хененлоттера и т. д., которые, к слову, могут считаться (и признаются многими) альтернативными *auteurs*. Чтобы любить картины этих режиссеров, нужно иметь особый вкус, хорошие нервы и определенную чувствительность к репрезентации секса и насилия.

В России данную категорию фильмов принято объявлять «трэшкинматографом» или просто «трэшем». На наш взгляд, этот термин обладает рядом недостатков. Во-первых, «трэш» — характеристика слишком общая и неизбирательная, применяемая к неопределенно широкому спектру явлений. Во-вторых, по нашему мнению, «трэш» очерчивает довольно конкретный круг картин, которые вызывают чувство отторжения или отвращения даже у самых стойких зрителей — впрочем, для многих из них в этом и состоит притягательность таких фильмов. В этом смысле творчество режиссера Люцифер Валентайн, к примеру, следует признать «трэшевым», но отказать в этом определении лентам Эдварда Вуда-младшего. В-третьих, «плохое кино» не сводится к «трэшу», так как включает фильмы, заведомо не признаваемые «хорошими», — те же комедии-пародии.

Затруднения вызывают и фильмы, в силу тех или иных причин попавшие в «кинематографический лимб», то есть не являющиеся ни достаточно «плохими», чтобы попасть в эту категорию, ни достаточно «хорошими», чтобы быть признанными в этом ка-

честве. К подобным феноменам можно отнести, например, «Кошмар на улице Вязов», «Пятницу, 13-е» или даже признанный всеми критиками и киноведами «Хэллоуин» Джона Карпентера. Персонажи этих фильмов давно и прочно вошли в пантеон американской и глобальной популярной культуры. В случае с франшизой «Кошмар на улице Вязов» (и «Хэллоуин») трудность состоит в том, что если режиссер первой и седьмой частей стал *cult auteur*, то вторая, четвертая, пятая и шестая лишены даже этой спасительной «заслуги». Английский исследователь кино Мэтт Хиллс анализирует эту проблематичность на примере фильмов серии «Пятница, 13-е». Эти картины (и их промежуточный статус) можно было бы с известной долей условности обозначить как мейнстрим в жанре хоррор.

Сказанное справедливо и для многих других феноменов кинематографа, в частности для нескольких фильмов со Стивеном Сигалом, которые стараниями отечественных видеопиратов в 1990-е были превращены во «франшизу» «Нико». Так называлась лишь первая картина «серии», оказавшаяся настолько популярной, что многие последующие фильмы атрибутировали как «Нико-2», «Нико-3» и т. д., хотя в каждой «части» Сигал играл нового героя, а сюжет картины радикально менялся. При этом, хотя персонажа Сигала во всех фильмах звали по-разному, почти в каждом из них он играл полицейского, а отличия в образе героя были несущественными лишь для отечественных зрителей конца 1980-х — первой половины 1990-х годов. Излишне говорить, что все фильмы были разными по стилистике и снимали их разные режиссеры с индивидуальным видением творческого процесса. Сегодня эти картины также находятся в «кинематографическом лимбе». Они не такие плохие, как те, которые обожают фанаты «плохого кино», но столь же далеки от статуса безусловной голливудской классики, а их режиссеры — от признания *auteurs*. Стратегия реатрибутирования и переписания этих фильмов в терминах «плохого кино» строится на фигуре Стивена Сигала, образ которого, как и многих других звезд жанра экшн 1980–1990-х годов, определенной категорией зрителей воспринимается однозначно иронически — кино с его участием смотрят с увлечением, но сознанием общей неприятельности. В концептуализации объекта культа некоторые поклонники доходят до учреждения целых дисциплинарных полей, например «сигалогии»<sup>25</sup>. Трудно определить, насколько эта стратегия успешна, поскольку первые четыре фильма с участием Сти-

25. См.: Vern. Seagalogy: A Study of the Ass-Kicking Films of Steven Seagal is a book released. L.: Titan Books, 2008.

вена Сигала слишком качественные для «плохого кино» и не поддаются безоговорочной иронизации.

Мэтт Хиллс называет фильмы, условно отнесенные нами к «кинематографическому лимбу», «парапаракинематографом» и заявляет, что они заслуживают не меньшего внимания исследователей, чем популярные с недавних пор в академии культовое кино, паракинематограф, трэш и т. д. К сожалению, из отечественного академического или кинокритического (примером чему — ориентация редакции и авторов журнала «Искусство кино») дискурса эти пласты кинематографа выпадают принципиально.

### К КРИТИКЕ НЕСПОСОБНОСТИ СУЖДЕНИЯ

Как и всякое значимое явление, «плохое кино» имеет свои истоки, в том числе в языке. Мало кто из исследователей обращал внимание на то, что суждение «это плохое кино» чаще всего является операционализацией другого — «это кино мне не нравится». С одной стороны, такая обыденная концептуализация придает суждению вкуса видимую объективность, с другой — подменяет эстетическую категорию этической. «Плохо» — не тождественно «некрасиво» и недвусмысленно апеллирует к представлению о добре и зле, а не к различению прекрасного и безобразного. То есть «это кино плохое» является суждением не только о безобразном, но и о зле, о соотношенности с ним эстетических координат. Сказанное отчасти описывает ситуации, когда «плохие» фильмы задевают наши нравственные чувства — не только нарушают общественные табу, изображая нечто традиционно подзапретное и/или необсуждаемое, но и показывают «плохие вещи» — жестокость, пытки, грубый секс и т. д. Однако пристрастие к такому зрелищу вовсе не означает порочность или злонамеренность конкретного зрителя — в конце концов, зло может быть эстетически привлекательным, «красивым», с точки зрения данного зрителя. Многие фильмы, обыкновенно квалифицируемые как «артхаус» (например, картины Ларса фон Триера или Михаэля Ханеке), не уступают эксплуатационному кинематографу в натуралистичности сцен секса и насилия. К тому же «плохое кино» далеко не всегда изображает секс, насилие или использует грубый юмор.

В действительности суждение «это кино плохое» чаще всего носит эстетический характер, а его моральная сторона в лучшем случае является его косвенным следствием. Следовательно, применительно к кино мы должны говорить о вкусовых, а не о мораль-

ных суждениях. Понять, насколько первое может быть (в принципе) объективным, нам поможет эссе Ханны Арендт «Кризис в культуре»<sup>26</sup>. Ряд сформулированных в нем тезисов составляют ядро ее «Лекций о политической философии Канта»<sup>27</sup>. Арендт отмечает, что некоторые интеллектуалы сознательно выносят суждения вкуса относительно вульгарных явлений через обращение к китчу и кэмпю. Она дает понять, что осведомлена об актуальных течениях в культурной критике, но никак не эксплицирует собственной позиции по этому вопросу, ограничившись лишь констатацией. Тем самым Арендт фактически перечеркивает последующие рассуждения, согласно которым объектом суждений вкуса может служить только прекрасное.

Далее Арендт утверждает, что проблема популярной культуры не сводится к ориентации массового человека на развлечение. Проблема в тех, кого она называет «культурными филистерами», кто подходит к культуре утилитарно, используя ее для обучения и развития, тогда как идеалом самой Арендт является неутилитарный подход к искусству, связанный с наслаждением прекрасным как таковым. Лишь непосредственно воспринимая красоту прекрасного, мы можем сохранить высокую культуру. Однако этот центральный для философа тезис интересен нам лишь постольку, поскольку вводит категорию «культурного филистерства». Отечественный «кинематографический дискурс» сегодня квалифицируется нами как дискурс победившего филистерства. Именно филистер сегодня задает тон в вопросе о «хорошем вкусе», далеко не всегда при этом разбираясь в кино, ориентируясь на «знаковые явления», чаще всего им же и провозглашенные, либо на такие объективные обстоятельства, как прокат, пресса, участие в фестивалях и т. п. Однако, присягая на верность «хорошему вкусу», признавая лишь «хорошее кино», филистеры не отдают себе отчета в том, что сами находятся за его — вкуса — пределами.

Арендт пытается применить идеи Канта к современной эстетике и приходит к заключению, что суждение вкуса не принадлежит к сфере этического. По ее мнению, безусловно истинное высказывание о предметах искусства и явлениях культуры невозможно уже потому, что принадлежность конкретному лицу исключает

26. Арендт Х. Между прошлым и будущим. Восемь упражнений в политической мысли / Пер. с англ. и нем. Д. Аронсона. М.: Изд-во Института Гайдара, 2014. С. 291–333.

27. Она же. Лекции о политической философии Канта. СПб.: Наука, 2012.

ет его из координат истинности/ложности. В таком случае истина, знание — то, что древние греки называли «эпистема», лежит за пределами универсума, в котором мы выносим суждение вкуса, а последнее является не более чем частным мнением. Следовательно, при вступлении в публичную область задача субъекта сводится к тому, чтобы убедить, аргументировать, обосновать значимость собственного мнения о предмете и его праве на признание. Чем больше людей ориентируются на ваше мнение, тем выше его влияние на общественный вкус. Вот почему в отечественном дискурсе о кинематографе доминируют «культурные филистеры»: в публичном поле практически нет других суждений вкуса, кроме как суждений хорошего вкуса.

Чего абсолютно не учитывает и не желает учитывать Ханна Арендт, так это того, что способность суждения выходит далеко за пределы прекрасного, то есть с необходимостью распространяется и на безобразное. Но поскольку прекрасное не может быть истиной, ведь суждение как заведомо необъективное частное мнение ее исключает, то высказывание о нем лишь выражает, насколько прекрасным то или иное явление кажется субъекту, тогда как само оно может быть «чрезмерным», «безобразным», «отвратительным» и т. д. Любить можно и безобразное, считая его прекрасным либо сознавая, что в данном случае любима не красота, а уродство. Такую процедуру можно условно назвать «сознательным суждением о плохом вкусе», которое является неотъемлемой частью способности суждения как таковой. Здесь культурные иерархии сохраняются, но субъекты имеют представление о границах и особенностях своего вкуса, они отдают себе отчет в том, что искренне любят безобразное или вульгарное, и не выдают собственные пристрастия за культурную норму или эталон хорошего вкуса. Они также далеки от того, чтобы заранее отказывать тому или иному фильму в статусе хорошего лишь на том основании, что это не фестиваль или артхаусный проект.

Описанного сознательного суждения плохого вкуса и суждений о плохом вкусе в российском публичном поле фактически не существует. Отчасти это объясняется маргинальным положением носителей плохого вкуса, их замкнутостью в пределах узких фанатских сообществ, которые можно было бы назвать «гетеротопиями плохого вкуса». Другая сторона проблемы — носители плохого вкуса (именно вкуса, а не безвкусицы) не склонны к саморефлексии, к анализу собственных пристрастий. Альтернативные культурные иерархии и предпочтения существуют, но их адепты

не квалифицируют их как «плохие» и чаще всего убеждены, что, например, гонкогские боевики 1980-х — это хорошее кино. На Западе данная проблема была решена за счет интеграции части общества любителей «плохого кино» в академическую исследовательскую среду, что радикально преобразило западные *Cinema Studies*. Мы вернемся к этому вопросу позднее, а пока обратимся к вопросу о суждениях плохого вкуса.

### СУДИТЬ О ПЛОХИХ ВЕЩАХ

Как же в действительности относятся к категории безобразного субъекты суждений вкуса? Здесь возможны несколько стратегий. *Первая* — они могут не понимать, что имеют дело с безобразным, и судить о нем как о прекрасном. Сколь бы субъективной ни оставалась категория прекрасного, представления о высоком и низком настолько глубоко вошли в плоть современной культуры, что мало кто отважится настаивать на красоте или возвышенности «трэша». В целом общество, не различающее высокого и низкого, следовало бы признать утопическим и радикально экспериментальным. *Вторая стратегия* — сознавать общепризнанную безобразность явления, но настаивать на возможности доказать его эстетичность, привлекательность и право на существование, то есть выдавать безобразное за прекрасное. *Третья стратегия* — стесняться своей любви к низкому, безобразному, безвкусному и считать ее постыдным удовольствием. Иными словами, вам нравятся некоторые явления, вы «знаете им цену», но ничего не можете поделать со своим пристрастием к ним.

*Четвертая стратегия* — самая интересная и одновременно самая сложная. Ее суть в том, чтобы принять конвенциональные рамки представлений о прекрасном или допустимо безобразном. И если под первым подразумевается «искусство» (работы признанных режиссеров, обласканных критикой и жюри престижных фестивалей, артхаусные ленты, независимое кино — категории часто пересекающиеся, но сохраняющие автономию), то под вторым — сегмент мейнстрима, который объединяет фильмы, не отвечающие каким-либо условиям «хорошего кино» (не «парапаракинематограф» и что мы назвали «кинематографическим лимбом»). Критика клеймит фильмы второй категории за потворство низменным вкусам, за принадлежность к «попсе» и т. п., однако избегает называть их «плохими». Более того, в последнее десятилетие стало принято относиться к ним максимально серьезно.

Эту тенденцию прекрасно иллюстрирует дискуссия о «вульгарном авторском кинематографе»<sup>28</sup>. Пользующееся высоким спросом и лишенное явных признаков низких жанров (сортирный юмор, избыточность, натуралистичность и т. д.) стало невозможно обойти молчанием. В результате в культурной иерархии эти ленты практически стали частью условного «искусства». Наконец, сравнительно популярная стратегия — любить «плохое» иронически: «Это так плохо, что даже хорошо».

Принципиально, что судить о «плохом», признавать его таковым и любить его означает иметь вкус, а именно «плохой» вкус. Поэтому сущностная характеристика «плохого вкуса» — его противопоставленность вкусу «хорошему». Однако область безобразного слишком обширна: чтобы очертить совокупность явлений, принадлежащих «плохому вкусу», в нем необходимо разбираться. Например, вы можете любить примитивные мелодрамы и не переносить «трэш» или ценить так называемый *torture porn* — крупнобюджетные кровавые хорроры, но пренебрегать классическими ужасами. Столь же многообразна и мотивация носителей «плохого вкуса», среди которых выделяются две основные стратегии: «это не плохо, а хорошо» и «это плохо и поэтому хорошо». Ко многим из тех, кто следует второй стратегии, скорее, применима категория «безвкусицы»: они стремятся иметь хороший вкус, выбирать исключительно прекрасное, но вместе с этим любят низкие жанры, что вынуждает их выдавать «плохое» за «хорошее».

Упомянутая выше Сьюзен Сонтаг описала увлечение интеллектуалов низкими жанрами в категориях «кэмп». Кэмп позволяет не стыдиться своих пристрастий за счет сознательно иронической установки по отношению к тем или иным явлениям культуры и наделяет низкие жанры новым статусом в прежней культурной иерархии. Следует, однако, отличать кэмп как вкус (Сонтаг) от кэмп как сознательной культурной стратегии и даже стиля в искусстве. Согласно Сонтаг, к кэмп относятся именно те явления, которые не позиционировались как кэмп своими авторами, но создавались с искренней претензией на культурную респектабельность. То есть кэмп Сонтаг всегда непреднамерен. Но что делать с сознательно конструируемым кэмпом, явлением в кино весьма распространенным, — вульгарными, эпатаж-

28. См.: Павлов А. В. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. М.: ИД Высшей школы экономики, 2014. С. 33–45.

ными фильмами, часто рассчитанными на то, чтобы шокировать аудиторию. К таким картинам относятся, к примеру, «Розовый фламинго» Джона Уотерса или обе (а в перспективе — все три) части «Человеческой многоножки» Тома Сикса. Хотя большинству эти фильмы покажутся омерзительными, они профессионально и даже «хорошо» сняты. Любить их, в отличие от пошлых мелодрам, не зазорно, но они бросают явный вызов хорошему вкусу и намеренно разрушают представления о прекрасном и возвышенном.

### ЕСЛИ ЭТО ВЕРНО В ТЕОРИИ, ТО ГОДИТСЯ ЛИ НА ПРАКТИКЕ

Давайте рассмотрим две записи российских авторов, оставленные в социальных сетях. Известная писательница Татьяна Толстая летом 2013 года написала следующее:

Горе-горе: обыскала все полочки, но не нашла свою любимую трэшевую дискету с фильмами ужасов. Купила я ее в свое время на уличном лотке за сто рублей; все фильмы ворованные едва ли не прямо с экрана, качество жуткое, звук пропадает или вообще нету — все, как я люблю.

Если я правильно помню, на дискете, любовно составленной видеожуликами, были фильмы: «Муха», «Муха-2», «Человек-паук», «Человек-крыса», «Человек-акула» и «Человек-комар».

«Муха» и «Муха-2» — добротная классика, можно уютно провести за ее просмотром семейный вечер — с вином и орешками; и детям можно. Актер в первой «Мухе» чудесный, он и в жизни — вылитая муха, так что он очень натурально ест сахар и потирает лапки. Ну, к концу там обычные голливудские радости спецэффектов: что-то липкое и тягучее капает и тянется из оторванных челюстей, сами знаете. Цеха по производству мокрой зеленой паутины работают круглосуточно.

Но с «Мухой» все понятно: это не трэш, это просто кино. Но вот другие!

Акула там пешедралом бегаёт по лесам и жрет всех подряд; не спрашивайте, как и почему. Потому! Но комар превосходит их всех: он *undestructable*; начинает с малого, а к концу фильма они его и артиллерийскими снарядами, и ракетами — госпиталь в руинах и дымится, а комар (красивого мужского роста) выходит из пожара невредимым; ядерный удар тоже не страшен красавцу комару, просто эх! Ну эх же!

Это вам не Фасбиндер с Альмадоваром, так-то всякий сможет: родись гением, бабла добудь да и снимай. Нет, тут нечто особое, отчаянное, запредельное; хороший, истинно трэшевый фильм нельзя предугадать, запланировать, выстроить; там бездны, там головокружительный улет. Там сюрприз на каждом вираже, американские горки, выбивание почвы из-под ног. Логика? Какая логика? Все это схоже с коротким незапланированным романом с веселым человеком: надолго затеваться не будем, но времечко провели отлично!<sup>29</sup>

Цитата, разумеется, нуждается в подробном комментарии, но если говорить кратко, то в записи затронута практически вся проблематика «плохого кино»: способ распространения (лоток; цена «дискеты» — сто рублей), качество изображения и звука («качество жуткое, звук пропадает или вообще нету»), моральные качества распространителей (жулики, пираты), жанровая иерархия («Муха» — «просто кино», остальное — «трэш»); противопоставление высокого («Фасбиндер с Альмадоваром» — обратим внимание, что оба режиссера — открытые гомосексуалисты, часто работавшие с темами перверсий) низкому, ироническая установка и наслаждение избыточностью («Ну эх же!»), зрительская мотивация («надолго затеваться не будем, но времечко провели отлично!»). Усугубляет же «плохое качество» фильмов антологический принцип их отбора — тематическая коллекция на одной «дискете».

Давайте сравним эту запись с постом российского кинокритика Татьяны Алёшичевой:

Я тут еще подумала насчет любви к плохим фильмам. Вот есть такой режиссер Карпентер, про которого никто не говорит, что он Бергман (хотя в своем материале — да), притом что он все равно классик («Хэллоуин», «Нападение на 13-й участок» и «Нечто» повлияли на все последующие упражнения в жанре), и у него масса заслуг перед кинематографом, хотя последний свой восхитительный фильм он снял в 1998 году, называется «Вампиры». У Карпентера есть плохой фильм «Элвис» с Куртом Расселом. А плохой он потому, что Карпентер так любил Элвиса, что не в силах был снять про него хороший злой фильм. Но я, пожалуй, этот плохой фильм пересмотрю. Или еще один неважный фильм Карпентера — «Туман». Он так себе, не страшный и какой-то детский. Но когда я выхожу на балкон и вижу, как сгущается и подступает туман, — для меня это отныне и навсегда туман Карпентера. Кто не любит

29. Толстая Т. Н. Запись в Facebook. 11 июня 2013 года. URL: <https://www.facebook.com/TatyanaTolstaya/posts/10151632310238076>.

плохие фильмы, тот вообще не понимает, как работает такая штука, как кино. Как заползает под кожу, откладывается в памяти, становится вирусом и в нужный момент определяет твои координаты, чтоб ты знал, где находишься. Может, я мутант, но я настаиваю: плохой/хороший — это та незначительная разница, на которую иногда можно и нужно наплевать<sup>30</sup>.

Перед нами гораздо менее удачная апологетика «плохого кино». Автор, судя по всему, скорее, стыдится своей любви к нему и пытается преодолеть неловкость через упразднение дихотомии «плохой–хороший», но только для тех явлений, которые нравятся ей самой («иногда можно и нужно наплевать»). В чем недостаток такой стратегии? Татьяна Толстая, хотя и не упоминает, что «Муха» — голливудский фильм, к тому же снятый признанным американским мейнстримом *auteur*'ом Дэвидом Кроненбергом, определяет его как «просто кино», то есть не «трэш» в ее собственных терминах. Таким образом, она сохраняет представление об иерархии вкуса и выносит верные суждения о месте того или иного явления на культурной карте, возможно даже не владея материалом. Вместе с тем она *восхищается* (слово из ее обихода) не этим «простым кино», но «трэшем», то есть доказав читателю, что осведомлена о границах высокого и низкого, без стеснения эпатирует его шокирующим признанием.

Алёшичева не может покинуть прокрустова ложа хорошего вкуса, настаивая на принадлежности фильма (даже такого респектабельного режиссера, как Карпентер) «плохому кино» в силу самого жанра. В своем комментарии она декларирует любовь к избранным «плохим» фильмам, которые таковыми на самом деле не являются. При этом происходит подмена: называя «плохим» фильм «Элвис», автор всего лишь подразумевает, что он ей не нравится. Фактически речь идет о «хороших плохих» («Туман») и «плохих плохих» («Элвис») лентах одного и того же режиссера. Противопоставление двух авторов (Карпентера и Бергмана) сопровождается столкновением «авторского» и «жанрового» кинематографа (Карпентер = Бергман «в своем материале»). У Толстой не только плохое кино, но и «просто кино» анонимно и противопоставляется «авторскому кинематографу». Там, где Толстая соблюдает конвенции, Алёшичева их нарушает, и потому ее апология «плохого кино» в конечном счете выглядит неубедительно.

30. Алёшичева Т. Запись в Facebook. 20 декабря 2013 года. URL: <https://www.facebook.com/tarragonster/posts/10200907164393789>.

Два рассмотренных примера показывают, что носителям «суждений плохого вкуса» ни к чему публично отстаивать свою позицию. Нет необходимости соотносить те или иные фильмы с творчеством Бергмана, поскольку ни сам шведский классик, ни другие *auteurs* не являются абсолютными референтными точками в культурной иерархии.

## ХОРОШЕГО ВКУСА НЕ СУЩЕСТВУЕТ

Для подкрепления того или иного тезиса исследователи кинематографа нередко апеллируют к концепции «гетеротопии» Мишеля Фуко, не смущаясь тем, что французский философ говорил о языке, а не о пространстве<sup>31</sup>. Идея гетеротопии действительно позволяет понять сущность «плохого вкуса», несмотря на то что исходной точкой для ее развития послужило творчество Борхеса, а сами рассуждения Фуко носили беглый и пунктирный характер. Итак, гетеротопии противопоставлены утопиям:

*Утопии* утешают: ибо, не имея реального места, они тем не менее расцветают на чудесном и ровном пространстве; они распаивают перед нами города с широкими перспективами, хорошо возделанные сады, страны благополучия, хотя пути к ним существуют только в фантазии. *Гетеротопии* тревожат, видимо, потому, что незаметно они подрывают язык; потому что они мешают называть *это* и *то*; потому что они «разбивают» нарицательные имена или создают путаницу между ними; потому что они заранее разрушают «синтаксис», и не только тот, который строит предложения, но и тот, менее явный, который «сцепляет» слова и вещи (по смежности или противостоянию друг другу)<sup>32</sup>.

Хороший вкус можно уподобить утопии — комфортной, но искусственной среде обитания для избранных. Киноведа и критики полагают, что выносят суждения хорошего вкуса, не замечая собственных ошибок и подмен, которые выдают отсутствие хорошего вкуса вплоть до полной безвкусицы. Два процитированных выше суждения о плохом кино доказывают это как нельзя лучше. В одном случае перед нами изящно переданный восторг от плохого кино как такового, в другом — неудачная попытка судить о плохом кино *как о хорошем*.

31. См., напр., статью Джеффри Уайнстока в настоящем номере «Логоса».

32. Фуко М. Слова и вещи. СПб.: А-Сад, 1994. С. 30–31.

Утопии хорошего вкуса возможны лишь в фантазии, плохой вкус гетеротопен. Отечественная традиция не изобрела языка его описания и обсуждения, чего не скажешь о его довольно конкретной локализации внутри чаще всего закрытых сообществ носителей альтернативного вкуса, питающих острый интерес к маргинальному кинематографу. Вестерны, боевые искусства, грайндхаус, порнография преодолевают чисто жанровую природу и становятся способом существования. Если угодно, это «жанровые гетеротопии», о существовании которых подозревают лишь немногие избранные.

На первый взгляд, гетеротопии не подрывают условий воспроизводства хорошего вкуса через противопоставление и демонстративное невнимание к вульгарному. Однако носители хорошего вкуса одновременно потребляют и образцы «плохого вкуса», пусть и с различным уровнем рефлексивности. Тем самым «хороший вкус» подрывает себя изнутри. Большинство его носителей оправдывают свое постыдное пристрастие к популярной культуре, вульгарному, низкому, «плохому» и т. д. существованием неких идеальных субъектов — хранителей карты хорошего вкуса, выносящих безошибочные суждения и потребляющих лишь высокие образцы. Однако эти представления утопичны и фантазматичны. Нельзя одновременно ценить Бергмана и Карпентера, считая последнего «хорошим», и при этом иметь адекватное представление о его месте в культурной иерархии.

В постыдной или демонстративной приверженности «плохому» поддержание целостности границ «хорошего» становится проблематичным (если возможным). Вот почему поклонники Карпентера, склонные пренебрегать Бергманом, скорее, обладают вкусом, поскольку сохраняют последовательность и верность своим пристрастиям. Дискуссия о гетеротопии плохого вкуса в публичном поле и тем более внутри академии ставит под вопрос жизнеспособность самой идеи «утопии хорошего вкуса». Эта последняя посредством языка раскрывает очевидную, но тщательно скрываемую истину: хорошего вкуса не существует, есть лишь плохой вкус, часто нерефлексивный, лишенный иронии, но предельно откровенный. В данном случае гетеротопию следует понимать строго фукиански, как, наконец, называющую вещи своими именами, возвращающую словам материальную, вещественную основу. Слова, которые до сих пор не проговаривались. Вещи, которые до сих пор утаивались, скрывались и демонстративно игнорировались. Но вот слова о словах сказаны. Остались лишь слова о вещах.

## REFERENCES

- 101 *Cult Movies You Must See Before You Die*. London, A Quintessence Book, 2010.
- Aleshicheva T. *Facebook post*. December 20, 2013. Available at: <https://www.facebook.com/tarragonster/posts/10200907164393789>.
- Arendt H. *Mezhdū proshlym i budushchim. Vosem' uprazhnenii v politicheskoi mysli* [Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought] (trans. D. Aronson), Moscow, Gaidar Institute Publishers, 2014.
- Arendt H. *Lektsii o politicheskoi filosofii Kanta* [Lectures on Kant's Political Philosophy], Saint Petersburg, Nauka, 2012.
- Bazin A. De la Politique des Auteurs. *Auteurs and Auteurship: a Film Reader* (ed. B. K. Grant), Oxford, UK, Blackwell Publishing, 2008.
- Farber M. *Negative Space: Manny Farber on the Movies. Expanded Edition*, New York, Da Capo Press, 1998.
- Foucault M. *Slova i veshchi* [Les Mots et les choses], Saint Petersburg, A-Cad, 1994.
- Grant B. K. Second Thoughts on Double Feature: Revisiting the Cult Film. *Unruly Pleasures. The Cult Film and Its Critics* (eds X. Mendik, G. Harper), Guilford, FABpress, 2000.
- Hoberman J., Rosenbaum J. *Midnight Movies*, New York, Da Capo Press, 1983.
- Jancovich M., Rebell A. L., Stringer J., Willis A., eds. *Defining Cult Movies: the Cultural Politics of Oppositional Taste*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- Landis B., Clifford M. *Sleazoid Express: A Mind-Twisting Tour Through the Grindhouse Cinema of Times Square*, New York, Simon & Schuster, 2002.
- Margulies E., Rebello S. *Bad Movies We Love Paperback*, London, Marion Boyars, 1995.
- Mathijs E., Mendik X. *100 Cult Films*, London, BFI, Palgrave Macmillan, 2011.
- Mathijs E., Sexton J. *Cult Cinema: an Introduction*, Boston, Oxford, Blackwell, 2011.
- Medved H., Dreyfuss R. *The Fifty Worst Films of All Time (And How They Got That Way)*, New York, Warner Books, 1978.
- Medved M., Medved H. *The Golden Turkey Awards: Nominees and Winners, the Worst Achievements in Hollywood History*, New York, Putnam, 1980.
- O'Toole L. The Cult of Horror. *The Cult Film Reader* (eds E. Mathijs, X. Mendik), London, New York, Open University Press, McGraw Hill, 2007.
- Pavlov A. V. *Postydnoe udovol'stvie: sotsial'no-politicheskie i filosofskie interpretatsii massovogo kinematografa* [The Guilty Pleasure: Philosophical and Socio-political Interpretations of Mass Cinema], Moscow, Higher School of Economics, 2014.
- Peary D. *Cult Movies*, New York, Delacorte Press, 1981.
- Puchalski S. *Slimetime: A Guide to Sleazy, Mindless Movies*, Stockport, UK, Headpress, 1996.
- Sconce J. "Trashing" the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style. *Screen*, Winter 1995, vol. 36, no. 4, pp. 371–393.
- Sontag S. Zametki o kempe [Notes on "Camp"]. *Mysl' kak strast'. Izbrannye esse 1960–1970-kh godov* [Mind as Passion. Selected Essays, 1960–1970], Moscow, Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, 1997.
- Telotte J. P., ed. *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*, Austin, University of Texas Press, 1991.

- Tolstaya T. *Facebook* post. June 11, 2013. Available at: <https://www.facebook.com/TatyanaTolstaya/posts/10151632310238076>.
- Vern. *Seagology: A Study of the Ass-Kicking Films of Steven Seagal*, London, Titan Books, 2008.
- Weldon M. *The Psychotronic Encyclopedia of Film*, New York, Ballantine Books, 1983.
- Whitehead C. A Psychotronic Childhood. *The New Yorker*, June 4, 2012. Available at: <http://www.newyorker.com/magazine/2012/06/04/a-psychotronic-childhood>.
- Willemsen P. Towards an Analysis to Sirkian System. *Auteurs and Auteurship: a Film Reader* (ed. B. K. Grant), Oxford, Blackwell Publishing, 2008, pp. 228–233.
- Wood R. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, New York, Columbia University Press, 2003.

# По ту сторону паракинематографа «Пятница, 13-е» как Иное трэша и легитимной кинокультуры

Мэт Хиллс

Мэт Хиллс. Доктор философии, профессор исследований кино и телевидения Университета Аберистуита.

Адрес: Parry Williams Bldg, Penglais Campus, Aberystwyth, Ceredigion, SY23 3FL United Kingdom.  
E-mail: mjh35@aber.ac.uk.

*Ключевые слова:* трэшевая/легитимная кинокультура, слэшер, академическая кинокритика, франшиза, низкопробное искусство.

Хиллс проблематизирует стандартную для академической кинокритики оппозицию «трэшевой» и «легитимной» культур. Вопреки интуиции понятие «трэша» конструируется не за счет включения всего отвергнутого или проигнорированного легитимной культурой, а, напротив, через исключение некоторых видов низкопробного кино из этой системы координат. На примере кинофраншизы «Пятница, 13-е» Хиллс показывает, как это исключение осуществляется через апелляцию к ряду критериев, например: художественная вторичность по отношению к «канону» трэша, мейнстримность, коммерческий успех, сексизм, отсутствие функции-автора. Основным ресурсом переоценки трэша и реабилитации исключенного кино оказываются фанаты, принадлежащие, подобно самому Хиллсу, академической среде.

PARA-PARACINEMA: THE *FRIDAY THE 13TH* FILM SERIES AS OTHER TO TRASH AND LEGITIMATE FILM CULTURES

Matt Hills. PhD, Professor of Film & TV Studies at the Aberystwyth University.  
Address: Parry Williams Bldg, Penglais Campus, Aberystwyth, Ceredigion, SY23 3FL United Kingdom. E-mail: mjh35@aber.ac.uk.

*Keywords:* legitimate/trash film culture, slasher, academic account, franchise, sleazy artistry.

Hills problematizes the opposition between “trash” and “legitimate” film cultures, a dichotomy which is standard for academia. In contrast to what is often believed, the concept of “trash” film is not founded on the inclusion of everything rejected or ignored by legitimate culture, but is constructed through the exclusion of certain kinds of film sleaze from the frame of two cultures. Hills uses the example of *Friday the 13th* to demonstrate how this exclusion is performed. The author employs criteria such as aesthetic recurrence in relation to the trash “canon,” mainstream character, commercial success, sexism, lack of an author-function. He notes that fans belonging to the field of academia, such as Hills himself, are the main source of trash revalorization and rehabilitation of excluded films.



ОЯ ЗАДАЧА в этой статье — показать, что академические подходы к «трэшевому» кино можно истолковать в качестве абсолютизации противопоставления трэшевой и «легитимной» кинокультур. Вскрывая аргументацию основополагающего исследования трэша Джеффри Сконса<sup>1</sup>, я предполагаю, что нам нужно рассмотреть то, как именно понятия трэша способствовали дискриминации определенных типов низкопробного кино, которые в то же время исключались из академической дискуссии или обесценивались ею. Эти типы слэшеров, по моему мнению, обозначили предел гибкости классификации трэша. Некоторые из них, будучи исключенными из легитимной кинокультуры, *не были* включены и в пантеон трэша, оказавшись, таким образом, в весьма проблематичном положении. К примеру, франшиза «Пятница, 13-е», насчитывающая десять фильмов, осталась за рамками переоценки трэша и при этом использовалась во многих академических работах в качестве образца «низких» и нелегитимных слэшеров. Эта статья посвящена исследованию того, что именно сочли низкопробным искусством, а что — нет. Фильмы серии «Пятница, 13-е» послужат кейсом для изучения борьбы за культурное признание трэша и легитимного кино в академической и фанатской средах.

Перевод с английского Александра Писарева по изданию: © Hills M. Paracinema: *The Friday the 13th* Film Series as Other to Trash and Legitimate Film Cultures // *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics* / J. Sconce (ed.). Durham, NC: Duke University Press, 2007. P. 219–239.

1. Sconce J. Trashing the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style // *Screen*. 1995. № 36. P. 371–393.

## ГРАНИЦЫ ТРЭША

В своей весьма влиятельной статье, посвященной тому, как некоторые фильмы и их авторы переопределялись при классификации трэша, Джеффри Сконс утверждает, что «эксплицитная задача культуры паракинематографа заключается в том, чтобы провести переоценку всех форм „трэша“ в кино независимо от того, были ли они явно отвергнуты легитимной кинокультурой или же просто игнорировались ею»<sup>2</sup>. Под «паракинематографом» Сконс имеет в виду все, что существует вне области академической кинокритики, обладающей сакрализирующими функциями. Эстетика паракинематографа противостоит эстетике, принятой в официальной, легитимной культуре, или избыточна по отношению к ней:

Паракинематограф является для своих зрителей последним текстуальным фронтиром, который лежит за пределами колонизирующих сил академии, а потому служит плацдармом для стратегических вылазок на территорию легитимной культуры и ее институтов — вылазок, осуществляемых теми, кто (временно) занимает низшие позиции в распределении образовательного, культурного и/или экономического капитала.

Это «протокол чтения», «ориентированный на всевозможные культурные отбросы (*detritus*)»<sup>3</sup>. Заметьте, что в этих формулировках Сконс постоянно подчеркивает открытость «трэша»; его протокол чтения — и следовательно, его интерпретативное сообщество — восприимчивы ко «всем формам „трэша“ в кино» и «всевозможным культурным отбросам». С этой точки зрения единство трэша как категории основано на противостоянии «легитимной кинокультуре». Этот подход предполагает культурную борьбу за признание между двумя группами: фанатами трэша и академическими учеными, изучающими и оценивающими официальную кинокультуру. Соответственно, он склонен не придавать большого значения борьбе за признание внутри групп, то есть борьбе между группировками фанатов трэша и между группировками внутри самой «академии»<sup>4</sup>.

2. Ibid. P. 372.

3. Ibid. P. 379, 372.

4. Согласно интерпретации Марка Янковича, эти затруднения отражаются в работе Сконса. См.: *Jancovich M. Cult Fictions: Cult Movies, Subcultural Capital and the Production of Cultural Distinctions // Cultural Studies. 2002. № 16. P. 306–322.*

Впрочем, содержание этой основополагающей работы Сконса не исчерпывается противопоставлением «трэшевой» и «легитимной» кинокультур, и именно на альтернативную интерпретацию я хочу обратить здесь внимание. Сконс среди прочего отмечает, что, «собирая контркино из отбросов эксплуатационных фильмов, почитатели паракинематографа, *подобно академии*, открыто противопоставляют себя голливудскому кино и представляемому им мейнстриму американской культуры»<sup>5</sup>. Именно этот аспект предложенного Сконсом определения трэша и низкопробного искусства я хочу исследовать, но не противопоставляя «трэшевую» и «легитимную» кинокультуры, а, скорее, рассматривая то, как вместе они исключают некоторые типы поп-культуры, объявляя их образчиками «мейнстримной» низкопробности, а не низкопробного искусства.

Исследуя уровни (суб)культурной борьбы внутри разных попкультурных фан-сообществ (фандомов) и между ними, а также в академии, я попытаюсь доказать то, что паракинематограф и его протоколы чтения зависят от многочисленных исключений. Они никогда не противостоят «легитимной» кинокультуре в целом, вступая порой в союз с теми или иными ее частями, дискурсивно конструируя особые типы трэшевого фильма, относящегося к низкой культуре, представляя его в виде «иного» паракинематографа и его канона. Именно это отторгнутое, низкопробное кино (не наделенное статусом низкопробного искусства) я буду называть здесь «парапаракинематографом», поскольку его тексты в равной мере отвергались и академическими группами легитимной кинокультуры. Некоторые «нелегитимные» фильмы невозможно переоценить с помощью протоколов чтения трэша, хотя их нелегитимность остается спорным вопросом и внутри академии. Более того, такие фильмы могут не только представлять «мэйнстрим американской культуры», как полагает Сконс, но также связываться с дискурсами «культового» кино (и обладать своей собственной фан-культурой), не пройдя переоценку ни у фанатов трэша, ни в «академии».

Некоторые из авторов, исследуя границы трэша, попытались скорректировать подход Сконса. В книге «На переднем крае: арт-хоррор и авангард ужасов» Джоан Хокинс пишет:

Поскольку Сконса интересует в основном теоретическая сторона эстетики трэша, он не принимает во внимание элементы «высоко-

5. *Sconce J.* Op. cit. P. 381 (курсив мой. — М. Х.).

го» искусства в каталогах фильмов [паракинематографа]. Поэтому он не уделяет внимания тому, как благодаря бытующим в кинокомпаниях практикам составления каталогов стирается различие между тем, что считать «трэшем», а что — «искусством». Такого результата достигают путем намеренного уплощения иерархий и перераспределения категорий<sup>6</sup>.

Сосредоточив внимание исключительно на «трэше», Сконс, как утверждается, пренебрегает исследованием того, как меняются смысл и культурная ценность «трэшевых» фильмов, когда их относят к той же рубрике, что и «артхаусное» или «элитарное» кино, например авангардное творчество Майи Дерен, Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали. Впрочем, подобная критика Сконса согласуется с той стороной его аргументации, на которую я уже обратил внимание, поскольку она доказывает, что паракинематограф может быть снова признан искусством (чему есть реальные примеры) за счет его культурного сближения с фильмами, которые уже считаются эстетически (и по праву) ценными. Кроме того, этот момент должен напомнить нам, что культура трэшевого кино нередко похожа на культуру легитимного кино<sup>7</sup>, особенно когда она полагается на понятия *искусства* кино и авторства<sup>8</sup>.

Примечательно, что в попытке Хокинс скорректировать подход Сконса можно заметить не просто уплощение культурных иерархий вопреки ее собственным утверждениям. Процесс подобного уплощения, наделяющий культурной ценностью (всех виновных в коллективном преступлении?), зависит от парадигмальной положительной оценки авангардных фильмов, необходимой, чтобы поместить в эту парадигму и трэш, пусть даже с немалым трудом и с сомнительными результатами. Такой процесс работает на поддержку легитимной кинокультуры, тогда как ее система ценностей используется тактически, чтобы придать ценность *искусству* низкопробного кино. В исследованиях фан-культы трэша и фан-культуры в целом широко использовались идеи Пьера Бурдьё о культурном признании<sup>9</sup>. Его анализ культурных иерар-

6. *Hawkins J. Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. P. 16.

7. Как отмечено в: *Sconce J. Op. cit.* P. 381.

8. См.: *Jancovich M. Op. cit.* P. 314.

9. См.: *Sconce J. Op. cit.*; *Idem. Spectacles of Death: Identification, Reflexivity and Contemporary Horror // Film Theory Goes to the Movies / J. Collins, H. Radner, A. P. Collins (eds)*. N.Y.: Routledge, 1993; *Hills M. Fan Cultures*. L.: Routledge, 2002. P. 46–64; *Thornton S. Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capi-*

хий позволяет осмыслить наблюдения Хокинс в отношении трэша и авангардного кино:

Невозможно полностью избавиться от иерархии легитимаций. Значение и ценность культурного объекта зависят от системы объектов, в которую он помещен, поэтому детективы, научная фантастика или комиксы могут быть вполне престижными культурными благами или же могут сводиться к своему обычному значению — в зависимости от того, ассоциируются ли они с авангардной литературой и музыкой (и тогда они становятся проявлениями смелости или свободы) или же образуют констелляцию, типичную для среднего вкуса (представая «такими, как есть», простыми заменителями легитимных благ)<sup>10</sup>.

Здесь точно передана та сторона «трэша», к которой привлекает внимание Хокинс (и которая, по ее мнению, отсутствует в подходе Сконса). Трэш (или паракинематограф) становится «проявлением смелости или свободы» благодаря связи с авангардным кино. Однако такая переоценка трэша за счет его включения в эту парадигму на правах отдельного представителя не столько разрушает культурные иерархии, сколько предполагает культурную значимость авангардного кино и усиливает ее. Культурные иерархии не исчезают; напротив, когда легитимность дискурсивно заимствуется у авангарда, границы культурной демаркации, окружающие кино как искусство, расширяются. В такой трактовке трэш, судя по всему, больше опирается на легитимное иное (по отношению к нему), чем можно было бы подумать по работе Сконса, рассматривающего культуру трэша и легитимную кинокультуру как противоположности. Трэшевая кинокультура предстает здесь, как всегда, уже (паразитарно) привязанной к легитимной кинокультуре, а не как ей противостоящей и временами тактически объединяющейся с ней в борьбе с голливудским мейнстримом. Исследованием этого аспекта я и займусь ниже на примере франшизы «Пятница, 13-е».

Вторая линия критики трэша была заявлена Марком Янковичем, утверждавшим, что

...Сконс... в своем подходе к «паракинематографу»... нередко не обращает внимания на значимые различия рассматриваемых фан-

tal. Cambridge: Polity, 1995; *Thomas L. Fans, Feminisms and «Quality» Media*. L.: Routledge, 2002.

10. *Bourdieu P. Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*. L.: Routledge, 1984. P. 88.

культур, а потому обсуждает и конструирует свое собственное понимание «реальной» аутентичной природы фан-культуры<sup>11</sup>.

И в исследовании Янковича, и в моих прежних работах о фанатах паракинематографа предполагается, что борьба за признание разворачивается как внутри фан-культур, так и между ними<sup>12</sup>. Например, Янкович показывает, что фанаты трэша или паракинематографа

...часто прибегают к самым откровенным и язвительным из своих нападок [для] вкусов других фанатов, которых они отвергают, считая их неаутентичными. Так, авторы сборника «Невероятно странные фильмы»<sup>13</sup> отмежевываются от фанатов слэшеров 1980-х годов, которых они представляют так, будто те... ничем не отличаются от конформистских масс<sup>14</sup>.

Это дискурсивное отторжение происходит путем противопоставления эстетик Хершела Гордона Льюиса, режиссера «Кудесника крови» (1970), и Тома Савини, создателя спецэффектов для фильмов «Пятница, 13-е» и «Пятница, 13-е: последняя глава»:

Кинофраншиза «Пятница, 13-е» была запущена в поздний период формирования неохоррора, и первые ее фильмы отличает «искусность» спецэффектов, созданных Томом Савини («Пятница, 13-е») и Карлом Фуллертоном («Пятница, 13-е, часть 2»). В ранних выпусках первого хоррор-фанзина *Fangoria* были интервью с каждым из них (с Савини — в 6-м номере, а с Фуллертоном — в 13-м), в которых они рассказывают о своей работе над этими фильмами<sup>15</sup>.

И если кровавые эффекты Льюиса получили высокую оценку в сборнике «Невероятно странные фильмы» («ужасающая натуралистичная резня, выполненная в традиции, использующей внутренности животных»), то работа Савини отвергается как «технически виртуозная, [но] слишком гладкая и поверхностная»<sup>16</sup>.

11. *Jancovich M.* Op. cit. P. 313.

12. См.: *Hills M.* Op. cit. P. 61–62; *Jancovich M.* A Real Shocker: Authenticity, Genre and the Struggle for Distinction // *Continuum*. 2000. № 14. P. 23–35.

13. Имеется в виду выпуск журнала *Re/Search*, посвященный «невероятно странным фильмам». См.: *RE/Search*. 1986. № 10. — *Прим. ред.*

14. *Jancovich M.* *Cult Fictions*. P. 312.

15. *Conrich I.* The «Friday the 13th» Films and the Cultural Function of a Modern Grand Guignol // *Horror Zone: the Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema* / I. Conrich (ed.). L.: I. B. Tauris, 2009. P. 173–188.

16. Цит. Спейнхауэра по: *Jancovich M.* *Cult Fictions*. P. 312.

Несмотря на эту позицию фанатов трэша, созданные Савини кровавые эффекты (в «Пятнице, 13-е») часто превозносятся группой любителей хоррора, читающих нишевой американский коммерческий журнал *Fangoria*. В подтверждение Иэн Конрич цитирует частные объявления из этого журнала:

«Фангория» — номер один, как и «Пятница, 13-е». Да здравствуют ужас, кровь и кишки. Это д-р Подписывающийся Кровью.

Gore: «Пятница, 13-е» и любые другие хорроры — я хочу знать о них больше. Пишите Gore, 1354...

«Рассвет мертвецов», «Пятница, 13-е» и Том Савини рулят [кровь & кишки навсегда]. Эти фильмы функционируют в культуре как современный Гран-Гиньоль [для своих фанатов], так что, вероятно, в этом и заключается секрет их притягательности<sup>17</sup>.

Происходящее между описанными Конричем фанатами «Пятницы, 13-е» и изучавшимися Янковичем фанатами паракинематографа сводится к «внутриродовому конфликту... среди фанатов одного жанра»<sup>18</sup>. Почитатели трэш-хоррора отторгают и обесценивают слэшер-хорроры, считая их слишком коммерческими или неандеграундными. Таким образом, «настоящий», или «подлинный», хоррор для этих фанатов определяется через противопоставление «мэйнстримному» хоррору, но последний представляет собой сверхподвижное означающее. Хоррор-тексты, именуемые здесь мэйнстримными (слэшеры 1980-х), отторгались и многими академическими кинокритиками, и легитимной кинокультурой, однако они вовсе не рассматривались и не обесценивались в качестве мейнстрима их собственными фанатами. Как отметил Янкович, рассуждая об известности фанатам слэшеров таких профессионалов спецэффектов, как Том Савини и Дик Смит,

...эти фигуры едва ли знакомы большинству кинозрителей. Понятие «среднестатистический кинозритель» [используемое в «Невероятно странных фильмах» для характеристики фанатов слэшеров] является, таким образом, крайне скользким, способствующим смешению небольшой фан-культуры с конформистскими массами, а потому и формированию четкого ощущения различия между подлинной субкультурной идентичностью и неподлинным иным массовой культуры<sup>19</sup>.

17. *Conrich I.* Op. cit. P. 173–188.

18. *Jancovich M.* A Real Shocker. P. 28.

19. *Idem.* Cult Fictions. P. 313.

Таким образом, фильмы, дискурсивно позиционируемые легитимной и трэшевой кинокультурами в качестве «мэйнстрима», могут социально и дискурсивно позиционироваться их собственными фанатами в качестве «субкультурных». Легитимная кинокультура и культура трэша должны игнорировать эти небольшие фан-культуры и их субкультурную контекстуализацию слэшеров 1980-х годов, если они желают придерживаться своей надуманной интерпретации слэшеров как безнадежно мейнстримного кино. Наделение статусом «аутентичности» или «мэйнстримности» оказывается крайне подвижным означающим, и это наглядно демонстрируется тем фактом, что работу Тома Савини хвалили фанаты культового хоррора, особенно за его вклад в «Рассвет мертвецов» (1979) и «День мертвецов» (1985)<sup>20</sup> Джорджа Ромеро, и одновременно громили настроенные против мэйнстрима фанаты слэшеров из-за того, что он участвовал в фильмах вроде «Пятница, 13-е». Хотя тут можно было бы предположить, что Савини (как фигура и как вариант фукианской функции автора в области спецэффектов) выступает связующим звеном между аутентичными и мейнстримными текстами жанра, я бы сказал, что такое предположение придает этим расходящимся между собой интерпретациям и статусам единство, которым они не обладают. Тогда как я рассматриваю подвижные версии мэйнстрима и культового или подлинного хоррора, скорее, в качестве порождений соперничающих (но тесно связанных друг с другом) интерпретативных сообществ.

В исследовании, посвященном вкусу и культурной политике (1993), Сконс обратился к некоторым из этих проблем, связанным со слэшерями, отметив, что

...для большинства комментаторов характерна низкая критическая оценка... этого поджанра. Несмотря на коммерческий успех и стилистическое разнообразие, такие фильмы остаются объектом огульного осмеяния со стороны знатоков кино. Зачастую эти насмешки направлены также на их целевую аудиторию — подростков. Критики регулярно описывают ее как легион безмозглых половозрелых зомби, послушно заполняющих мультиплексы при выходе очередного «детоубойного хоррора»<sup>21</sup>.

Слэшеры, таким образом, показали крайне высокую дискурсивную мобильность. Оказалось, что «об это кино удобно вытирать

20. См.: *Williams T. The Cinema of George A. Romero: Knight of the Living Dead. L.: Wallflower Press, 2003.*

21. *Sconce J. Spectacles of Death. P. 103.*

ноги критикам, пишущим о популярном кино, которым оно дает эталон шаблонности для сравнения с другими, более „ценными“ хоррорами»<sup>22</sup>, и в то же время оно стало поводом для размежевания разных групп фанатов хоррора, придерживающихся паракинематографического протокола чтения. Превратившись таким образом в парапаракинематограф, слэшеры по-разному позиционировались внутри культурной политики вкуса и стали «последним текстуальным фронтиром» и для синефилов/критиков из легитимной кинокультуры, и для знатоков трэша.

Но даже такой нарратив слишком гладкий: не все слэшеры были в равной степени девальвированы критиками. Некоторые из них со временем получили умеренное признание в академической кинокритике. Сам Сконс, сравнивая франшизы «Кошмар на улице Вязов» и «Генри: портрет серийного убийцы», считает развернувшиеся вокруг этих фильмов «войны вкусов» в основном поколенческими<sup>23</sup>, однако он не учитывает того, как фильмы серии «Кошмар на улице Вязов» могут быть (и действительно были) реабилитированы академической критикой благодаря «оригинальности» их автора Уэса Крейвена<sup>24</sup>. Рефлексивность его «Нового кошмара»<sup>25</sup> (1994), снятого через год после публикации работы Сконса, возможно, еще больше повысила (суб)культурный капитал режиссера в легитимной кинокультуре. Сконс связывает низкую оценку критиками некоторых хорроров с «апелляцией к вопросам оригинальности, достоверности характеров и реализма», которые, получая положительную оценку, дискурсивно противопоставляются «шаблонности, чувственности и спецэффектам»<sup>26</sup>. Такие оппозиции привели к значительному обесцениванию ряда слэшеров, хотя остальные фильмы этого жанра были реконтекстуализированы в академических и критических кругах в качестве исторически значимых произведений искусства. Сознательная историзация слэшеров 1980-х годов вызвала и поддержала ряд локальных сдвигов в культурной значимости жанра. Благодаря этому современные фанаты фильмов серии «Пятница, 13-е» получили возможность дискурсивно выйти за пределы мейнстрима, противопоставив свою неувядающую любовь к франшизе чисто коммерческому успеху ее ранних фильмов и тем самым создав фанат-

22. *Sconce J. Spectacles of Death. P. 104.*

23. *Ibid. P. 106–107.*

24. См.: *Muir J. K. Wes Craven: the Art of Horror. Jefferson, NC: McFarland, 1998.*

25. *New Nightmare*, в российском прокате также «Кошмар на улице Вязов — 7». — *Прим. пер.*

26. *Sconce J. Spectacles of Death. P. 118.*

ский культ. Эта также привело к тому, что в академической среде «Пятница, 13-е» была обесценена и отторгнута посредством исторического противопоставления «Хэллоуину» (1978) Джона Карпентера. Этому последнему сдвигу будет посвящена следующая часть моей статьи.

#### ФРАНШИЗА «ПЯТНИЦА, 13-Е» И ОШИБКА ШАБЛОНА

Даже такие академические авторы, как Йэн Конрич, благожелательно относящиеся к фильмам «Пятница, 13-е», как будто извиняются, когда им нужно оспорить мнимую весомость критического мнения:

Согласно популярному мнению, слэшеры новой волны хорроров начались с «Хэллоуина» (1978). *Важность этого фильма бесспорна*, однако коммерческий успех фильмов «Пятница, 13-е» (1980) доказал, что успех «Хэллоуина» можно повторить, и лишь благодаря этому произошло резкое увеличение производства слэшеров<sup>27</sup>.

«Хэллоуину» здесь приписывается статус «родоначальника» всех слэшеров, в то время как «Пятница, 13-е» встраивается в дискурс «коммерческой успешности». «Хэллоуин», следовательно, признается исторически и художественно значимым в качестве (ретроспективно выявленного) зачинателя цикла фильмов. Он определяет и задает шаблон, тогда как «Пятница, 13-е» лишь повторяет его: «*Несмотря на вторичность этих фильмов*, они стали культовыми и приобрели поклонников, что, возможно, доказывается количеством посвященных им современных сайтов»<sup>28</sup>.

Такая оппозиция (между «Хэллоуином», наделяемым ценностью «оригинала», и «Пятницей, 13-е», обесцененной как «воспроизведение шаблона») утвердилась в академической критике, обозначив изменение отношений между легитимной культурой и слэшерами: речь уже не об антагонизме двух монолитных лагерей, а о выборочном признании, согласующемся с академией и преобладающей в ней эстетикой реализма, оригинальности и античувственности. В конце своего превосходного исследования хорроров и американской киноиндустрии Кевин Хеффернан прямо говорит о том, что «созданная *Paramount Pictures* франшиза

27. Conrich I. Op. cit. (курсив мой. — М. Х.).

28. Ibidem (курсив мой. — М. Х.).

„Пятница, 13-е“ наследует проверенные временем традиции 1950–1960-х годов, когда крупная студия эксплуатировала жанровый успех, которого добивался независимый производитель (в данном случае Джон Карпентер с его „Хэллоуином“)»<sup>29</sup>. Другой пример: Стив Джей Шнайдер, отметив, что «едва ли можно отрицать революционное влияние фильма Карпентера», сравнил его с «кровавой» «Пятницей, 13-е», которая, по его словам, «была ориентирована на фильм Карпентера как на образец»<sup>30</sup>. Логика работающего здесь культурного различия сконцентрирована как раз в этом слове — «образец». Оно вновь и вновь воспроизводится в академической критике вместе с представлением о фильме «Пятница, 13-е» как чистом повторении:

Заметьте... что большинство имитаторов «Хэллоуина» — к примеру... фильмы «Пятница, 13-е»... — весьма вульгарны по сравнению с оригиналом как по стилю (субъективная камера в них до смешного назойлива), так и в силу большего акцента на отталкивающих физиологических деталях<sup>31</sup>.

Как и в случае цитировавшейся выше культурологической истории хорроров Эндрю Тюдора, некоторые критики не считают нужным различать отдельные «фильмы „Пятница, 13-е“», полагая, что они полностью воспроизводят друг друга и одновременно «Хэллоуин» как образец:

Привлекательное постоянство монстра формально достигается за счет процесса сериализации. К примеру, единственное, что не меняется в фильмах «Пятница, 13-е», — это убийца-психотик. Монстр — это норма. Аудитория в конечном счете соотносит себя именно с ним, а не с жертвами, потому что он выживет и появится в продолжении<sup>32</sup>.

29. *Hefferman K. Ghouls, Gimmicks and Gold: Horror Films and the American Movie Business, 1953–1968. Durham, NC: Duke University Press, 2004. P. 223.*

30. *Schneider S. J. Kevin Williamson and the Rise of Neo-Stalker // PostScript. 2000. Vol. 19. № 2. P. 74.*

31. *Tudor A. Monsters and Mad Scientists: a Cultural History of the Horror Movie. Oxford: Blackwell, 1989. P. 198–199. См. также: Dika V. Games of Terror: Halloween, Friday the 13th and the Films of Stalker Cycle. L.: Associated University Presses, 1990. P. 78; Jancovich M. General Introduction // Horror: the Film Reader / M. Jancovich (ed.). L.: Routledge, 2002. P. 8; Jones D. Horror: a Thematic History in Fiction and Film. L.: Arnold, 2002. P. 114.*

32. *Budra P. Recurrent Monsters: Why Freddy, Michael and Jason Keep Coming Back // Part Two: Reflection on the Sequel / P. Budra, B. A. Schellenberg (eds). Toronto: University of Toronto Press, 1998. P. 195.*

Таким образом, фильмы «Пятница, 13-е» были крепко привязаны к понятиям, обесцененным критикой: кровь вместо характеров или нарративов (отмеченный Тюдором «акцент на отталкивающих... деталях»), повторение вместо оригинальности, коммерция вместо искусства. На самом деле рецепция этой франшизы в академических кругах была, возможно, даже более шаблонной, чем сами фильмы. Вопреки утверждению Пола Будра о том, что «единственное, что не меняется... это убийца», герой-убийца во франшизе менялся. В первом фильме это вовсе не Джейсон Вурхиз, а его мать (известная фанатам хоррора деталь, которая становится вопросом жизни и смерти в первом «Крике»). Лишь в третьем фильме Джейсон надевает хоккейную маску, которая станет его визитной карточкой. Кроме того, после того как Джейсон действительно стал неизменным героем франшизы, он сильно менялся от фильма к фильму: в третьей части приобрел сверхчеловеческую силу, после пятой и шестой частей стал больше похож на зомби, а в девятой, «Джейсон отправляется в ад: последняя пятница», снятой в стиле «хорроров об одержимости демонами», получил способность вселяться в чужие тела. Недавно, вслед за «Криком», франшиза обзавелась игривой автореференцией: в «Джейсон X» есть эпизод с виртуальной реальностью, воссоздающий лагерь «Хрустальное озеро», место действия первого фильма, в котором гендерные репрезентации «Пятницы, 13-е» подвергаются критике в гротескных и пародийных образах глупых красоток. Эта автореференция явно присутствует и в кроссовере «Фредди против Джейсона» (2003).

Гендер убийцы из фильма «Пятница, 13-е» также был представлен академической критикой более шаблонно, чем в самом попкультурном тексте. К примеру, Джонатан Лейк Крейн убийцей из первого фильма почему-то считает «Джейсона»: «Дух Джейсона использовал тело его матери, чтобы очистить лагерь от людей; однако было бы неверно назвать Джейсона женщиной (a she)»<sup>33</sup>. Крейн стремится во что бы то ни стало найти подтверждение критической интерпретации «Пятницы, 13-е», согласно которой убийца — мужчина или по меньшей мере не женщина. Когда это не удается, Крейн возвращается к гендерно-нейтральной интерпретации, утверждая, что

... Джейсон ни мужчина, ни женщина: Джейсон на самом деле оно.  
За хоккейной маской, лишенной гендерных признаков, у него нет

33. Crane J. L. *Terror and Everyday Life: Singular Moments in the History of the Horror Film*. L.: Sage, 1994. P. 151.

никакой идентичности. Безликая маска... это человеческое лицо, сведенное, что не может не ужасать, к уровню исключительно патологической инструментальности<sup>34</sup>.

Реакция Крейна на текст пронизана приверженностью *шаблонному* семиотическому отождествлению «убийца = мужчина». Денотативный уровень фильмов «Пятница, 13-е» (на котором мы в целом сходимся в том, что Памела Вурхиз, мать Джейсона, — женщина-убийца, и ею движет жажда мести, но из фильма вовсе *не следует*, что Джейсон в нее вселился) смещается с помощью критического передегивания, и получается, что Джейсон — киллер и он — не женщина. Это, равно как и вымученный вывод Крейна о том, что «Джейсон на самом деле оно», полностью меняет роль Памелы Вурхиз. Хотя Кэрол Кlover называет «игру местоименной функции» в «Пятнице, 13-е» «визуальной игрой идентичности»<sup>35</sup>, такая путаница с местоимениями ярче проявляется в самой шаблонной интерпретации Крейна. Хотя в первом фильме предлагается необычное отождествление (материнской) женственности с ролью убийцы-слэшера (на самом деле это происходит еще до того, как формула «мужчина = убийца» стала общим местом в слэшерах), Крейн задним числом интерпретирует «Пятницу, 13-е» как серию фильмов об одном и том же — о разбушевавшемся Джейсоне. Поп-культура, предшествующая «шаблону» слэшера и *не* вписывающаяся в него, интерпретируется и обесценивается с помощью именно такого шаблона. Крейн использует интерпретативную сетку критика, стремящегося опорочить и отвергнуть франшизу «Пятница, 13-е». Таким образом, я берусь утверждать, что почти вся академическая критика, посвященная фильмам франшизы, виновна в своего рода ошибке шаблона (*formula fallacy*), то есть в том, что проецирует понятие шаблона на эти фильмы, делая из него интерпретативную стратегию, или же задействует такое понятие посредством критической интертекстуальности. Дополнительную пикантность этой ошибке придает тот факт, что предлагаемые академическим интерпретативным сообществом прочтения на практике и в рассматриваемом нами примере более шаблонны, чем сами тексты поп-культуры, которые они пытаются разгромить.

Если Крейн в заключении в пух и прах разносит «Пятницу, 13-е» за полное отсутствие морали<sup>36</sup>, то следующее утверждение Веры Дика содержит в себе почти все культурные отличия, которыми

34. Crane J. L. *Terror and Everyday Life...* P. 151.

35. Clover C. J. *Men, Women and Chainsaws*. L.: BFI, 1992. P. 56.

36. Crane J. L. *Op. cit.* P. 147.

критика окружила франшизу, и потому близко к тому, чтобы стать квинтэссенцией ошибки шаблона:

«Пятница, 13-е» — это минимализация или упрощение структуры «Хэллоуина»... Если этот фильм что-то и добавляет к шаблону хорроров о маньяках, так это оттенок субкультуры, аспект эксплуатации, который был неочевиден в «Хэллоуине». <...> В «Пятнице, 13-е» нет никаких претензий на художественность, «аллюзий» или «оммажа» какой-либо школе кино... компоненты этого фильма были подобраны так, чтобы добиться максимальной эффективности и прибыльности<sup>37</sup>.

«Пятница, 13-е» до шаблонности упрощает «Хэллоуин». Если фильм и добавляет что-то к жанровому шаблону (и снова «шаблон» является здесь ключевым понятием), то только «аспект эксплуатации» (читай: кровь и «отталкивающие детали», так не понравившиеся Эндрю Тюдору), и он не имеет никаких «претензий на художественность». Наоборот, он нацелен на «максимальную... прибыльность». В отличие от «Кошмара на улице Вязов» и «Кошмара на улице Вязов — 7» Уэса Крейвена и «Хэллоуина» Джона Карпентера, у «Пятницы, 13-е» нет автора, которого можно было бы мобилизовать с помощью функции автора, чтобы защитить ценность франшизы с точки зрения официальной/легитимной культуры. Имя Шона Секстона Каннингема не имеет никакой репутации среди критиков, а значит, и никакого субкультурного капитала как источника привязанных к фигуре автора интерпретаций. Кроме того, оно выбивается из ряда имен «знаменитых выпускников киношкол (Карпентер, Спилберг, Лукас, Коппола и т. д.)», потому что никак не связано ни с одной из «элитных школ киноискусства»<sup>38</sup>. Тогда, если рассуждать в логике культурного признания, отсутствие Каннингема как функции автора может быть объяснено относительной нехваткой у реального автора культурного капитала или связанного с киношколой академического либо художественного положения. Будь у него культурный капитал или подобное положение, исследователи кино могли бы восстановить творчество Каннингема в правах, применив к его фильмам свои излюбленные академические теории. Вместо этого в подходе Веры Дика к слэшерам авторская позиция Каннингема сводится к его решению подражать «Хэллоуину» и «Рассве-

37. *Dika V.* Op. cit. P. 64.

38. *Ibidem.*

ту мертвецов»<sup>39</sup>. Дика затем обсуждает работу режиссера второй и третьей частей «Пятницы, 13-е» Стива Майнера (который позднее стал режиссером «Хэллоуин: 20 лет спустя»), подчеркивая почти полное отсутствие стиля. Режиссура Шона Каннингема в «Пятнице, 13-е» имела хоть какое-то значение благодаря созданному им нелокализуемому ощущению всепроникающей угрозы. Но даже это незначительное отличие утеряно в последующих фильмах франшизы:

Игровой процесс «Пятницы, 13-е, часть 2» также систематизирован благодаря ее изменившимся формальным стратегиям... не только сюжетная структура тождественна [«Пятнице, 13-е»], была воспроизведена и большая часть формальных, нарративных и визуальных элементов. Самое заметное изменение, однако, касается режиссуры самого Майнера и тенденции к стандартизации, которую она отражает<sup>40</sup>.

Этот повторяющийся набор критических клише привел к ситуации, в которой, как недавно пронциательно заметил Рейнольд Хамфриз,

... к «Хэллоуину» критики отнеслись серьезно — отчасти потому, что его рефлексивный характер (функция взгляда) прекрасно подходит для формулирования теории и для подробного текстуального анализа, но также и из-за имеющегося у него статуса первого слэшера. При этом фильм «Пятница, 13-е» считается лишенным интеллектуальной глубины предшествовавшего ему фильма<sup>41</sup>.

Однако на самом деле вывод Хамфриза сформулирован слишком мягко. Как я показал, картина «Пятница, 13-е» не просто позиционировалась критиками как лишенная интеллектуальных достоинств, она была отторгнута и обесценена из-за несоответствия принятым в академии и официальной кинокультуре эстетическим нормам<sup>42</sup>. Фильму вменялось в вину отсутствие оригинальности, художественного мастерства, титулованного или признанного автора, а также грубая чувственность, заметная в акцентуации созданных Томом Савини кровавых спецэффектов. И наоборот, оригинальность и утонченность «Хэллоуина»

39. *Dika V.* Op. cit. P. 65.

40. *Ibid.* P. 78.

41. *Humphries R.* *The American Horror Film: an Introduction.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002. P. 143.

42. См.: *Sconce J.* *Spectacles of Death.*

Карпентера, в котором есть и режиссерская выучка, и отсылки к теории, и дань уважения традиции, дружно приветствовались критикой (хотя последующие фильмы этой серии редко обсуждались академическими критиками, исключение составляет лишь «Хэллоуин: 20 лет спустя» благодаря авторской роли Кевина Уильямсона)<sup>43</sup>. Столь разительный контраст в критической рецепции разных слэшеров свидетельствует о том, что легитимная кинокультура проводит различия не столько между жанрами или циклами (к примеру, «слэшер = плохое кино»), сколько между теми фильмами жанра или цикла, которые можно переоценить с помощью официальных критериев, и теми, которые не поддаются такой переоценке.

Таким образом, франшиза «Пятница, 13-е» оказалась в подвешенном состоянии: вне пантеона легитимного кино и вне паракинематографического переопределения трэша как искусства. Коммерческий успех первого фильма не позволил ей стать частью андеграундного трэша, относительная свежесть — реабилитироваться в качестве архивного эксплуатационного кино, слишком стандартизированная или квалифицированная режиссура — получить статус «плохого» кино. Тем не менее франшиза приобрела поклонников и стала культовой, так что этот отбракованный легитимной кинокультурой товар еще ждет своей переоценки. Как парапаракинематограф, который является иным одновременного и для трэша, и для легитимной культуры, «Пятница, 13-е» демонстрирует, как протоколы чтения паракинематографа и легитимного кино могут тактически объединяться за счет общей антипатии к дилетантскому, безыскусному и коммерческому кино, пусть и получившему некоторое признание в качестве культового.

Однако в случае «Пятницы, 13-е» текстуальные границы культуры легитимного кино проявляют большую гибкость, нежели границы протокола чтения трэша. В академической критике было несколько попыток переоценки фильма «Пятница, 13-е». В отличие от натянутой интерпретации Крейна с его попыткой сохранить критическую неприязнь, Кэрол Кловвер отмечает, что этот фильм — один из «самых ярких примеров проблематизации гендерной идентичности»<sup>44</sup> в слэшерах. По ее мнению, также инте-

43. См.: *Schneider S. J. Op. cit.*

44. *Clover C. J. Op. cit. P. 56.* (В цитируемом тексте Кловвер речь идет о том, что в фильме идентичность зрителя, видящего происходящее с точки зрения убийцы, выстраивается как мужская, поскольку в кадре мелькают тяжелая

ресен тот факт, что гендерные репрезентации корректируются именно в слэшере, то есть перемена происходит в «максимально удаленной от теории области, и есть признаки того, что эта перемена просачивается наверх»<sup>45</sup>. Благодаря этой образности — некоей авангардной, сюрреалистической раны, кровь из которой течет вверх, — слэшеры, включая «Пятницу, 13-е», становятся для Кловвер источником культурной ценности. Эта претензия на культурное признание сама по себе является не эстетической, а, скорее, культурно-политической и возникает за счет самой маргинальности хоррора как «жанра, [предположительно] обращенного к маргинализированным зрителям (то есть в основном не к белым представителям среднего класса и среднего возраста), у которых, возможно, нет тех же вложений в статус-кво»<sup>46</sup>.

Несмотря на то что ранее я критиковал склонность академической культуры различать в поп-культуре «хорошие» и «плохие» объекты или «реакционные» и «прогрессивные» области<sup>47</sup>, этот акцент придает некоторую степень сложности культурным различиям, используемым академическим интерпретативным сообществом. Даже при отсутствии эстетических критериев культурная политика репрезентации может в моральном плане взять верх над традиционными «эстетическими» интересами, сделав заявку на культурное признание, относительно независимое от критериев официальной оценки, которые были определены Сконсом и которыми я до сих пор пользовался. Конечно, на практике культурно-политические претензии на культурное признание могут объединяться с апелляцией к теории автора, как нередко бывает в критике хорроров, обращающейся к фильмам Дэвида Кроненберга, проблематизирующего гендерные нормы<sup>48</sup>, Джорджа Роме-ро, представляющего потребителей в качестве зомби<sup>49</sup>, Джеймса Уэйла, разрабатывающего квир-проблматику<sup>50</sup>, и других. Однако остается логическая возможность того, что культурно-политические претензии на культурное признание могут нарушить и ре-

обувь и перчатки, и лишь в конце оказывается, что убийца — женщина. —  
*Прим. пер.)*

45. Ibid. P. 64.

46. Ibid. P. 231.

47. См.: Hills M. Op. cit. P. 30.

48. Как утверждается в: Williams L. The Inside-Out of Masculinity: David Cronenberg's Visceral Pleasures // The Body's Perilous Pleasures / M. Aaron (ed.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

49. См.: Humphries R. Op. cit. P. 113–118.

50. Benschhoff H. Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. 40–51.

организовать культурные иерархии более радикально, чем расширение арт-дискурсов для реконтекстуализации объектов низкой культуры. Более того, такой вектор культурного признания отличается академическое письмо по крайней мере в том, что касается его потенциальной способности подавлять другие векторы признания. У него нет значимой аналогии ни в фан-культуре трэша, ни в киножурналистике. Быть может, именно по этой причине связи академической культуры с официальной/легитимной культурой, по крайней мере в области культурной критики и кинокритики, менее однородны, чем связи иных интерпретативных сообществ. Именно такое понимание культурной политики, способной рассматривать претензии на культурную значимость (в том числе свои собственные) как политизированные, выступает в качестве специфической для академического сообщества формы признания.

Академическая культурная политика, следовательно, действует не только на уровне текстового анализа, но и на метауровне, изучая то, как тексты критикуются/канонизируются и обесцениваются или получают признание. В случае трэша и хоррора такое внимание к политическому конструированию вкуса характерно для многих академических авторов<sup>51</sup>. Выше я доказывал, что такой акцент должен сказаться на определении трэша, так что последний будет рассматриваться уже не как всеобщий по своей сути протокол чтения, вбирающий в себя все, что дезавуирует, игнорирует или отвергает легитимная культура. Напротив, культура трэша предполагает политику вкуса, которая основана на исключении и работает на вытеснение и маргинализацию сконструированных ею «иных», причем эти иные оказываются и вне числа официально одобренных фильмов, и за пределами явного мейнстрима. Хотя аляповатые отходы поп-культуры могут быть переопределены как трэш, в основе этого процесса лежат неявные критерии, из-за которых определенные тексты поп-культуры не так-то легко (анти)канонизировать в качестве трэша, даже если они обесценены академической кинокритикой. Один из главных критериев «трэшификации» — это легкость, с которой тексты могут быть избавлены от коммерческой популярности и позиционированы в качестве «андерграундных» текстов либо источников субкультурного капитала. Помимо этого важна легкость реконтекстуализации текстов в ка-

51. См., напр.: *Hawkins J. Op. cit.*; *Jancovich M. General Introduction*; *Jancovich M. A Real Shocker*; *Sconce J. Trashing the Academy*; *Sconce J. Spectacles of Death*.

честве трэш-искусства, а это означает, что дискурсы авторства и авангардистская эстетика сохраняют свою важность в контр-сакрализации трэша как искусства.

Йэн Конрич, хотя он и не опирается на позаимствованный из теорий Бурдьё подход к культурному отличию, недавно тоже выступил за признание культурной ценности «Пятницы, 13-е» в рамках академической кинокритики. У Конрича, в отличие от Кловер, аргумент в пользу переоценки не связан с культурной политикой. Вместо этого Конрич работает с дискурсивной позицией, учитывающей конвенциональные нормы официальной кинокультуры (как они определены Сконсом), в которой текстуальная «изошренность» ценится выше производимого спецэффектами визуального воздействия. Тогда как же Конрич пытается объединить «Пятницу, 13-е» и легитимную культуру?

Подобно многим авторам, претендовавшим на то, чтобы придать хоррорам культурную ценность в рамках легитимной кинокультуры, Конрич пытается реконтекстуализировать объект своего исследования, интертекстуально соединяя его с культурными произведениями, которые не столь явно обесценены принадлежностью к низкой культуре, и прочитывая его через них. Этот процесс реконтекстуализации, — уже описанный Хокинс в случае с трэшем, — означает, что академические подходы к хоррорам указывают на их «вневременной» характер, соотнося их с мифами или признанными теориями<sup>52</sup>. Вместо греческой мифологии Конрич выбирает в качестве интертекста для продвижения и повышения культурной ценности франшизы «Пятница, 13-е» театр Гран-Гиньоль конца XIX — начала XX века. Прочитывая эти фильмы как примеры «современного гран-гиньоля», он переопределяет их акцент на чувственное, связывая его с историческим театральным прецедентом и тем самым требуя для них более высокого культурного статуса. Он также подчеркивает элементы пародии и иронии во франшизе, а заодно интертекстуально соотносит первый фильм «Пятница, 13-е» не с «Хэллоуином» как с образцом, а с фильмами итальянца Марио Бава<sup>53</sup>. Подчеркивание пародийности позволяет найти во франшизе рефлексивность, что сближает «Пятницу, 13-е» с эстетическими ценностями

52. Больше об этом общем процессе в академических исследованиях хорроров см. в: *Hills M. Doing Things with Theory: From Freud's Worst Nightmare to (Disciplinary) Dreams of Horror's Cultural Value // Psychoanalysis and the Horror Film: Freud's Worst Nightmares / J. Schneider (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2004.*

53. См.: *Conrich I. Op. cit.*

легитимной кинокультуры. В то же время, привлекая кинематограф Бава, Конрич соотносит «Пятницу, 13-е» с фильмами, которые культура кинотрэша относит к трэшу как искусству. Таким образом, он пытается интертекстуально переопределить «Пятницу, 13-е» как трэш-искусство и одновременно привязывает франшизу к эстетическим ценностям легитимной кинокультуры, снова демонстрируя то, что легитимная кинокультура и кинокультура трэша не всегда противостоят друг другу. В своей попытке репозиционировать и переоценить «Пятницу, 13-е» Конрич сводит вместе легитимную кинокультуру и кинокультуру трэша, как двух близнецов.

Возвысить «Пятницу, 13-е» до уровня трэш-арта пытаются и некоторые фанаты франшизы на форуме *FridayThe13thFilms.Com*, где ее первые фильмы ценят за то, что они показывают руки убийцы в перчатках, а не Джейсона как неуклюжего убийцу в маске<sup>54</sup>:

Классно, что в первых пяти фильмах до самого конца в кадре появляются только руки и ноги убийцы. Так гораздо страшнее, ведь моменты убийств тогда не столь предсказуемы<sup>55</sup>. Согласен, в первых фильмах чуть больше итальянского стиля джалло. Последние тоже забавны... но фактора страха в них почти нет [*sic*]<sup>56</sup>. По мне так чем меньше Джейсона, тем лучше. Мне нравится, как они обыграли напряжение, — это лучшее, что у них получилось в первых пяти фильмах «Пятница, 13-е»<sup>57</sup>.

Осуществляя похожую интертекстуальную сцепку в своем академическом исследовании «Пятницы, 13-е», Конрич соединяет академические, «легитимные» интертексты (привлекая теорию и позиционируя эти фильмы как «современный гран-гиньоль») с фанатскими (прочитывая «Пятницу, 13-е» через *джалло* как трэш-арт, а не как «копию» «Хэллоуина»). Такой гибридизированный набор интертекстов в рамках норм исследовательского дискурса предполагает, что (необычные) притязания на ценность текстов поп-культуры в академии выдвигаются, скорее, исследователями-фа-

54. Последнее было названо «буйством Джейсона» пользователем Peter Baker: *Baker P. Jason onscreen — How much is too much? // www.fridaythe13thfilms.com. 23.04.2003.*

55. *Jason M. Jason onscreen — How much is too much? // www.fridaythe13thfilms.com. 23.04.2003.*

56. *Heh. Jason onscreen — How much is too much? // www.fridaythe13thfilms.com. 23.04.2003.*

57. *LilTouchUpWork. Jason onscreen — How much is too much? // www.fridaythe13thfilms.com. 25.04.2003.*

натами<sup>58</sup>, то есть профессиональными учеными, заявляющими о своей принадлежности фан-культуре. Именно исследователи-фанаты внесли трэш в академическую повестку<sup>59</sup>, и, как правило, именно они, добившись успеха в академической сфере, продолжают проблематизировать разделение между легитимной кинокультурой и кинокультурой трэша<sup>60</sup>. Более того, именно исследователи-фанаты вроде меня и Конрича поставили под вопрос обесценивание в обеих культурах специфических текстов, таких как «Пятница, 13-е». Ученые, которые при этом еще и фанаты, возможно, особенно чувствительны к тому, что академия замалчивает и лишает ценности предметы их почитания, а также с особым вниманием относятся к деталям культурных различий, пронизывающих и академическую, и фанатскую культуры.

Нам необходимо продолжать исследовать культурные различия, задействованные в трэш-культуре, приветствуя низкопробное кино как атаку на легитимную кинокультуру, но при этом стараясь не упускать из виду склонность к практикам исключения, которая у него не меньше, чем у его официального «инога». Потому что не все, что может быть названо отбросами поп-культуры или халтурой, становится низкопробным искусством. В случае некоторых текстов невозможность использовать критерии авторства и легитимной или трэш-эстетики может привести к подвешенному существованию за пределами как академической оценки, так и переоценки через трэш. Франшиза «Пятница, 13-е», дискурсивно позиционированная как лишенная функции автора и культурного капитала, определяемого киношколой, считающаяся грубым коммерческим повторением (то, что я называю ошибкой шаблона), стала одной из таких жертв. Между тем фанаты франшизы распознают в ней различия, анализируя то, как она «развивалась во времени»<sup>61</sup>. Тогда как легитимная кинокультура толкует (порой истерически) «Пятницу, 13-е» как низкопробный, далекий от искусства и шаблонный хоррор, а трэш-кинокультура заклемила и ее, и ее популярность среди фанатов как мейнстрим.

58. См. исследование кейса культового блокбастера в: *Hills M.* Op. cit.; *Idem.* «Star Wars» in Fandom, Film Theory and the Museum: the Cultural Status of the Cult Blockbuster // *Movie Blockbusters* / J. Stringer (ed.). L.: Routledge, 2003.

59. Как в: *Sconce J.* Trashing the Academy. P. 377–378.

60. Более свежий пример см. в: *Metz W.* John Waters Goes to Hollywood: a Post-structural Authorship Study // *Authorship and Film* / D. A. Gerstner, J. Staiger (eds). N.Y.; L.: AFI; Routledge, 2003.

61. *Mamma's Boy.* Halloween 1 Discussion // [www.fridaythe13thfilms.com](http://www.fridaythe13thfilms.com). 04.03.2003.

## REFERENCES

- Benshoff H. *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, Manchester, Manchester University Press, 1997.
- Bourdieu P. *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*, London, Routledge, 1984.
- Budra P. Recurrent Monsters: Why Freddy, Michael and Jason Keep Coming Back. *Part Two: Reflection on the Sequel* (eds P. Budra, B. A. Schellenberg), Toronto, University of Toronto Press, 1998.
- Clover C. J. *Men, Women and Chainsaws*, London, BFI, 1992.
- Conrich I. The “Friday the 13th” Films and the Cultural Function of a Modern Grand Guignol. *Horror Zone: the Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema* (ed. I. Conrich), London, I. B. Tauris, 2009.
- Crane J. L. *Terror and Everyday Life: Singular Moments in the History of the Horror Film*, London, Sage, 1994.
- Dika V. *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th and the Films of Stalker Cycle*, London, Associated University Presses, 1990.
- Hawkins J. *Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- Hefferman K. *Ghouls, Gimmicks and Gold: Horror Films and the American Movie Business, 1953–1968*, Durham, NC, Duke University Press, 2004.
- Hills M. “Star Wars” in Fandom, Film Theory and the Museum: the Cultural Status of the Cult Blockbuster. *Movie Blockbusters* (ed. J. Stringer), London, Routledge, 2003.
- Hills M. Doing Things with Theory: From Freud’s Worst Nightmare to (Disciplinary) Dreams of Horror’s Cultural Value. *Psychoanalysis and the Horror Film: Freud’s Worst Nightmares* (ed. J. Schneider), Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Hills M. *Fan Cultures*, London, Routledge, 2002.
- Humphries R. *The American Horror Film: an Introduction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2002.
- Jancovich M. A Real Shocker: Authenticity, Genre and the Struggle for Distinction. *Continuum*, 2000, no. 14, pp. 23–35.
- Jancovich M. Cult Fictions: Cult Movies, Subcultural Capital and the Production of Cultural Distinctions. *Cultural Studies*, 2002, no. 16, pp. 306–322.
- Jancovich M. General Introduction. *Horror: the Film Reader* (ed. M. Jancovich), London, Routledge, 2002.
- Jones D. *Horror: a Thematic History in Fiction and Film*, London, Arnold, 2002.
- Metz W. John Waters Goes to Hollywood: a Poststructural Authorship Study. *Authorship and Film* (eds D. A. Gerstner, J. Staiger), New York, London, AFI, Routledge, 2003.
- Muir J. K. *Wes Craven: the Art of Horror*, Jefferson, NC, McFarland, 1998.
- Schneider S. J. Kevin Williamson and the Rise of Neo-Stalker. *PostScript*, 2000, vol. 19, no. 2, pp. 73–87.
- Sconce J. Spectacles of Death: Identification, Reflexivity and Contemporary Horror. *Film Theory Goes to the Movies* (eds J. Collins, H. Radner, A. P. Collins), New York, Routledge, 1993.
- Sconce J. Trashing the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style. *Screen*, 1995, no. 36, pp. 371–393.

- Sconce J., ed. *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*, Durham, Duke University Press, 2007.
- Thomas L. *Fans, Feminisms and "Quality" Media*, London, Routledge, 2002.
- Thornton S. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity, 1995.
- Tudor A. *Monsters and Mad Scientists: a Cultural History of the Horror Movie*, Oxford, Blackwell, 1989.
- Vale V., Juno A., eds. *Incredibly Strange Films*, San Francisco, RE/Search Publications, 1986.
- Williams L. The Inside-Out of Masculinity: David Cronenberg's Visceral Pleasures. *The Body's Perilous Pleasures* (ed. M. Aaron), Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999.
- Williams T. *The Cinema of George A. Romero: Knight of the Living Dead*, London, Wallflower Press, 2003.

# Постмодернизм с Сэмом Рэйми, или Как я научился не волноваться насчет теории и полюбил «Зловещих мертвецов»

ДЖЕФФРИ УАЙНСТОК

Джеффри Уайнсток. Доктор гуманитарных наук, профессор американской литературы и культуры Центрального Мичиганского университета.

Адрес: Anspach Hall 205, 1429 S. Washington Street, Mount Pleasant, MI 48859, USA.  
E-mail: weinsija@cmich.edu.

*Ключевые слова:* ужасы, постмодернизм, ирония, интертекстуальность, гетеротопия.

По мнению автора статьи, трилогия «Зловещие мертвецы» может сказать о постмодернизме не меньше, а, возможно, даже больше, чем многие ключевые тексты, посвященные данному феномену, будь то хрестоматийный текст «Состояние постмодерна» или не менее хрестоматийный «Манифест киборгов». По сути, статья представляет собой операционализацию методов гуманитарной науки, осуществленную по отношению к трем частям франшизы «Зловещие мертвецы». На примере сцен, кадров и сюжетных линий автор пытается объяснить основные элементы, сопутствующие постмодернизму: иронию, недоверие к метанарративам, аллюзивность, интертекстуальность, пародию, кэмп и т. д. Статья является «педагогической» в том смысле, что автор показывает, как гуманитарий может работать с феноменами популярной культуры, используя при этом багаж полученных им знаний.

POSTMODERNISM WITH SAM RAIMI (OR, HOW I LEARNED TO STOP WORRYING ABOUT THEORY AND LOVE *EVIL DEAD*)

JEFFREY WEINSTOCK. PhD in Human Sciences, Professor of American Literature and Culture at Central Michigan University.  
Address: Anspach Hall 205, 1429 S. Washington Street, Mount Pleasant, MI 48859, USA.  
E-mail: weinsija@cmich.edu.

*Keywords:* horror, postmodernity, irony, intertextuality, heterotopia.

According to the author, the trilogy *The Evil Dead* says more about postmodernity than many of the key texts devoted to this phenomenon, whether it is the paradigmatic text *Condition of Postmodern* or the well-known text *Cyborg Manifest*. This article seeks to operationalize the methods of the humanities, implemented with respect to the three parts of the franchise *The Evil Dead*. Using the scenes, shots and storylines as examples, the author seeks to explain the main elements related to postmodernity—irony, distrust of metanarratives, allusion, intertextuality, parody, camp, etc. The article is didactic in terms of the way the author shows how the humanities can work with phenomena of popular culture. Thus, referring to specific places in the trilogy *The Evil Dead*, the author makes it clear even to an untrained reader what postmodernity is and how it can be characterized.

## ПРОЕКТ ВЗРЫВАЮЩЕГОСЯ КИНОПРОЕКТОРА



УЛЬТОВЫЙ фильм режиссера и сценариста Сэма Рэйми «Зловещие мертвецы» (1981) длится немногим более часа. Эшли/Эш Уильямс (Брюс Кэмпбелл), единственный выживший из пятерых героев, отправившихся в уединенную хижину в лесах Теннесси, спускается в подвал за патронами для ружья. В этот момент старый граммофон начинает играть скрипучую водевильную мелодию, включается кинопроектор, отбросив на Эша яркий прямоугольник света. Пока он, ослепленный, пытается прийти в себя, вездесущая кровь, сочившаяся из электророзеток, лившаяся из лопнувших труб, струившаяся через трещины в стенах и затекшая даже в лампочку над его головой, капает на линзу киноаппарата, проецирующего изображение растекающейся крови на стену и на самого Эша. Как только «настоящая» кровь полностью заливает линзу, проектор начинает искриться и наконец взрывается.

Этот эпизод, в котором Эш превращается из зрителя, освещенного кинопроектором, в героя фильма, пока не вспыхивает залитый кровью кинопроектор, подчеркивает постмодернистский характер всей трилогии «Зловещих мертвецов», поскольку сначала присущая традиционному кинематографу увлекательность выводится в нем на первый план, а затем все привычные киноканоны отбрасываются. В момент, когда Эш становится зрителем, на которого проецируется изображение льющейся крови, фильм

Перевод с английского *Татьяны Астафьевой* по изданию: © *Weinstock J. A. Postmodernism with Sam Raimi (or, How I Learned to Stop Worrying About Theory and Love Evil Dead) // Fear and Learning. Essays on the Pedagogy of Horror / A. Ahmad, S. Moreland (eds). Jefferson, NC: McFarland, 2013. P. 19–39.*

обнаруживает свою «метаповествовательную» основу, становится фильмом о фильме. Когда пространство настолько наполняется кровью, что кинопроектор взрывается, фильм превращается в пародию — он до такой степени «чрезмерен» и «гипертрофирован», что жанровые традиции фильмов ужасов используются в нем для высмеивания ужасов. В этой сцене проявляется то, что было скрыто с самого первого кадра, когда характерная для «Зловещих мертвецов» «нападающая» камера в первый раз устремляется через лес, едва не столкнувшись с машиной, в которой Эш, Линда (Бетси Бейкер), Шерил (Эллен Сэндуэйсс), Скотт (Хэл Делрих, настоящее имя — Ричард Демэникор) и Шелли (Сара Йорк, настоящее имя — Тереза Тилли) едут в хижину: фильм отказывается играть по правилам. Нарушение голливудских кинематографических канонов указывает на то, что перед нами типично постмодернистское кино. В последующих частях трилогии — «Зловещие мертвецы II» (1987) и «Армия тьмы» (1992) — это ощущение лишь усугубляется за счет спецэффектов в стиле кэмп, усиливающих саморефлексивность, нарочитую интертекстуальность и сознательное заигрывание с целостностью, а также проблематики субъекта — разделения неизменяемого, целостного «я» на множество «я» кибернетических<sup>1</sup>.

Конечно, существует множество способов рассказать студентам о постмодернизме. Например, можно обратиться к теперь уже классическим, но все еще обескураживающим текстам: «Состояние постмодерна» Жана-Франсуа Лиотара (1979), чтобы узнать о недоверии к «метанарративам»; «Постмодернизм и общество потребления» Фредрика Джеймисона (1991), чтобы рассмотреть понятие пастиша и кризис историзма; «Манифест киборгов» Донны Харауэй (1985), чтобы поразмышлять над тем, как различные технологии влияют на человеческий опыт. Или можно просто посмотреть «Зловещих мертвецов». Цель этого текста — показать, как преподаватель может объяснить студентам, что такое постмодернизм, на основе краткого обзора характерных постмодернистских черт в трилогии Сэма Рэйми, акцентируя внимание на идеях «метаповествования», «сшивания» и кэмпа. Смысл в том, что эти фильмы, которые я считаю образцами постмодернистских текстов, предлагают готовые примеры многих характерных черт постмодернизма. Преподавателям и студентам предлагается более тщательно разобраться в изложенных здесь утверждениях и поразмышлять над

1. Я еще вернусь к вопросу о том, почему «Зловещих мертвецов II» и «Армию тьмы» нельзя безоговорочно назвать сиквелами.

другими аспектами «Зловещих мертвецов». Таким образом, трилогию можно использовать — во всей ее восхитительной, безобразной абсурдности — как инструмент при исследовании не только современного кинематографа, но и реального вообще.

#### У ВАС ШВЫ НАРУЖУ: ОТКРЫТАЯ РАНА

Теперь давайте преодолеем подвальную лестницу, выйдем из хижины и перейдем к следующему эпизоду, особую роль в котором играет камера, предлагающая зрителю целостную картину происходящего. Обратимся к фильму «Зловещие мертвецы II», в некотором роде ремейку «Зловещих мертвецов I» и его продолжению. Эш (роль которого снова исполняет Брюс Кэмпбелл), уже обезглавивший свою одержимую девушку Линду (на этот раз в исполнении Дэниз Бикслер) и сам на какое-то время ставший одержимым, очнулся, лежа на спине, в лесу, утопая ногами в грязной луже. Когда он открывает глаза, камера отдаляется от крупного плана его лица и стремительно взлетает вверх в головокружительном спиралевидном движении, пока в конце концов не находит себе места в деревьях, примерно в 10 метрах над главным героем, который теперь пытается сесть. Когда Эшу удастся встать, камера вновь оказывается на уровне его лица. Как только он медленно поворачивает голову направо, камера движется за ним и затем совершает непрерывный круг в 360 градусов — в кадр попадают лицо Эша, лес за его спиной, хижина справа, олдсмобиль 1973 года напротив него и тот самый крест, который он поставил, чтобы обозначить место захоронения Линды. Панорамная съемка завершается крупным планом — лицо ошеломленного Эша, который теперь смотрит влево. Вслед за этими головокружительными кадрами следуют два более традиционных. В первом главный герой поднимает голову вверх и в кадре появляется заходящее солнце, а затем снова Эш, напуганный какими-то жуткими звуками. Второй эпизод начинается с крупного плана его лица, камера фокусируется на хижине (искаженный голос произносит «Будь с нами») и затем снова возвращается к обескураженному Эшу, решившему, что пришло время выбираться (попытка побега, которая изначально была обречена на провал).

Эти эпизоды свидетельствуют о двойственности «Зловещих мертвецов»: они созданы в рамках кинематографических, жанровых традиций и вместе с тем нарушают их, что позволяет нам

рассматривать каждый фильм трилогии как постмодернистский текст, постоянно обнаруживающий свою метатекстуальность, свой статус культурного артефакта. Кадры, на которых Эш смотрит на солнце и на хижину, служат удачными примерами того, что в рамках кинотеории именуется «швом» (*suture*)<sup>2</sup>. В медицине шов — это то, что соединяет края раны, в кинотеории так называют способы «вшивания» зрителя в мир киноповествования; под «раной» в данном случае подразумевается понимание зрителем того, что мир фильма — вымышленный, и кто-то другой контролирует, что (не)доступно зрительскому взгляду. Чтобы зритель забыл о своем бесправном положении, в классических голливудских фильмах, как правило, используется прием отождествления с героем. В эпизодах, где Эш смотрит на небо и хижину, это достигается с помощью известной последовательности трех планов: мы видим смотрящего главного героя, мы видим то же, что видит он, мы видим его реакцию. Эти планы или их обратная последовательность позволяют нам увидеть мир глазами действующего лица. Зритель «пришит» к Эшу и забывает о посредническом взгляде камеры.

Успешное «сшивание», к которому стремится традиционный голливудский кинематограф (найти другие его примеры можно попросить студентов), вызывает к жизни ложное кинознание. Вовлеченный в мир фильма зритель забывает, что воображаемая реальность кино была сконструирована кем-то извне (Дэниел Дайан вслед за Жаном-Пьером Одаром, теоретиком кино, испытавшим большое влияние Жака Лакана, называет это *the absent one*<sup>3</sup>), и не замечает «швы», связывающие ткань фильма в непрерывное целое. Ловкость, с которой скрывается этот внешний контроль, задает идеологический контекст фильма, помещая зрителя в пространство кино<sup>4</sup>. При просмотре успешно «сшитого» фильма зритель забывает, каким образом им манипулируют.

Постмодернистская природа трилогии — это может послужить студентам пищей для дальнейших размышлений — состоит еще и в том, что, несмотря на использование приемов классических голливудских фильмов (например, «сшивания»), «Зловещие мертвецы» в то же время целенаправленно их пародируют.

2. О понятии *suture* см.: Silverman K. *The Subject of Semiotics*. L.: Oxford, 1983.
3. Dayan D. *The Tutor-Code of Classical Cinema // Film Theory and Criticism: Introductory Readings / G. Mast, M. Cohen, L. Brady (eds)*. 4<sup>th</sup> ed. N.Y.: Oxford University Press, 1992. P. 188.
4. Ibidem.

Это особенно заметно по соединению привычных кинематографических канонов с нетрадиционными приемами и последующей идеологической демистификацией. Таким образом, зрителю не позволяют полностью погрузиться в кинематографический мир, постоянно напоминая, что перед ним фильм. Вот чему служат описанные выше два панорамных плана. Первый, где камера стремительно воспаряет вверх к деревьям, можно даже назвать нелепым. План в данном случае снят с неестественного для человека ракурса, тем самым зрителя «выталкивают» из кинопространства и раскрывают перед ним посредническую роль кинокамеры. Действительно, когда Эш приходит в себя, взгляд камеры отдалается, то есть зрителю не позволяют идентифицировать себя с главным героем, а, напротив, дистанцируют от него. Второй кадр (который начинается с крупного плана лица Эша, а затем камера поворачивается на 360 градусов и возвращается в исходную позицию) можно назвать неправдоподобным. Вместо того чтобы вслед за традиционным кинематографическим канонем «пришить» сознание наблюдателя к герою, медленное вращение и демонстрация того, что находится вне поля зрения Эша, вновь отстраняет зрителей и фактически помещает, словно невидимых, прямо перед ним.

Другой элемент постмодернизма в «Зловещих мертвецах» — постоянная саморефлексивность, лишний раз подчеркивающая вымышленность кинематографического текста. Бренда Маршалл замечает:

Постмодернизм — это осознание того, что ты находишься в рамках, во-первых, языка, во-вторых, особой исторической, социальной, культурной структуры<sup>5</sup>.

Другими словами, постмодернистские работы отличаются тем, что подчеркивают свою текстуальность, собственный характер сконструированного с определенной позиции артефакта. При этом они актуализируют и субъективность изложения более крупных нарративов, таких как история и идентичность. В двух описанных кадрах внимание зрителя сознательно заостряется на посреднической роли кинокамеры, причем весьма необычным способом, поскольку в обозначенные позиции — сверху и с точки зрения невидимого наблюдателя, находящегося прямо перед Эшем, — просто невозможно никого поместить. К этим двум вращающимся пла-

5. *Marshall B. K. Teaching the Postmodern: Fiction and Theory. N.Y.: Routledge, 1992. P. 3.*

нам студенты, безусловно, могут добавить множество других наглядных выразительных примеров, демонстрирующих посреднический взгляд камеры. В самом деле, одной из отличительных черт «Зловещих мертвецов» (особенно первой и второй частей) является непослушная камера, которая отказывается следовать кинематографическим традициям ракурса и динамики съемки. Вместо этого у Рэйми она непрерывно перемещается, наклоняется, вращается, летает, что особенно заметно в первом фильме, например, когда Эш сначала снят снизу, через щели в полу, затем под углом 45 градусов, а в следующем, наиболее дезориентирующем кадре он снят *вверх ногами*, после чего камера пролетает над его головой, постепенно восстанавливая равновесие, словно акробат на трапеции.

Все эти необычные, неожиданные планы и ракурсы преследуют двойную цель. Прежде всего с их помощью выражено внутреннее состояние Эша. Онтологические основания героя (то, как функционирует его мироощущение) пошатнулись под действием захвативших его паранормальных драматических событий. Его рассудок ослаб, чувство утраты равновесия и самообладания передано за счет «неустойчивой» камеры и сложных ракурсов. Обнажая личные переживания главного героя, безумная камера тем не менее разрывает швы, обнажает раны, постоянно напоминает зрителю, что перед ним — фильм. В «Зловещих мертвецах» зритель неоднократно приглашают в кинематографический мир, а затем «выталкивают» обратно, вначале идентифицируя его с героем, а затем создавая между ними дистанцию. Швы постоянно расходятся и сходятся вновь, пока фильмы не обнаружат то, чем являются — монстрами Франкенштейна, сшитыми сумасшедшим ученым из обрывков истории кино. Студентам, знакомым с подобным кино, скорее всего, не составит труда найти другие примеры, в которых посредническая функция камеры была бы особенно наглядной. Это позволит понять, какими способами достигается сокрытие или обнаружение взгляда камеры и как эта (не)видимость позволяет манипулировать зрительским опытом.

## КЭМП И ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ПАРОДИЯ

Саморефлексивность «Зловещих мертвецов» (а следовательно, и их постмодернистская эстетика) показана в фильмах с помощью спецэффектов в духе кэмп. В известном эссе 1964 года Сьюзен Сонтаг отмечает, что кэмп — это чувствительность, источником удовольствия от которой служат фальшь и преувеличе-

ние<sup>6</sup>. Постмодернистская эстетика воспеваает нарочито ненатуральное, вульгарное, банальное или смешное. Иными словами, кэмп — это дурной вкус, возведенный в статус искусства. «Зловещие мертвецы», конечно, своего рода гран-гиньоль<sup>7</sup>, ведь в них целенаправленно нарушаются жанровые границы, ужасное превращается в комедийное с помощью комически гипертрофированных спецэффектов, океанов крови, гноя и всяких липких гадостей. Как и в случае с нестандартными кинематографическими приемами, здесь также очевидна нарочитая избыточность эффектов: анимированное расчленение тел в обеих частях «Зловещих мертвецов»; эпизод из второй части, в котором отрезанная бензопилой рука Эша нападает на него, прежде чем исчезнуть в мышиной норе; несколько раз выстрелившего в стену главного героя, будто из пожарного шланга, заливаает потоками крови. Незабываема и сцена из второй части трилогии: когда крышка люка, ведущего в подвал, падает на голову ожившей Генриетты Кноуби (Лу Хэнкок), ее глазное яблоко вываливается и летит по воздуху прямо в рот Бобби Джо (Кэсси Уэсли). У поклонников франшизы, безусловно, найдутся свои любимые гадкие кровавые сцены. Студенты, особенно если их попросить подготовиться заранее, скорее всего, быстро найдут подобные нелепые эпизоды, ведь они настолько гротескны и абсурдны, что зритель, чувствительный к кэмпу, не ужаснется, а насладится комическим эффектом, который они создают (Ндалианис называет такие сцены «омерзительно истерическими»)<sup>8</sup>.

Использование стилистики кэмпа в первых двух частях трилогии необходимо для того, чтобы превратить фильмы в так называемую «постмодернистскую пародию» (Линда Хатчеон). Кэмп, согласно Сонтаг,

... видит все в кавычках цитации. Это не лампа, но «лампа», не женщина, но «женщина». Ощутить кэмп — применительно к лю-

6. См.: Зонтаг С. Заметки о кэмп // Зонтаг С. Мысль как страсть. Избранные эссе 1960–1970-х годов. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. — Прим. ред.

7. Нарцательное выражение, обозначающее нечто одновременно ужасное, вульгарное и иногда нелепое. Происходит от названия парижского театра «Гран-Гиньоль», который одним из первых стал работать в жанре ужасов. — Прим. ред.

8. Ndalians A. The Rules of the Game: Evil Dead II... Meet Thy Doom // Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture / H. Jenkins, T. McPherson, J. Shattuc (eds). Durham, NC: Duke University Press, 2003. P. 508. Добавлю также, что это причина того, почему цензура подобных фильмов выглядит абсурдной — стилизованная жестокость настолько преувеличена и откровенно фальшива, что не пугает, а вызывает смех.

дям или объектам — значит понять бытие как исполнение роли. Это расширение метафоры жизни как театра на область чувствительности<sup>9</sup>.

Интересно, что Хатчеон говорит о постмодернистской пародии практически то же самое:

Это как говорить что-то и в то же время ставить кавычки вокруг сказанного. Смысл в том, чтобы подчеркнуть, или «подчеркнуть», разрушить, или «разрушить», с помощью «понимания» и иронии — или даже «иронии»<sup>10</sup>.

Литературовед Брайан Макхэйл так же рассуждает о характерном для постмодернизма *sous rapture*, или «перечеркивании». Данное понятие было заимствовано у французского философа Жака Деррида и означает быть «физически упраздненным, но все еще читаемым под знаком перечеркивания; эти знаки *sous rature* продолжают функционировать в дискурсе, даже будучи исключенными из него»<sup>11</sup>. Подобно закавычиванию, «перечеркивание» означает использование концепта вопреки сомнениям в нем.

Этими рассуждениями преподаватель может проиллюстрировать для студентов мысль о том, что трилогия «Зловещие мертвецы» — вовсе не ужасы, а «ужасы» или, возможно, даже ужасы. Местами они приводят в ужас. Очевидно, основанные на соответствующих жанровых канонах, но снятые в стиле кэмп, они не вызывают необходимой реакции, эмоционального отклика, возникающего при просмотре классического фильма ужасов. Таким образом, «Зловещие мертвецы», пусть во многом похожие на фильмы ужасов, строго говоря, являются «метаужасами», использующими и гипертрофирующими жанровый канон, чтобы в итоге его разрушить, то есть отмечены тем, что Хатчеон определила как постмодернистскую пародию. Эта пародийность, достигаемая за счет упомянутых выше чрезмерных в своей нелепости спецэффектов, особенно усиливается в последней части трилогии, «Армии тьмы», где появляются эпизоды с отрядами пластилиновых воинов-скелетов и несуразно вытянутым лицом Эша в сцене с Некрономиконом (здесь вновь подчеркивается поглощающее действие нарратива, несмотря на то что спецэффекты в стиле кэмп препятствуют этому в фильмах).

9. Зонтаг С. Указ. соч. С. 52.

10. Hutcheon L. A. The Politics of Postmodernism. N.Y.: Routledge, 1989. P. 1–2.

11. McHale B. Postmodernist Fiction. L.: Routledge, 1987. P. 100.

## ПРИВЕТ КОРОЛЮ ХОЛМОВ С ГЛАЗАМИ: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

Студенты, внимательно смотревшие «Зловещих мертвецов», могли заметить в подвале хижины рекламную афишу фильма ужасов режиссера Уэса Крэйвена «У холмов есть глаза» (1977) об американской семье, преследуемой кланом психически больных мутантов-каннибалов, живущих в пустыне Невады (переснят в 2006 году Александром Ажа). Ндалианис отмечает, что в своем интервью 1983 года Рэйми прямо говорил о значении аллюзии на этот фильм:

Говоря об аллюзии на «Челюсти» (посредством постера) в фильме Уэса Крэйвена «У холмов есть глаза» (1977), Рэйми заявил, что в последнем постер указывает на то, что «Челюсти» — это «поп-ужасы», а «У холмов есть глаза» — «настоящий» фильм ужасов<sup>12</sup>.

Далее Ндалианис утверждает:

Последующее появление постера к фильму «У холмов есть глаза» в подвале «Зловещих мертвецов» — намек на то, что к 1983 году именно фильм Крэйвена обрел «поп»-статус, а Рэйми снял «настоящий» фильм ужасов<sup>13</sup>.

Как пронизательно замечает Ндалианис, подобные интертекстуальные отсылки — Рэйми ссылается на Крэйвена, отсылающего к блокбастеру Спилберга 1975 года, который является адаптацией романа Питера Бенчли 1974 года, — не говорят о безупречности или аутентичности. Напротив, кажется, что очевидное использование в «Зловещих мертвецах» аллюзии, цитирования и интертекстуального парафраза, кульминацией которого является типичный пастиш «Армия тьмы», ставит под вопрос (или исключает) признание «настоящим фильмом ужасов». Возвращаясь к идее постмодернистской пародии, Хатчеон заявляет, что «применение

12. *Ndalianis A.* Op. cit. P. 514.

13. *Ibidem.* Полагаю, Ндалианис допустила ошибку, назвав 1983 год. Первые «Зловещие мертвецы» вышли в 1981-м, а в 1983-м состоялось интервью с Сэмом Рэйми. То есть по смыслу здесь должен стоять 1981-й, год выхода фильма, и Рэйми считал свою работу настоящей, а ленту Крэйвена — популярной. Однако это недоразумение, о котором я еще упомяну в тексте, полностью соответствует проблематике времени, присутствующей в «Зловещих мертвецах», так что, возможно, ошибка намеренная. Это наблюдение могло бы стать поводом к интересной дискуссии со студентами о том, что такое «настоящий» фильм ужасов в современном кинематографе.

и иронизация пародии говорят о том, чем современные репрезентации отличаются от прошлых, и о том, какие идеологические последствия имеют их сходства и различия»<sup>14</sup>. Старый постер к фильму «У холмов есть глаза» в подвале укромной хижины в первых «Зловещих мертвецах», как и эпизод со взрывающимся кинопроектором, подчеркивает вымышленность сюжета, напоминая зрителю, что это «ужасы», и предлагая сравнить сюжет Рэйми о группе людей в лесу с фильмом Крэйвена о группе людей в пустыне. Фильм «встраивает» конвенции киножанра ужасов, но затем иронизирует над ними, вписывая в своего рода генеалогию ужасов. Возвращаясь к идее Деррида, «значение» трилогии, таким образом, сводится к функции различения (*différence*) — их различия с другими фильмами ужасов и места в цепи означающих. Трилогия «Зловещие мертвецы», не тождественная фильмам «У холмов есть глаза» и «Челюсти», тем не менее связана с ними и задним числом изменяет значение каждой связи в последовательности. Что было настоящим, приобретает статус популярного (или иначе — что было авангардом, становится массовой культурой) до тех пор, пока не будет достигнута точка неразличимости.

Первая и вторая части «Зловещих мертвецов» — типичные постмодернистские тексты, полные интертекстуальных аллюзий и цитат. Назовем для примера отсылку к Некрономикону — древней книге, придуманной американским писателем начала XX века Говардом Филлипсом Лавкрафтом; неудачный парафраз «Прощай, оружие!» Хемингуэя (отсылка, подчеркнутая затем приписыванием авторства книги американскому комическому актеру Стабби Кэю); эпизод, в котором Эш отрезает себе руку, — аллюзия на мультипликационную руку из сериала «Семейка монстров»; появление привидения отца (в исполнении Джона Пикса) Энни Кноуби (Сара Бэрри) во второй части «Мертвецов» — вероятная цитата из фильма Карла Теодора Дрейера «Вампир» (1932); нападающее дерево — «Полтергейст» Тоуба Хупера (1982); кровавые потоки, обрушивающиеся со стен и заливающие Эша, — «Сияние» Кубрика (1980) и «Кошмар на улице Вязов» Крэйвена (1984) и т. д. В «Армии тьмы» примеров еще больше. В данном случае аллюзию следует рассматривать как внежанровый пастиш, так как она вбирает в себя, соединяет и пародирует не только элементы фильма ужасов, но и фэнтези в стиле меча и магии, научной кинофантастики, вестернов, боевиков. Другими словами, несмотря на то

14. *Hutcheon L. A. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. N.Y.: Routledge, 1988. P. 5.*

что первые части «Зловещих мертвецов» можно отнести к жанру ужасов, или «ужасов», в последней части трилогии понятие жанра практически уничтожается постмодернистскими методами, так как, по аналогии с анализом постмодернистской природы «Бразилии» Терри Гильяма (1985), произведенным Линдой Хатчеон, «Армия тьмы» совмещает «разнородные киножанры»<sup>15</sup>.

«Армия тьмы» — это, по сути, лоскутное одеяло, или монстр Франкенштейна, из присвоенных, аллюзий и отсылок к другим жанрам кино, литературы и популярной культуры, работам и образам (и снова можно предложить студентам самостоятельно поискать подобные интертекстуальные элементы). Некоторые из этих аллюзий связаны с кинематографическими техниками. Например, повторяющийся стремительный «наезд» камеры в эпизоде с протезом руки Эша представляет собой клише из кун-фу фильмов. Другие переданы через изображение, диалоги и боевые действия. Среди наиболее очевидных — повторяющиеся заимствования и аллюзии на американский комедийный телесериал «Три балбеса» в сценах со стилизованными комедийными драками, цитата из свифтовского «Путешествия Гулливера» в эпизоде, где главного героя связывает толпа карликовых мини-Эшей, и пластилиновые воины-скелеты как дань первому стоп-моушн фильму Рэя Харрихаузена (особенно «Синдбад-мореход», 1949). Далее рука, тянущаяся к Эшу сквозь воду в начале фильма, — это визуальная отсылка к фэнтези «Меч короля Артура» (1981); ветряная мельница, в которую главный герой осмелился зайти, заимствована из последних сцен «Франкенштейна» Джеймса Уэйла (1931); заклинание *Clatto Verata Nicto*, которое должен произнести Эш, чтобы обезвредить Некрономикона, — очевидная отсылка к фразе *Klaatu, Barada, Nikto*, которой управляет робот в «Дне, когда Земля остановилась» (1951). Создается впечатление, что в фильме постоянно цитируются первые три эпизода «Звездных войн» («Новая надежда», 1977; «Империя наносит ответный удар», 1980; «Возвращение джедая», 1983), а типаж главного героя, самонадеянного негодяя с оружием (Стив Биодровски в рецензии 2008 года называет его «эгоистичным, крикливым тупицей, который хорош разве что в борьбе с монстрами»), кажется, был заимствован у крутых парней в исполнении Джеймса Кэгни и Клинта Иствуда (и еще немного от Элвиса Пресли, предвосхищая роль Брюса Кэмпбелла в комедии «Бабба Хо-Теп» 2002 года).

«Армия тьмы» — не один, а сразу несколько фильмов. Можно даже сказать, что он — равно как и все фильмы серии — конструи-

15. Hutcheon L. A. A Poetics of Postmodernism... P. 5.

рует то, что Макхэйл назвал бы «интертекстуальными пространствами»<sup>16</sup> (или, о чем будет сказано далее, фукианскими гетеротопиями), типично постмодернистскими в своей пародийности и предельном смешении жанров. Внутренние «пространства» трилогии созданы внешним пространством, поскольку эти фильмы являются «постмодернистскими внутренне противоречивыми текстами», которые, по словам Хатчеон, «отличаются пародированием своей интертекстуальной связи с традициями и канонами используемых в них жанров»<sup>17</sup>. Преподаватель может предложить студентам развить эту мысль и порассуждать о жанре или отношениях между интертекстуальностью и аутентичностью. Как можно «классифицировать» такой фильм, как «Армия тьмы»? Влияет ли на аутентичность фильма тот факт, что в его основе лежит кинематографическая традиция?

#### ГЕТЕРОТОПИЧЕСКОЕ СОПОЛОЖЕНИЕ

Вернемся к обсуждению нелепых и странных сцен из «Зловещих мертвецов II» — панорамы, вертикальная съемка сверху вниз и крупный план лица героя. Существует единственно возможное объяснение такого необычного ракурса, к которому, скорее всего, склонились бы и студенты, — сверхъестественное. Хотя никто не смотрит на Эша вниз с вершины дерева и никто невидимый не стоит прямо перед ним, этот взгляд мог бы принадлежать демонической силе. Пока сохраняются затруднения в объяснении этих двух эпизодов (быстрый отъезд камеры в первом фильме кажется нехарактерным для агрессивной демонической силы, во втором фильме камера движется вслед за тревожным взглядом главного героя), первые две части трилогии в целом соответствуют гипотезе о взгляде сверхъестественных сил.

Движущаяся вслед за актером камера является отличительным атрибутом фильмов жанра ужасов, равно как и устремленный на героя взгляд невидимой зловещей силы. Такие планы — иногда их называют «взглядом убийцы» — показывают уязвимость актера, который выступает объектом тайного наблюдения, а в некоторых случаях преследования (в фильмах ужасов, как правило, это женщина)<sup>18</sup>. Зачастую съемка ведется подвижной камерой, что-

16. *McHale B.* Op. cit. P. 56.

17. *Hutcheon L. A.* A Poetics of Postmodernism. P. 11.

18. Тайсон Пух, рассматривая эту особенность ужасов, отмечает феминизацию

бы подчеркнуть взгляд от первого лица, точку зрения убийцы или монстра. Культуролог Марк Эдмундсон называет это «я-камера»<sup>19</sup>. В первых двух частях трилогии эти кинематографические техники усилены пролетом камеры через лес навстречу персонажам. Это движение — вероятная интертекстуальная аллюзия сцены из «Семейки Торренс» (*The Torrance Family*), где камера летит за машиной по красивому зловещему пейзажу, и «Синие» Стэнли Кубрика (1980) — может быть приписано злой сверхъестественной силе, особенно в эпизоде, где камера почти сталкивается с автомобилем, в котором едут Эш, Линда, Шерил, Шелли и Скотт.

Ндалианис называет такой тип съемки «гиперкинетической камерой»<sup>20</sup>. Возможно, это одна из характерных особенностей первых двух «Зловещих мертвецов». В конце первой части, когда искалеченный главный герой выходит из хижин, камера, по-видимому с разбега, вылетает из леса, раскачиваясь по ходу движения, с треском проходит сквозь хижину, ударяется о входную дверь и залетает прямо в открытый рот кричащему Эшу. Этим кадром заканчивается краткая (измененная) реприза первой части в «Зловещих мертвецах II», а в следующем эпизоде движение происходит с такой невероятной скоростью, что кажется, будто камера буквально загнала главного героя в лес.

Благодаря гиперкинетической камере создаются две особенности, характерные для постмодернизма. Во-первых, как упоминалось в рассуждении о вращающейся камере, эта необычная техника, нарушающая стандартные традиции голливудского кинопроизводства, саморефлексивно подчеркивает кинематографические качества фильма, привлекает внимание и в некоторой мере неявно критикует каноны традиционного кинематографа. Во-вторых, соединение взгляда камеры и сверхъестественной силы можно назвать постмодернистским процессом «разрыва с реальным миром» — критического рассмотрения объяснительных метанарративов, которые претендуют на соответствие опыту существования.

Одним из главных признаков постмодернистской литературы Макхэйл называет «онтологические» предпосылки и вопросы<sup>21</sup>. Другими словами, постмодернистская литература «использует

Эша. См.: *Pugh T. Queering the Medieval Dead: History, Horror, and Masculinity // Sam Raimi's Evil Dead Trilogy.*

19. *Edmundson M. Nightmare on Main Street: Angels, Sadomasochism, and the Culture of Gothic.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999. P. 10.

20. *Ndalianis A.* Op. cit. P. 509.

21. *McHale B.* Op. cit. P. 10.

стратегии, которые поднимают и выдвигают на первый план вопросы» о «модусах бытия». Например: «В каком мире я оказался? Какие задачи стоят передо мной? Какое из моих „я“ должно сделать это?» А также: «Что такое мир? Какие виды миров существуют, как они созданы, чем отличаются друг от друга? Что случается, когда разные виды миров сталкиваются или когда границы между мирами нарушаются?»<sup>22</sup> Эти вопросы позволяют понять, почему Макхэйл отдает предпочтение научной фантастике как «в полном смысле слова онтологическому [и следовательно, постмодернистскому] жанру»<sup>23</sup>. Она добавляет сюда сверхъестественное, когда размышляет о «двойственной онтологии» таких текстов:

С одной стороны, наш мир нормального и повседневного, с другой стороны, рядом мир паранормального или сверхъестественного, и постоянно оспариваемая граница разделяет два этих мира<sup>24</sup>.

Ужас сверхъестественного, таким образом, неизбежно поднимает онтологические вопросы, ведь герои и зрители сталкиваются с измененной реальностью, которая не соответствует существующим рационалистическим представлениям о функционировании Вселенной и вызывает характерные постмодернистские вопросы, о которых пишет Макхэйл.

Эти вопросы, столкновение миров друг с другом и описанное ниже «перечеркивание» миров, — главные вопросы трилогии. Как и в любом фильме ужасов о сверхъестественном, в первых и вторых «Зловещих мертвецах» сталкиваются мир реальности, то есть героев и зрителей, и мир сверхъестественных сил. В «Армии тьмы» ярче всего проявляется «беспорядочное множество миров» — признак постмодернизма, сформулированный Макхэйлом, поскольку здесь сталкиваются миры не только реального и сверхъестественного, но также настоящего и прошлого как результат научно-фантастического/фэнтезийного путешествия во времени.

Трилогия предъявляет зрителю то, что французский философ Мишель Фуко описывал термином «гетеротопии». В работе «Слова и вещи» (1966) он определяет гетеротопии как дополнительные пространства, существующие за пределами культуры. Это могут быть священные или табуированные пространства либо места, в которых живут исключенные из сообщества люди, например

22. Ibidem.

23. Ibid. P. 16.

24. Ibid. P. 73.

психиатрические клиники. Такие пространства и места исключены из общества и вместе с тем являются его частью — через логику того, что Жак Деррида называет дополнением. Они находятся внутри и вне в одно и то же время, и существование одного необходимо для существования другого (необходимо наличие внешнего, чтобы существовало внутреннее, и «значение» внутреннего зависит от его отличия от внешнего)<sup>25</sup>. Взяв эту идею о гетеротопных пространствах, Макхэйл полемизирует с тем, что подобные пространства являются примером постмодернистского письма, которое помещает гетеротопии среди множества способов сопоставления фрагментированных пространств, включения фрагментов из инородных пространств в знакомое пространство, наложения двух знакомых пространств друг на друга и «разрывание» традиционных ассоциаций<sup>26</sup>. Следует отметить, что фильмы ужасов практически всегда занимают место или показывают гетеротопные пространства, и студенты могут легко перечислить подобные места.

В первой и второй частях «Зловещих мертвецов» мир, функционирующий по рационалистическим законам, противопоставлен миру, населенному демоническими и сверхъестественными силами, которые существуют вне линейного времени. В каждой части трилогии древние демоны появляются после перформативного заклинания, после проигрывания магнитофонной кассеты, на которой записано чтение запрещенной книги. Хижина и окружающий лес в результате супернатурализации превращаются в своего рода карнавальные гетеротопные пространства. То, что хижина — это пространство внешнее по отношению к миру рациональности, понятно из первого фильма даже до того момента, как начинает играть магнитофонная запись. Когда Шерил делает зарисовки в своей комнате, маятник старинных часов, на которые она смотрит, внезапно останавливается, словно законы времени и пространства были приостановлены — так именно и обстоит дело. Во вторых «Зловещих мертвецах», после того как Эш берет за бензопилу, чтобы обезглавить Линду, весь дом буквально оживает. Отражая болезненное психическое состояние Эша, качаются лампы, трясутся книги, хлопают дверцы шкафа, комната в целом становится сумасшедшим пространством, в котором исче-

25. Что касается концепта различия, идея дополнительности является ключевой для деконструкции Деррида и обсуждалась много раз, особенно примечательно она описана в «О грамматологии».

26. *McHale B.* Op. cit. P. 46–48.

зает граница между одушевленным и неодушевленным. Хижина становится кошмарной оборотной стороной мира реальности — и здесь студентам можно предложить подумать над тем, происходят ли эти события в действительности или это галлюцинации.

Говорить о гетеротопии в связи с «Армией тьмы» правомерно, поскольку здесь совмещается жанр сверхъестественного ужаса с канонами научной фантастики: путешествия во времени<sup>27</sup>. Тогда как в первой части трилогии останавливаются часы, в «Армии тьмы» Эш, втянутый во временной портал, открытый во второй части, буквально падает (со своим олдсмобилем 1973 года) в прошлое, в Англию 1300 года<sup>28</sup>. Благодаря путешествию во времени прошлое и настоящее накладываются друг на друга, создавая своего рода иррациональное время-пространство, в котором современные технологии — бензопила, винтовка, автомобиль — соревнуются со средневековыми мечами и жезлами, в то время как живые сражаются с мертвыми за контроль над Некрономиконом и, следовательно, как утверждает в фильме, за контроль над миром.

В фильме «Армия тьмы» (который вслед за Фуко можно рассматривать как гетеротопию времени или «гетерохронию») есть еще одна гетеротопия: кладбище, «гетеротопия девиации», жуткая точка контакта между собой и другим или точка контакта, которая вызывает тревожное узнавание другого как себя. В эссе «О других пространствах» Фуко говорит о «странной гетеротопии кладбища» и способе, которым эти неоднозначные пространства, одновременно священные и табуированные, сейчас функционируют как «иной город, где каждая семья располагает своим темным местом упокоения»<sup>29</sup>. В «Армии тьмы» поиск «Книги мертвых» приводит главного героя в город мертвых, кладбище, внешнее для жизненного мира, запрещенное пространство средневековой Англии. Единственное эффективное оружие здесь — ритуал, декламация заученных заклинаний. Эш путает заклинание, в результа-

27. На с. 66 Макхэйл отмечает, что «постмодернистское письмо чаще заимствует из научной фантастики идеи о перемещении во времени, нежели пространстве».

28. Считается, что Эш попал в Англию, хотя 9 апреля 2011 года на странице «Зловещих мертвецов II» в «Википедии» появилась запись, что Эш «попал на Ближний Восток, захваченный крестоносцами». Это указывает на возможность провокационного с точки зрения расовых вопросов прочтения фильма.

29. Статья доступна онлайн. См. дискуссию о кладбище под заголовком *The second principle*.

те чего мертвые восстают. Сначала — сам Эш, его злая часть, которую он застрелил, изуродованная и погребенная (подходящая метафора для процесса вытеснения, как можно заметить), но которая все-таки вернулась в нарушение традиции. Конечно, мертвые, захороненные на кладбище, — люди из свиты короля Артура. Однако зловещие мертвецы в «Армии тьмы» — не средневековые шумерские демоны, разбуженные от векового сна, но сами люди — их собственные семьи и предки. Таким образом, декаденты<sup>30</sup> становятся «мертвыми „я“», нашими собственными «я», дезавуированными Другим, которое вернулось нас уничтожить. В «Армии тьмы» бессознательное показано как предельная гетеротопия, исключенное пространство внутри.

#### «ПОСЛЕ ЭТОГО Я СТАНУ ИСТОРИЕЙ»

Метафора путешествия во времени, развитая в «Армии тьмы», указывает на еще один признак, характерный для постмодернистского нарратива, — альтернативную историю. В работе «Поэтика постмодернизма» Линда Хатчеон отмечает, что среди особенностей постмодернистского настоящего самыми важными являются те, что она назвала «историографическими метасочинениями» — нарративами, которые отличает «крайняя саморефлексивность, парадоксально сочетающаяся с претензией на достоверность описываемых исторических событий и персоналий»<sup>31</sup>. Это работы, демонстрирующие «теоретическое самоосмысление истории и вымысла как созданных человеком конструктов»<sup>32</sup>, — основная предпосылка постмодернизма, которую следует вынести на обсуждение со студентами. В «Поэтике постмодернизма» Хатчеон фокусирует внимание на таких авторах, как Э.Л. Доктороу, Салман Рушди, Роберт Кувер, Максин Хонг Кингстон, Габриэль Гарсия Маркес, и всех тех, кто в своих произведениях «переписывает или пере-представляет прошлое... чтобы открыть его настоящему»<sup>33</sup> и кто отрицает «обычные или здравые методы различения

30. Термин, который был изобретен Сэмом Рэйми для обозначения монструозных существ, одержимых кандарийским (*kandarian*) демоном, — главных отрицательных персонажей трилогии «Зловещие мертвецы». Обладают рядом сходств с зомби, но сохраняют интеллект, хитрость, специфическое чувство юмора, способность говорить и смеяться. — *Прим. ред.*

31. *Hutcheon L. A. A Poetics of Postmodernism. P. 5.*

32. *Ibidem.*

33. *Ibid. P. 110.*

между историческим фактом и вымыслом»<sup>34</sup>. Развивая эту идею, Маршалл добавляет:

Постмодернистская история — это истории и вопросы: чья история рассказывается? от чьего имени? с какой целью? Постмодернизм — это нерассказанные, пересказанные, недосказанные истории. История такая, какой никогда не была. Истории забытые, скрытые, невидимые, неважные, измененные, истребленные. Это нежелание увидеть историю как линейную, как ведущую прямо к настоящему в легко узнаваемом паттерне<sup>35</sup>.

Макхэйл дополняет идеи Хатчеон и Маршалла, добавляя к методам, с помощью которых постмодернистские тексты «рассказывают» историю или «перечеркивают» ее, «апокрифическую историю» и «креативный анахронизм»<sup>36</sup>. Апокрифическая история, согласно Макхэйлу, «противоречит официальной версии одним из двух способов: или *дополняя* исторические записи... или полностью *заменяя* официальную историю». В любом случае «в результате необходимо совместить официально принимаемую версию случившегося с другой, часто радикально отличной»<sup>37</sup>, подчеркнув таким образом, что доступ к прошлому всецело обусловлен текстуральностью; как говорит Хатчеон, «мы можем узнать о прошлом только из текстов»<sup>38</sup>. Креативный анахронизм, согласно Макхэйлу, приводит к своего рода «двойному взгляду», когда настоящее и прошлое одновременно находятся в фокусе, при этом взаимно отклоняя и преобразуя восприятие друг друга.

Безусловно, в «Армии тьмы» перед зрителем разворачивается альтернативная, апокрифическая история. Главный герой оказывается в прошлом, в средневековой Англии (вместе с анахроничной бензопилой и олдсмобилем), но представленная здесь Англия никогда не существовала в «реальной исто-

34. Ibid. P. 93. Интересен выбор рассматриваемых Хатчеон в «Поэтике постмодернизма» авторов и текстов. Несмотря на то что в «Политике постмодернизма» она отмечает, что постмодернизм ставит под сомнение разделение на высокое/низкое искусство, элитарную/популярную культуру, в центре ее внимания — тексты, которые можно назвать «высокоинтеллектуальными». (В это трудно поверить, но она ни разу даже не упомянула о «Зловещих мертвецах»!) Как и Фредрик Джеймисон, который с ужасом исследует постмодернистское «сокращение критической дистанции» в *The Postmodern Condition*, Хатчеон в глубине души, скорее, модернист.

35. Marshall B. K. Op. cit. P. 4.

36. McHale B. Op. cit. P. 90.

37. Ibidem.

38. Hutcheon L. A. A Poetics of Postmodernism. P. 16.

рии». Это выдуманная Англия, которую зритель узнает потому, что сконструирована она по канонам жанра меча и магии, где на человека нападают сверхъестественные существа, граница между жизнью и смертью размыта и неоднозначна, а магические заклинания и чары функционируют как успешные речевые акты<sup>39</sup>. Помимо этого, в «Армии тьмы» отчетливо звучит постмодернистский тезис о том, что прошлое существует только как продукт настоящего (или что прошлое существует только в том виде, в каком мы излагаем и концептуализируем его в настоящем). В данном случае Эш появляется из будущего, чтобы спасти прошлое: он — герой из пророчеств, призванный спасти человечество от дедаймов. Парадокс, согласно которому существование человечества в прошлом зависит от вмешательства из будущего, усилен саркастическим замечанием, адресованным главным героем Шейле (Эмбет Дэвидц): «После этого я стану историей». Эш имеет в виду, что обретет свое место в прошлом, только вернувшись в будущее.

Нельзя не отметить еще один очень важный для дискуссии о метатекстуальности момент фильма — принимая на себя, пусть и без энтузиазма, роль героя в фильме, Эш становится действующим лицом книги. В «Зловещих мертвецах II» Энни зачитывает отрывок из Некрономикона, в котором описан «герой с небес», прибывший в 1300 году, чтобы «уничтожить зло». Конечно, это именно Эш, чье будущее описано в прошлом; отправляясь в прошлое, он принимает свое текстуализированное будущее. Таким образом, в «Армии тьмы» прошлое и настоящее — это тексты, написанные с определенных точек зрения и требующие интерпретации.

## РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ СЦЕНАРИЙ

В «Зловещих мертвецах» не только представлен новый взгляд на историю, но ставится под сомнение *собственная* история, когда в начале каждой части трилогии пересматривается основ-

39. Теперь понятно, что первые и вторые «Зловещие мертвецы» также в некотором смысле фильмы о путешествиях во времени. В каждом фильме зачитывается магическое заклинание, которое «будит» демонов из прошлого, они переносятся в настоящее. Через нечто вроде ретроспективной темпоральности «Армия тьмы» демонстрирует, что, когда заклинание произнесено, хижина в двух предыдущих фильмах перемещается во время-пространство альтернативной средневековой Англии «Армии тьмы».

ная сюжетная линия. Ретроспективный сценарий<sup>40</sup> — это преднамеренное изменение ранее описанных фактов в серийной художественной литературе в пользу нового сюжета. Чаще всего это «реорганизация» фактов с новой точки зрения, в результате чего изменяется их интерпретация — например, когда в конце произносится «Это был сон!». Если изменение фактов не противоречит написанному ранее, это называется ревизией; если новые факты заменяют старые, это переписывание. Как правило, в идеале ретроспективный сценарий должен прояснить сюжет или ответить на вопрос, поставленный в предыдущих сериях. В основном именно так пишут сценарии в Голливуде, отдавая предпочтение ревизии, а не переписыванию, которое может запутать зрителя, обмануть его ожидания о продолжении сюжета.

Учитывая все, что нам уже известно о постмодернистской природе «Зловещих мертвецов», не станет неожиданностью и такая их особенность, как сознательное нарушение голливудских кинематографических традиций. Не боясь обмануть ожидания зрителей, сценаристы трилогии используют метод переписывания сюжета. Если у преподавателя есть возможность показать первые два фильма, он может задать студентам вопрос о взаимосвязи между ними. Внимательный зритель заметит, что в краткой репризе, показанной в самом начале второй части, предлагается значительно измененная версия событий первой: вместо пяти человек в хижину едут только Эш и Линда при этом если роль Эша снова исполняет Брюс Кэмпбелл, Линду теперь играет Дэнис Викслер, а не Бетси Бэйкер. Как отмечает Ндалианис, «Зловещие мертвецы II» «очень хотят стать сиквелом», что значительно «усложняет взаимодействие фильма со зрителями»<sup>41</sup>. Начало фильма — это головоломка, которая ставит перед зрителем ряд вопросов о статусе фильма: является ли он сиквелом первой части или ремейком, оригиналом или копией? Возвращается ли главный герой в хижину или едет туда впервые? Ндалианис приходит к заключению, что

... все эти несоответствия, повторы, нарушение зрительских ожиданий заставляют нас изучить производство основного «смысла» и подумать о том, как мы его извлекаем. Зрителю предлагается не пассивно принимать «Зловещих мертвецов II» как продолжение первой части, а задаться вопросом «Что такое си-

40. *Retroactive continuity* (англ.), часто используется сокращение *retcon*. — Прим. пер.

41. *Ndalianis A. Op. cit. P. 511.*

квел?» и, более того, «Какое отношение сиквел имеет к жанру в целом?»<sup>42</sup>

Тем же образом финальные события второй части трилогии пересказаны в «Армии тьмы» со значительными изменениями. Так, в последних кадрах «Зловещих мертвецов II» Брюс Кэмпбелл на своем олдсмобиле падает с неба в прошлое, где из дробовика убивает пластилинового дедаита и становится героем. В «Армии тьмы» Эш на своей машине также сваливается с неба в прошлое, однако вместо уничтожения демонов он попадает в плен к королю Артуру (Маркус Гилберт) и его рыцарям, которые подозревают Эша в шпионаже в пользу противников под предводительством герцога Генриха Рыжего (Ричард Грив). И «Зловещие мертвецы II», и «Армия тьмы» — это фильм, который одновременно (не) является сиквелом, это нарратив, который одновременно (не) является продолжением нарратива<sup>43</sup>. Возникает логичный вопрос: какой смысл мы, зрители, видим в этих явных несоответствиях?

#### МНОГОЧИСЛЕННЫЕ ЛИНДЫ, МНОГОЧИСЛЕННЫЕ «Я»

Как уже упоминалось, в эпизоде возвращения/первого попадания Эша в хижину с ним едет некая Линда (Дэнис Бикслер), которая одновременно та и не та «аутентичная» Линда из первой части трилогии (Бетси Бэйкер). Это несоответствие поднимает вопрос о цельности личности, который часто возникает не только в «Зловещих мертвецах», но и в постмодернистской теории в целом. Рассуждая о логике деконструкции, Барбара Джонсон отмечает, что в то время как

...традиционалисты говорят, что нечто не может быть одновременно А и не-А, деконструкция позволяет сделать так, что А необходимо, но непрогнозируемо уже отличается от А<sup>44</sup>.

Конечно, в «Зловещих мертвецах» присутствует постструктуралистская логика. Линда одновременно Линда и не-Линда. Эта деконструкция идеи целостной, неизменной личности усиливается

42. *Ndalianis A.* Op. cit. P. 512.

43. *Ibidem.*

44. *Johnson B.* A World of Difference. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987. P. 14.

в случае с Эшем, ведь он в каждом фильме в буквальном смысле распадается на многочисленные отдельные «я», которые одновременно являются Эшем и не-Эшем.

В первом фильме это разделение «я» на части представлено наглядно: Эш подходит к зеркалу, которое, словно вода, покрывается рябью и поглощает его руку. В начале второй части трилогии показана реприза на первую часть, в которой эта сцена усложняется: отражение главного героя высовывается из зеркала и начинает душить его, в следующем кадре мы видим, как Эш душит самого себя. Таким образом, его тело в буквальном смысле выступает против него, ведь на него нападает его собственная рука, по всей видимости одержимая злыми силами.

В первой и второй частях «Зловещих мертвецов» склонный к теоретизированию зритель может увидеть преодоление лакановской стадии зеркала, своего рода идеологическую демистификацию. Согласно Лакану, человеческая субъективность является результатом неузнавания, которое рождает напряжение между субъектом и отражением. Во время стадии зеркала ребенок начинает идентифицировать себя с собственным зеркальным образом, что позволяет ему сформировать собственное «я». Но поскольку образ целостного тела не соответствует опыту наблюдения ребенка за своим телом в жизни («раздробленное тело»<sup>45</sup>, по Лакану), то этот образ, «имаго», становится «идеальным „я“», с которым субъект будет впоследствии вынужден смириться, чтобы снизить напряжение. Другими словами, неузнавание самого себя в зеркальном образе формирует «я».

Для нашего рассуждения чрезвычайно полезна заметка Мэри Клейгс о теории Лакана, в которой она пишет о ребенке в стадии зеркала:

В этом возрасте... ребенок еще не управляет собственным телом; он не контролирует собственные движения, не ощущает целостности своего тела. Он чувствует свое тело по частям, как фрагментированное, — в зависимости от того, какая часть находится в поле его зрения; она существует, пока ребенок видит ее. Он может видеть свою руку, но не знать, что эта рука принадлежит ему, — она может принадлежать кому угодно или никому<sup>46</sup>.

45. *Lacan J. The Mirror Stage as Formative of the I Function, as Revealed in Psychoanalytic Experience*//Lacan J. *Ecrits*. N.Y.: Norton, 2002. P. 3–9.

46. *Klages M. Jacques*//Lacan. URL: <http://www.webpages.uidaho.edu/~sflores/KlagesLacan.html>.

Это рассуждение идеально описывает происходящее с главным героем в «Зловещих мертвецах II»: после нападения зеркального отражения его тело теряет целостность и распадается на части — его «одержимая» рука кажется буквально принадлежащей кому-то другому. Теперь его контролирует другой, который кажется одновременно внутри и снаружи — он одновременно сумасшедший и одержимый.

«Армия тьмы» может быть хорошим поводом разобраться в понятии «децентрированный субъект». В эпизоде, где Эш входит в ветряную мельницу, он вновь встречается со своим зеркальным отражением (можно попросить студентов поискать подобные повторяющиеся приемы не только в «Зловещих мертвецах», но и в ужасах вообще). Приняв собственное отражение за образ другого человека (и изображение, кажется, движется независимо от Эша), главный герой нападает на него и сталкивается с зеркалом, разбивая его на множество осколков, — в каждом отражается крошечный Эш, который затем отделяется от зеркала и нападает на него. Его «я» распалось на множество противоборствующих субъектов. Поскольку эти кадры не показались создателям фильма достаточно сюрреалистичными, в следующей сцене главный герой вынужден проглотить самого себя: крошечный Эш прыгает ему в рот, чтобы атаковать изнутри. В ответ Эш (перед этим поджарив свое лицо на горячей дровяной печи — впрочем, без видимых последствий) заливает свой рот кипятком из чайника.

Тем не менее Эшу не удалось уничтожить крошечного себя: он буквально распадается на кусочки, когда из его плеча появляется второй Эш. Главный герой сталкивается с двойником в собственном лице, и зрителю предлагается рассматривать их просто как «хорошего» и «плохого» персонажей. Далее эта бинарная оппозиция усложняется, когда «хороший» стреляет в своего злого двойника, сказав одну из своих незабываемых реплик: «Хороший... плохой... какая разница? Оружие-то у меня». Хороший Эш в итоге расчленяет плохого (в сцене, очень напоминающей кадры из первых «Зловещих мертвецов», где Эш расчленяет на части Линду), а затем хоронит, в духе Монти Пайтона добродушно подшучивая над отрезанной головой своего двойника.

Проблематика «децентрированного субъекта», неоднократно затрагиваемая в «Зловещих мертвецах», в очередной раз подтверждает постмодернистскую природу трилогии. На самом деле в этих фильмах нет цельного субъекта или личности. Контролируемые злыми силами изнутри и снаружи, герои отличны от са-

мих себя (Линда и Линда в первой и второй частях, Эш в «Армии тьмы» в сравнении с двумя предыдущими частями) и буквально распадаются на множественные «я». В соответствии с неузнаванием (*méconnaissance*) стадии зеркала воображаемая идентификация с зеркальным образом преодолевается с помощью отражений, которые отличаются от тел. Студенты, скорее всего, смогут отыскать эту проблематику телесной целостности во многих других современных фильмах ужасов и затем развить ее в различных направлениях (например, гендерные, классовые, расовые вопросы).

## КИБОРГИ

Следует кратко отметить, что в «Зловещих мертвецах» нарушение телесной целостности компенсируется технологической модернизацией, механическими протезами. Этот характерный для постмодернизма элемент используется и в трилогии, когда распавшееся на части тело Эша вновь обретает целостность в виде киборга. В своей работе «Манифест киборгов» теоретик культуры Донна Харауэй отмечает, что киборг представляет собой удачную метафору постмодернистской индивидуальности. По мнению Харауэй, киборг аннулирует дихотомию природного/культурного и двигается дальше за пределы традиционного дуалистического мышления о гендере и человеческой природе. В первых и вторых «Зловещих мертвецах», как и в начале «Армии тьмы», трансформация Эша в киборга осуществляется с помощью бензопилы, которую во второй части главный герой приспособливает на место отрезанной руки. В «Армии тьмы» этот протез заменен на механическую руку. Впоследствии в третьей части трилогии Эш идет еще дальше и трансформирует олдсмобиль в своего рода гибрид танка/машины/вертолета, что довольно эффективно в борьбе с дедайтами, пока Эш не разбивает его, вместо того чтобы расплющить злую Шейлу.

Нетрудно заметить, что разделение на части и последующее восстановление целостности тела Эша воспроизводится во всех фильмах трилогии различными телами, которые распадаются на фрагменты, принимают различные формы и модифицируются. В качестве примера можно привести самый яркий эпизод из «Зловещих мертвецов II», в котором расчлененное тело Линды появляется из-под земли и собирается воедино, чтобы предстать в пляске смерти, — такое же восстановление можно затем увидеть в одной из сцен в «Армии тьмы», где несопоставимые части злого Эша

и армии дедаитов воссоединяются, чтобы вести войну против живых. В «Зловещих мертвецах», вероятно, вообще все тела представляют собой киборгов, чьи составные элементы слабо держатся вместе и которые нивелируют дихотомию естественного/искусственного. Помимо кратко упомянутой проблематики телесной целостности, технологизированные тела в «Зловещих мертвецах» могут навести на множество других вопросов, которые можно обсудить со студентами: является ли киборг монстром? И где заканчивается человеческое и начинается технология?<sup>47</sup>

## НЕДОВЕРИЕ К МЕТАНАРРАТИВАМ

Эта часть текста не так утомительна, как поиск постмодернистских элементов в «Зловещих мертвецах»; его цель — провокация, а не достижение чего-то завершенного (в самом деле, в постмодернистском настоящем интерпретация никогда не заканчивается). Нашей задачей было проанализировать фильмы на предмет различных черт, присущих постмодернистским текстам, чтобы предложить отправную точку для дальнейших педагогических рассуждений о постмодернизме. Для этого необходимо рассмотреть последнюю отличительную черту постмодернизма в «Зловещих мертвецах» — их недоверие к «метанарративам».

Недоверие к метанарративам также является одной из наиболее известных характеристик постмодернизма. Как пишет Жан-Франсуа Лиотар в «Состоянии постмодерна», постмодернизм характеризуется недоверием к большим нарративам — таким абстрактным идеям, как религия, национализм или наука, — которые предлагают всеобъемлющие объяснительные системы взглядов, призванные наделять существование смыслом. Как было сказано ранее, трилогия «Зловещие мертвецы» постоянно задается вопросами об известных нарративах истории, темпоральности, идентичности. Все истинные утверждения в «Зловещих мертвецах» подвергаются «перечеркиванию», осуществляемому только для

47. На вопрос, является ли киборг монстром, философ Ноэль Кэрролл ответил бы, скорее, утвердительно. В своей работе «Философия хоррора, или Парадоксы сердца» он утверждает, что монструозность — это «синтез», который создает «смесь, объединяющую качества из различных категорий и/или противоречащих в культурной системе вещей в цельную пространственно-временную сущность» (Noël C. *The Philosophy of Horror, Or Paradoxes of the Heart*. N.Y.: Routledge, 1990. P. 43). Кажется, киборг подходит под такое определение.

того, чтобы снова быть отмененными. Ужасы становятся «ужасами», история превращается в «историю», даже Лидна и Эш теперь «Линда» и «Эш». Что нам осталось в итоге, так это «последовательность» фильмов (которую мы даже не можем назвать последовательностью, потому что вторая часть трилогии, по сути, не является продолжением первой, а третья представляет собой сиквел, который на самом деле является приквелом), опрокидывающая любые авторитетные истинные утверждения. В итоге главной темой трилогии становятся сами фильмы, всякий раз выставляющие напоказ собственную искусственную природу и подчеркивающие, что их «означаемое» бесконечно изменяемо.

В заключение следует сказать несколько слов об обсуждении данной проблематики со студентами, которым можно предложить порассуждать о том, *что* эти фильмы сообщают нам об истории и настоящем историческом моменте, о современных тревогах и желаниях, о кинематографе и особенностях жанра. В этом эссе я намеревался наметить лишь некоторые из множества аспектов изучения «Зловещих мертвецов» как постмодернистских текстов. Однако мне удалось затронуть более широкий круг важнейших вопросов, которые тем не менее требуют дальнейшего рассмотрения. Эш смотрит в зеркало и в конце концов начинает себя душить. Конечно, фильм — это тоже в некотором смысле зеркало. Так что же мы видим, когда смотрим «Зловещих мертвецов»? И есть ли в них хоть что-то или Сэм Рэйми просто дает нам повод задуматься о самих себе?

## REFERENCES

- Dayan D. The Tutor-Code of Classical Cinema. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (eds G. Mast, M. Cohen, L. Brady), 4th ed., New York, Oxford University Press, 1992.
- Edmundson M. *Nightmare on Main Street: Angels, Sadoomasochism, and the Culture of Gothic*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999.
- Hutcheon L. A. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.
- Hutcheon L. A. *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989.
- Johnson B. *A World of Difference*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.
- Klages M. Jacques Lacan. Boulder: University of Colorado, 2001. Available at: <http://www.webpages.uidaho.edu/~sflores/KlagesLacan.html>.
- Lacan J. The Mirror Stage as Formative of the I Function, as Revealed in Psychoanalytic Experience. *Ecrits*, New York, Norton, 2002.
- Marshall B. K. *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*, New York, Routledge, 1992.
- McHale B. *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1987.

- Ndalianis A. The Rules of the Game: Evil Dead II... Meet Thy Doom. *Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture* (eds H. Jenkins, T. McPherson, J. Shattuc), Durham, NC, Duke University Press, 2003.
- Noël C. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge, 1990.
- Pugh T. Queering the Medieval Dead: History, Horror, and Masculinity in Sam Raimi's Evil Dead Trilogy. *Race, Class, and Gender in "Medieval" Cinema* (eds L. T. Ramey, T. Pugh), New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- Silverman K. *The Subject of Semiotics*, London, Oxford, 1983.
- Sontag S. Zametki o kempe [Notes on "Camp"]. *Mysl' kak strast'. Izbrannye esse 1960–1970-kh godov* [Mind as Passion. Selected Essays, 1960–1970], Moscow, Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, 1997.

# Бивер Лас-Вегас! Слово фаната в защиту «Шоугелз»

ИЭН К. ХАНТЕР

ИЭН К. ХАНТЕР. Доктор наук, преподаватель киноведения Школы медиа и коммуникации, факультета искусства, дизайна и гуманитарных наук Университета Де Монфор (Великобритания).  
Адрес: The Gateway, Leicester, LE1 9BH  
United Kingdom.  
E-mail: iqhunter@dmu.ac.uk.

*Ключевые слова:* интерпретация, кэмп, ирония, культовый фильм, сексуальность.

Автор статьи анализирует фильм Пола Верховена «Шоугелз». В момент выхода на экраны картина почти моментально была признана зрителями «плохим фильмом» и в итоге продвигалась на рынке именно как «плохой фильм», к которому следует относиться с иронией, а не всерьез. В результате лента была проинтерпретирована как кэмповая и стала лучшим развлечением для гомосексуалистов, закрепив за собой статус «кино для геев». Автор осторожно пытается оспорить данную интерпретацию в надежде доказать, что фильм может быть проинтерпретирован в том числе как «хороший». Он не отказывает картине в сознательной иронии со стороны Пола Верховена и именно в силу этого считает, что целевой аудиторией фильма могут быть белые гетеросексуальные мужчины, так как лента является сознательным высказыванием режиссера о теле, сексе и потреблении.

BEAVER LAS VEGAS! A FAN'S  
DEFENSE OF *SHOWGIRLS*

IAN Q. HUNTER. PhD, Reader in Film Studies at the School of Media and Communication of the Faculty of Art, Design and Humanities of the De Montfort University.  
Address: The Gateway, Leicester LE1 9BH,  
United Kingdom.  
E-mail: iqhunter@dmu.ac.uk.

*Keywords:* interpretation, Camp, irony, cult film, sexuality.

The text is a case study of Paul Verhoeven's *Showgirls*. At the time the picture was released it was immediately recognized by viewers as a "bad movie" and eventually was promoted as a "bad movie," which should be treated with irony, but not seriously. As a result, the tape was interpreted as camp and became entertainment for homosexuals, securing its status as a "gay movie." The author carefully challenges this interpretation in hopes of proving that the film can be interpreted as a "good" one. The author does not deny Paul Verhoeven's conscious irony, and therefore considers that the target audience of the film might be white heterosexual men, as the tape is a deliberate statement of the director about the body, sex and consumption.

Однажды в конце своего интервью, на протяжении которого он долго защищал собственную теорию автора во всей ее интеллектуальной многозначительности, Эндрю Саррис признал, что на самом деле заинтересовался кинематографом из-за снимающихся в кино девушек. Вот с чего начинается подлинная мудрость.

*Рэймонд Дергнат*<sup>1</sup>

### ХУДШИЙ ФИЛЬМ ЗА ВСЮ ИСТОРИЮ ГОЛЛИВУДА

«**Ш**ОУГЕЛЗ» (1995), стрип-мюзикл Пола Верховена, — редкий культурный объект: во всем мире это кино осмеяли и признали «плохим». Кажется, он не нравится никому. Во эпоху культурного релятивизма и разрушения критериев эстетического суждения фильм «Шоугелз» стал долгожданным золотым стандартом дурного вкуса и некомпетентности мирового уровня.

С самого начала враждебность критики фильма ошеломляла. По словам Лесли Холлиуэлл, только один из 14 ведущих британских критиков и два из 34 критиков Чикаго, Нью-Йорка и Лос-Анджелеса отважились положительно высказаться о фильме<sup>2</sup>. Остальные заходились в истерике и отвращении. Высмеивая бесстыдную прямоту фильма, напыщенность диалогов и отсутствие актерского мастерства у молодой звезды Элизабет Беркли, критики в основном клеймили лицемерие, с которым Верховен эксплуатирует аморализм и вуайеризм, разоблачить которые как раз и должна была его картина. Джина Гершон избежала всеобщего осуждения только потому, что ее появление в роли сексуальной танцовщицы Кристал, казалось, превращало в пародию все, что ее окружало. Неудивительно, что, хотя «Шоугелз» и был самым разрекламированным

Перевод с английского *Татьяны Астафьевой* по изданию: © Hunter I. Q. Beaver Las Vegas! A fan-Boy's Defence of *Showgirls* // *Unruly Pleasures. The Cult Film and its Critics* / X. Mendik, G. Harper (eds). Guildford: FAB Press, 2000. P. 189–201.

1. *Durnat R. Durnat on Film*. L.: Faber and Faber, 1976. P. 179.
2. *Halliwell L. Halliwell's Film & Video Guide 1997 Edition* (12<sup>th</sup> ed.) / J. Walker (ed.). L.: Harper Collins, 1996. P. 678.

фильмом года, в коммерческом плане он провалился. При бюджете в 40 миллионов долларов фильм собрал в США не более 25 миллионов. И хотя за счет продаж видео и сборов в других странах прибыль в итоге была получена, он по-прежнему занимает второе место среди дорогостоящих фильмов, провалившихся в 1995 году<sup>3</sup>.

С момента выхода фильма лишь немногие, даже среди страстных поклонников трэша, выступили в его защиту. Таким исключением стал режиссер Квентин Тарантино, восторженно заявивший:

«Шоугелз» — замечательный фильм, просто великолепный, ведь за последние 20 лет можно вспомнить лишь один случай, когда крупная студия выпустила нечто подобное — полномасштабный, большой, крупнобюджетный фильм в жанре эксплуатационного кино [«Мандинго», 1975]. «Шоугелз» — это «Мандинго» 1990-х<sup>4</sup>.

Но даже как эксплуатационное кино «Шоугелз» потерпел полный провал. Фильм не только не увлек, но и оттолкнул целевую аудиторию — перевозбужденных гетеросексуальных мужчин. Кажется, кино ориентировалось исключительно на мужчин традиционной сексуальной ориентации, но, видимо, это не помогло. («Шоугелз» — кэмповый мюзикл, а это наводит на мысль, что обращение к гомосексуальной аудитории или по крайней мере возможность присвоения фильма геями были в него заложены. Эта двусмысленность не была отражена в рекламных материалах.) Другие ориентированные исключительно на мужскую аудиторию фильмы того периода — «Стриптиз» (1996) и «Не называй меня малышкой» (1996), — привлекающие обнаженными силиконовыми прелестями знаменитостей, также потерпели неудачу, несмотря на агрессивные рекламные кампании. Как и «Шоугелз», они были слишком робкими, чтобы привлечь зрителей порно, и в то же время были лишены романтизма и художественности, а потому не смогли проникнуть на рынок эротики.

Несмотря на это, «Шоугелз» на незначительное время стал культовым фильмом. В 1996 году геи в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе организовали специальные показы в стиле «Шоу ужасов Рокки Хоррора» (*The Rocky Horror Picture Show*), превознося фильм как «классику кэмп 1990-х»<sup>5</sup>. Вдохновившись этим, по выражению Верховена,

3. *Thompson A.* Is Bigger Better? The 21<sup>st</sup> Annual “Grosses Gloss” // *Film Comment*. March/April 1996. P. 63.

4. *Udovitch M.* What Do You Mean, You Liked *Showgirls*? Tarantino & Juliette // *Premiere UK Edition*. June 1996. P. 60.

5. См. URL: <http://www.filmzone.com/Showgirls/shinfo.html>. 06.02.97.

«возрождением» и страстно желая выпустить фильм снова, голливудская киностудия *Metro-Goldwyn-Mayer / United Artists* смонтировала версию для видеореализа, чтобы подчеркнуть все то, что было упущено кинообозревателями: сознательную издевательскую самопародию, вдохновенную окружающую безвкусицей. Было заявлено, что «Шоугелз» делали специально как культовый фильм, образчик гетеросексуального кэмп, стоящий в одном ряду с «Конфискатором» (1984) и фильмом «Марс атакует!» (1996), в которых шутки «для своих», утонченная ирония и ласкающее очарование китча способствуют культовому восприятию картин. Но в случае «Шоугелз» беспокоит то, что реплики вроде «У меня проблемы с киской», «Должно быть, странно, когда с тобой не заигрывают» и «Шоу продолжается» не взяты в кавычки как неуместные или намеренно комические эффекты.

Как и в случае с «Синим бархатом» (1986), зрители не могут сразу определить, что им делать — смеяться над фильмом или смеяться вместе с ним. Должны ли мы, следуя решению, к которому в итоге пришло большинство, рассматривать его хлесткие клише как доказательство наивности и плохого стиля или же, напротив, следует дать Верховену шанс и заключить, что они являются неотъемлемой частью тщательно продуманной пародии? Как бы то ни было, первоначальная негативная оценка, данная критикой, стала решающей, и последующие ироничные оправдания фильма («так плохо, что даже хорошо»), скорее, подтверждают это. Когда в ответ на просьбу назвать свой любимый страшный фильм герой «Крика-2» (1998) самодовольно отвечает: «Определенно „Шоугелз“», он констатирует не только факт, известный узкому кругу профессионалов, но и общепризнанную истину. «Шоугелз» — это «План 9 из Лас-Вегаса»<sup>6</sup>.

Почему же мне нравится этот фильм? Как я могу так заблуждаться на его счет? Через пять лет после того, как «Шоугелз» сошел с экрана, попытка выступить в его защиту может показаться или извращением, или банальным чудачеством. Но кинокритика всегда «развивалась» за счет решительной переоценки «плохих» фильмов. То, что принимается за канон, есть не более чем причудливое временное отображение восторгов, которым предаются почитатели культовых фильмов, романтики теории авторского кино и ученые в свободное от работы время (всё это категории в лучшем случае с размытыми и перекрывающимися границами). Так что я предла-

6. Аллюзия на один из самых плохих фильмов в истории кино «План 9 из дальнего космоса» (1959). Этот статус фильм имеет с конца 1970-х годов, когда американские критики начали обсуждать «худшие фильмы». — *Прим. ред.*

гаю интерпретативную защиту «Шоугелз», обращаясь к субъективной дискурсивной практике одного фаната, отчасти надеясь таким образом защитить горячо любимый мною фильм от нападков обвинителей — любителей кэмп. Это по крайней мере даст возможность скептически настроенным читателям понять, как можно обождать самый плохой фильм за всю историю Голливуда.

## В НЕКОТОРОМ РОДЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Если вкратце, то «Шоугелз» — это последовательная, рефлексивная, стилистически динамичная пародия на идеологию потребления, Голливуд и механизм «системы звезд». Собственно, я не хочу сказать лишь, что фильм является «интересным» симптомом эпохи, дискурсы которой он формулирует более откровенно, чем большинство других текстов. Также я не утверждаю, что это кино трансгрессивно в политическом отношении (стандартный в наши дни аргумент ревизионистского присвоения). «Шоугелз» поразил меня тем, насколько он далек от прогрессивного пафоса. Это антигуманистический, даже бесчеловечный фильм, и, как всё эксплуатационное кино, он страстно влюблен в свою низкую тему.

Моя интерпретация, разумеется, неполная; в нее не включена большая часть того, что многие критики сочли бы в фильме главным. При других обстоятельствах я бы подробнее остановился на язвительном плагиате других картин, таких как мюзиклы Басби Беркли, «Все о Еве» (1950), «Одинокая леди» (1983), «Кити-вертихвостка» (1975) Верховена, и на вкладе киносценариста Джо Эстерхаза, который, кажется, отнесся к фильму серьезнее самого Верховена. Также я бы проанализировал, каким образом «Шоугелз» репрезентирует Лас-Вегас, если сравнивать этот фильм со множеством других, вроде «Багси» (1991), «Казино» (1995), «Покидая Лас-Вегас» (1995) и «Марс атакует!» (1997). При этом два ключевых аспекта фильма — его связь с эротическими триллерами и изображение хищных лесбиянок — уже были рассмотрены в превосходном исследовании Ивонны Таскер<sup>7</sup>. Поэтому я ограничусь парой идей и без промедления перейду к главному вопросу этой статьи: как фильм служит объектом культового поклонения.

В «Шоугелз» поражает не столько сексуальное содержание, сколько те возможности его демонстрации, которые фильм *не* ис-

7. Tasker Y. Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema. L.; N.Y.: Routledge, 1998. P. 156–157.

пользует. В нем нет романтических сцен сексуального характера, рассеянного света, размытого изображения и джаза. В нем отсутствуют непристойные эпизоды в душевых, нет женской мастурбации или лесбийских сцен; короче говоря, нет ни одного из ключевых элементов «мягкого» порно. В «Шоугелз» вместо череды частных сексуальных опытов показаны публичные действия с сексуальным содержанием (танцы на коленях клиентов, стрип-шоу на сцене). Панорамная съемка мощной камерой *Steadicam* дает кадры с хорошей резкостью, на которых изображены усердно работающие тела, находящиеся в движении.

За исключением изнасилования, единственная сцена сексуального характера — между Номи (Элизабет Беркли) и ее боссом Заком (Кайл Маклахлен) — показана как нарочитая, с обильным барахтаньем в бассейне. В фильме нет интимных крупных планов женского тела, таких как в эпизоде с Шерон Стоун в фильме Верховена «Основной инстинкт» (1992). Акцент сделан точно на груди, показанной разными планами, в том числе крупным. Эмоциональный подтекст секса и утонченное сексуальное удовольствие неважны. Значение имеет секс как действие, секс как работа, секс как предмет потребления и коммерческая сделка. Вместо изобретательного, ищущего интимности исследования «сексуальности» фильм поставляет невероятное количество срежиссированной плоти, «обнаженку» во весь экран.

Этому неоспоримому факту грубого обнажения (или панораме наготы) соответствует преувеличенная непристойность диалогов. Во всем — и в простых восклицаниях («Твою мать! Черт возьми!»), и в скабрёзных шуточках («Как называется бесполезный кусок кожи вокруг влагалища? Женщина!») — фильм безапелляционно утверждает свой вульгарный антиромантический «реализм», в котором секс отождествляется с телом. Но, несмотря на все свое бесстыдство, разочаровывая нас, фильм отказывается от попытки проникнуть в подлинные внутренние эмоции. Секс, не являясь отличительной чертой характера, выступает средством, с помощью которого одни тела манипулируют другими на пути к своим карьерным целям. Клэр Монк в своей рецензии на фильм отмечает:

Мысль, которую доносит до нас фильм, [заключается в том], что нет никакого смысла ставить истинную личность выше личности, превращенной в товар, а эротическое самовыражение — выше коммерческой демонстрации сексуальности<sup>8</sup>.

8. Monk C. Showgirls // Sight and Sound. 1996. Vol. 6. № 1. P. 51–52.

СЕКСУАЛЬНОСТЬ КАК ПОТРЕБЛЕНИЕ:  
«АКТ» ЖЕЛАНИЯ В «ШОУГЕЛЗ»

Номи, чье имя — источник множества каламбуров (англ. *Nomi* — *No me* [«Не я»], *No! Me!* [«Нет! Я!»]), в своем одиноком нарциссическом движении к радостному самоуничтожению выявляет экзистенциальную этику фильма. Последний говорит о том, что в эпоху идеологии потребления не существует подлинных идентичностей, а есть лишь ряд актов. На протяжении всего фильма именами обмениваются (в стрип-клубе «Гепард» у каждого есть псевдоним). По логике фильма тела, соответствующие стандартизированным идеалам, значат больше, чем «реальные» личности. В клубе «Звездная пыль» танцовщицы взаимозаменяемы, они выступают производными корпорации, требующей продолжения шоу. В таких условиях каждая может стать следующей «Богиней».

Фильм намеренно уничтожает психологическую глубину, полагаясь на стереотипы и неоднозначность мотивации. Кто кого эксплуатирует, когда Номи занимается сексом с Заком? Кто знает, был ли ее оргазм настоящим или искусно симитированным? Актерская игра настолько гиперболизирована и театральна, что мы с трудом узнаём истинную эмоцию или спонтанную реакцию. В дополнение к умышленно слабому прописыванию характеров фильм выводит на первый план собственную вопиющую искусственность, которая проявляется в многочисленных абсурдных совпадениях (Номи встречает одного и того же парня, когда приезжает и покидает город: она — Мэрилин, он — Элвис) и вызывающе грубых диалогах. Этим прежде всего демонстрируется уничтожение всего естественного в Лас-Вегасе, который становится совершенной средой для определения своего эго в качестве пустого денатурированного означающего.

Важнейшая тема фильма — это секс как осуществление власти, секс как путь к успеху в корпоративной системе, основанной на эксплуатации. Покупка и продажа — вот бизнес Лас-Вегаса, и никакие отношения в фильме не исключают торговли. Движение Номи от проститутки до стриптизерши и затем танцовщицы — это не способ справиться с личной травмой и не средство самовыражения, а попытка достичь независимости через превращение себя в товар. Она хочет стать законченной материалисткой. Хотя в фильме она сопротивляется реальной проституции (в прошлом она была девушкой по вызову в Нью-Йорке), становится ясно, что на самом деле «уровни» ее карьеры мало отличаются друг от друга.

Примечательна навязчивость использования в фильме метафоры капитализма как проституции. Этот лейтмотив знаком нам по таким разным фильмам, как «Жить своей жизнью» (1963), «Американский жиголо» (1980) и даже «Красотка» (1990), где проституция была нормализована как шаг в карьерном восхождении. В фильме Верховена эта тема систематически используется, чтобы подчеркнуть, что, как говорит один из героев, «однажды тебе придется продать его [тело]». Люди — всего лишь эксплуатируемое тело, по сути проститутки. Подобно «Казино», где Лас-Вегас выступает символом американской экономической истории от гангстеризма до «диснеизации», или фильму Пазолини «Салó, или 120 дней Содома» (1975), «Шоугелз» повествует о том, каким образом может работать всеобъемлющая система эксплуатации.

Эта эксплуатация, конечно, неизбежно носит гендерный характер, так что в фильме делается попытка выйти к универсальной позиции, отправляясь от частного случая угнетения женщин. Его целью является скорее мизантропия, нежели женоненавистничество. Как сказал один критик, «реальность для Верховена в том, что большинство людей — дрянь и подонки»<sup>9</sup>. Мужчины решительно неприятны, их властные поползновения простираются от сексуальных домогательств на пробах до их логического заключения — изнасилования. Женщины, тоже подлые, пусть и чуть меньше, обладают властью лишь тогда, когда желают выступать в качестве объектов потребления. Их соучастие в эксплуатации не только полезно для них самих, но также необходимо для их фантазий о личностном развитии. Собственно, только соучастие позволяет им максимизировать потребление. Единственная возможность избежать безвыходного положения — это дружба между Номи и ее соседкой Молли. Но даже это трансцендентное межрасовое сестринство неоднозначно — в лучшем случае этот союз нужен для более эффективной работы системы.

Метафора проституции груба и карикатурна, под стать упрощенному цинизму эксплуатационного кино. Не выдвигая обвинений капиталистической идеологии потребления, фильм просто разоблачает то, как она функционирует, воспроизводя максимы в стиле «жизнь, в общем-то, отстой, все люди придурки»<sup>10</sup>. «Америка (не только Лас-Вегас) — это идеология потребления»; «секс — это власть»; «все мы сейчас превращены в товар» — все эти перлы обывательской философии не требуют шокирующего разоблаче-

9. *MacFarquhar L. Start the Lava!!! Premiere US Edition. October 1995. P. 82.*

10. *Ibid. P. 80.*

ния. Это обыденное знание, столь же очевидное для нас в жизни, как и для танцовщиц в фильме (Кристал, например, не обижается на Номи, когда та вредит ее карьере, поскольку считает это само собой разумеющимся). По всему фильму рассыпаны практические «гампизмы»<sup>11</sup> циничного постмодернистского здравого смысла: «Жизнь — отстой», «Дерьмо случается». Но разоблачение основных экономических инстинктов не позволяет сказать ничего нового о человеческой природе и социальной реальности. Обнаженная истина лежит на поверхности: системе нечего скрывать, потому что она цельная, совершенная, непроницаемая<sup>12</sup>.

Следовательно, опыт Номи — это притча о самом известном из секретов, о темной стороне американской мечты. В конце фильма она покидает Лас-Вегас, испытывая отвращение к ценностям этого города: Номи, как она сама говорит, сделала ставку и выиграла саму себя. Но она уезжает в Лос-Анджелес, то есть в Голливуд, где работает та же система эксплуатации, но с гораздо большими суммами. Сам фильм — и это самая мерзкая из его шуток — только доказывает эту мысль. Беспощадно выставляя напоказ тела актрис, он стирает различие между сексуальным действием в грязных стрип-клубах и желанием выбиться в голливудские звезды. Беркли, жадно суетящаяся над промежностью Маклахлена, — просто еще одна амбициозная стриптизерша, мечтающая о грандиозном успехе.

«Шоугелз» сводит на нет разграничение между хорошим и плохим, истинным и неистинным, искусством и трэшем; эстетические и этические идеи в этом кино искажены логикой потребления. Хотя в фильме мы постоянно встречаем суждения об эстетике и таланте, неясно, насколько серьезно их следует воспринимать. Часто обсуждается танцевальное мастерство Номи, но контекст его применения очевидно никчемный. В секс-клубе Джеймс, чья стандартная танцевальная программа претендует на художественное самовыражение, но при этом подозрительно похожа на вычурную бессмыслицу, был освистан и изгнан со сцены. Должны ли

11. *Gumpisms* — «мудрые» цитаты из фильма Роберта Земекиса «Форрест Гамп» (1995). — Прим. пер.

12. Злое прославление «конца истории» в «Шоугелз», совпавшие по времени триумфы капитализма и трэш-культуры связывают его с фильмами в стиле «туповатый белый парень»: «Невероятные приключения Билла и Теда» (1988), «Форрест Гамп» (1994) и «Бивис и Баттхед уделявают Америку» (1996). См.: *Hunter I. Q. Capitalism Most Triumphant: Bill & Ted's Excellent History Lesson // Pulping Fictions: Consuming Culture Across the Literature/Media Divide*. L.: Pluto, 1996. P. 111–124.

мы одобрить хороший вкус зрителей или осудить его, решив, что он подавляет «искреннее» искусство? Номи хвалят за хороший вкус, когда она покупает платье *Versace* (она произносит это слово как *Ver-saze* [версэйс]). Но ведь Версаче — это аналог Верховена в мире высокой моды, ироничный творец *пастишей* трэша, для которого признаком настоящего стиля является беззастенчивый *плохой* вкус. В «Шоугелз» трэш неотличим от искусства, стриптиз от танца, самовыражение от претенциозности, низкобюджетный разврат от дорогостоящего порно, Вегас от Голливуда, Голливуд от Америки. Все идет в дело на фабрике эксплуатации, в замкнутой, непобедимой системе потребительского капитализма.

### ЗАПИСКА ИЗ БОЙСВИЛЛЯ

Что касается «Шоугелз», я мог надеяться лишь на то, что часть зрителей вернется домой в возбужденном состоянии и, думая о фильме, займется любовью или мастурбацией. Что не так уж плохо.

*Пол Верховен*<sup>13</sup>

Для меня как фаната «Шоугелз», для которого это *главный* культовый фильм, разумная, правильная и убедительная интерпретация картины не так уж важна. Полагаю, читателей могла слегка заинтриговать моя краткая интерпретация фильма, хотя они и не рвутся пересмотреть свое весьма низкое мнение о нем. «Хорошо, — ответят они. — Этот фильм — сатира, но не самая хорошая. Вы правы насчет его интенций, но их заporоли». И все же причина, по которой я симпатизирую фильму, не слишком связана с тем, верно ли я понимаю значение кино, когда разбираю его *публично*, хотя как ученый я обязан (то есть мне за это платят) делать вид, что это на самом деле очень важно.

Итак, что значит быть фанатом или почитателем культового фильма «Шоугелз»? Более или менее понятно, что значит быть фанатом канонического культового текста, такого как «Стартрек», по крайней мере если под фандомом понимаются наиболее яркие, продуктивные его проявления. Фанаты «Стартрека» смотрят фильм «как одержимые». Этот фандом до сих пор в значительной степени воспринимается как «жалкий» и неуместный энтузи-

13. *Van Scheers R. Paul Verhoeven / A. Stevens (trans.). L.: Faber and Faber, 1997. P. 271.*

азм — к нему принадлежат те, кто приезжает на конвенции по научной фантастике с лазерами и заостренными ушами, причисляя себя к сообществу энтузиастов-единомышленников, которые тоже «секут фишку» «Стартрека». Тем не менее «трекки»<sup>14</sup> — необычайно активная и сознательная разновидность фанатов. Большинство просмотров культовых фильмов гораздо менее публичны, организованны и полезны в социальном отношении. Для многих из нас это приватная, даже закрытая деятельность, которой наслаждаются дома, сидя перед видеомагнитофоном. Как отмечает Стив Чибнол, «видео превратило фильмы из коллективного опыта в приватизированные предметы потребления, которые могут использоваться (как и любые другие) в процессе индивидуального развития и коммуникации»<sup>15</sup>.

По меркам «Стартрека» я не принадлежу к истинным фанатам; во всяком случае я не особенно страстен, продуктивен или общителен. Подозреваю, что этнографам, изучающим эксцентричные кинокусы, покажется скучным описание моих действий, которые я совершаю как зритель культового фильма. Большой интерес для них, должно быть, представляют диссидентствующие гомосексуальные поклонники культового кино, выкрикивающие на полночасных показах свои любимые реплики («Ты и *есть* шлюха, дорогуша!») и копирующие танцевальные номера Басби Беркли. К сожалению, я не могу претендовать на присвоение этого фильма, взяв в союзники подрывные практики чтения. В действительности, пытаясь восстановить для самого себя ценность «Шоугелз», самодовольно и без тени юмора полагая, что это действительно хорошее кино, я рискую тем, что в моих попытках усмотрят намерение «исправить» его кэмповую интерпретацию и тем самым отвергнуть гей-фанатов как правонарушителей, неверно читающих кинотекст.

#### НАУЧНОЕ СООБЩЕСТВО КАК ФАНДОМ: КУЛЬТОВЫЙ ФИЛЬМ И «РИТОРИЧЕСКИЙ АКТ»

Мои действия как фаната культового фильма заключаются в следующем. Я смотрю «Шоугелз» на видео, как правило в одиночестве, и напоминаю себе, чем он мне так нравится. Каждый раз моя

14. *Trekkies* — поклонники «Стартрека». — *Прим. пер.*

15. Chibnall S. Double Exposures on The Flesh and Blood Show // *Trash Aesthetics: Popular Culture and Its Audiences* / D. Cartmell, I. Q. Hunter, H. Kaye, I. Whelehan (eds). L.: Pluto, 1997. P. 88.

интерпретация загадочным образом подтверждается. Быстро перематываю на ключевые сцены: выступление «Богини», секс в бассейне, платье от *Ver-saze*. Во время просмотра таких эпизодов я отвлекаюсь и развлекаюсь, меня интерpellирует атмосфера гетеросексуального кэмп. Сегодня, когда я пишу эти строки, папка на моем рабочем столе до отказа забита газетными и интернет-публикациями, подборками материалов, интервью с актерами (неловкая и нервная Беркли, немного беззастенчивая Гершон) и копиями статей о Верховене. Я снова ищу в интернете ссылки о «Шоугелз» (официальный и фан-сайты были закрыты много лет назад; теперь по запросу «Шоугелз» в основном находится порнография из Лас-Вегаса). Я обсуждаю фильм на форумах и в группах, донимаю друзей своими рассуждениями о нем, использую его как знак (или как предупреждение) того, что в вопросах эстетических ценностей доверять мне нельзя. Время от времени я читаю лекции о достоинствах фильма недоверчивым студентам (деятельность, в которой, если следовать критической ортодоксии, сексуальные домогательства уникальным образом сочетаются с пустой тратой времени). И конечно, пытаясь сделать выбор между фандомом и научным сообществом, я пишу подобные главы.

Другими словами, моя сидячая деятельность в роли любителя культового кино не слишком отличается от моей обычной жизни академического исследователя. Я смотрю фильм, надоедаю всем разговорами о нем, собираю вторичную информацию и иногда записываю кое-какие идеи. Единственное существенное различие между «Шоугелз» и другими фильмами, которые я изучаю, заключается в том, что я редко встречаю тех, кто сходится со мной во мнении об этом конкретном фильме, но это лишь подогревает мое желание пуститься в объяснения. По сути, различие между ролью фаната, увлеченного своими любимыми текстами и толкованиями, и ролью «серьезного» ученого не всегда четкое. Джоли Дженсен указывает на сходство между научным исследованием и фандомом: *мы* пишем статьи и посещаем конференции, *они* пишут слэш-фанфики<sup>16</sup> и посещают конвенции, но «система предубеждений... принижает фанатов и возвышает ученых, даже если в сущности они занимаются одним и тем же»<sup>17</sup>. Вот поче-

16. Жанр любительской литературы фанатов, описывающей гомосексуальные отношения героев культовых произведений. — *Прим. пер.*

17. Lewis L. A. Introduction // *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media* / L. A. Lewis (ed.). L.: Routledge, 1992. P. 2. Также см.: Jensen J. *Fandom as Pathology: The Consequences of Characterisation* // *Ibid.* P. 9–29.

му мне так трудно найти отличия между написанием этого текста о «Шоугелз» и тем, что я мог бы написать для какого-нибудь фанзина. Самое большее, что можно сделать, — это рассмотреть их в качестве двух разных риторических актов, которые пытаются пробиться к двум номинально различным, но в равной степени значимым интерпретативным сообществам.

Поскольку мне интересен сам Верховен («Увы, у него были свои последователи», — отметил Дэвид Томпсон)<sup>18</sup>, из симпатии к «Шоугелз» постепенно вытекает общая любовь к творчеству режиссера. В его фильмах мне больше всего нравится то, что их остроумный сарказм и чрезмерность словно бы напрямую обращены ко мне. Элитарный трепет от тайно разделяемой иронии, от монопольного доступа к двойному кодированию поддерживает мою веру в то, что, подобно поклонникам Дугласа Сёрка в 1970-х, я понимаю фильмы Верховена не так, как обычные зрители, и что мое понимание им недоступно<sup>19</sup>. Это позволяет мне выстроить вокруг Верховена персонализированный, но объяснимый с социологической точки зрения культ «любимого режиссера».

В таком случае фанат «Шоугелз» идентифицирует себя не с героями, но, скорее, с режиссером: с бесцеремонным «плохим парнем» флэш-трэш-кинематографа, голландским интеллектуалом, резвящимся среди клишированных голливудских блокбастеров. Зачарованный путешественник по американскому изобию, Верховен олицетворяет идеал возбужденного, питающегося чужим опытом, но при этом абсолютно добровольного занижения культурной планки. Поскольку я увлекаюсь не только голливудским кино, но также возможностью легко заработать культурный капитал, «разгадывая» фильмы, я узнаю в Верховене свою собственную (европейскую?) нерешительность по отношению к компрометирующему материалу, который я люблю, хотя культурно и обязан быть выше его.

Этот вид постмодернистской иронии можно рассматривать как «габитус» или как последнее прибежище белых мужчин-интеллектуалов среднего класса<sup>20</sup>. Этот момент помогает объяснить,

18. Thomson D. A Biographical Dictionary of Film, revised ed. L.: André Deutsch, 1994. P. 771.

19. Об иронии Верховена и его аутсайдерской чувствительности см.: Ellis R. J. “Are You Fucking Mutant?”: Total Recall’s Fantastic Hesitations // Foundation: Review of Science Fiction. 1995. № 65. P. 81–97; Hunter I. Q. From SF to Sci-Fi: Paul Verhoeven’s *Starship Troopers* // Writing and Cinema / J. Bignell (ed.). L.: Longman, 1999.

20. См.: Lash S. The Sociology of Postmodernism. L.: Routledge, 1990.

почему я могу так много вкладывать в такой «плохой» фильм, как «Шоугелз», серьезно ошибаясь на его счет. Как пишет Чибнол, «паракинематограф [„плохое“ кино] предоставил (преимущественно) молодым ученым, белым мужчинам традиционной сексуальной ориентации, возможности использовать маргинализованные области истории кинематографа, выступив против господствующих парадигм теории кино, которые стремились проблематизировать мужское гетеросексуальное *удовольствие от текста* и рассматривали его как патологию»<sup>21</sup>. *Извращенная любовь* к «очевидно» плохому фильму — это стратегия, направленная на то, чтобы урвать немного пространства для интерпретации и дистанцироваться от старших поколений ученых. Любовь к «Шоугелз» — это особый вид культурного капитала, посредством которого я обозначаю одновременно и независимость вкуса («Это *мой* фильм. Никто больше не понимает его»), и мою самоидентификацию с растущим числом академических экспертов трэш-кинематографа<sup>22</sup>. Хотя мало у кого из них найдется время на «Шоугелз», они, конечно, понимают ту чувствительность, которая стала причиной моих чрезмерных вложений в исследование этого фильма.

Конечно, описание социально-культурных предпосылок моего пристрастия к «Шоугелз» не умаляет и не легитимирует моего суждения о фильме. Попытка определить, *почему* я понимаю его именно так, а не иначе, не предписывает никому, включая меня самого, как *должно* оценивать и интерпретировать фильм. Естественно, меня пугает мысль, что моя трактовка «Шоугелз» обусловлена лишь моим положением в академической среде. Вместо того чтобы быть вовлеченным, активным, свободомыслящим любителем культового кино, я превратился в кейс культурной коммуникации. Стал экспонатом — белым ученым-постмодернистом.

Вместе с тем, если фильмы — это на самом деле дискурсы, связанные вместе историей, и если мои навыки понимания и оценки — всего лишь мои социальные функции и запасы культурного капитала, тогда мне надо просто расслабиться и наслаждаться своим фанатством и кино, у которого один-единственный фанат. Что я еще могу сделать? Общество, история и габитус четко очер-

21. Chibnall. Op. cit. P. 88.

22. О пользе субкультурного пристрастия к плохому кино см.: Sconce J. Tasting the Academy: Taste, Excess and the Emerging Politics of Cinematic Style // Screen. 1995. Vol. 36. № 4. P. 371–393.

тили мои вкусы и пристрастия, даже в случае моего увлечения сексуальным трэш-фильмом. Любовь к «Шоугелз» — это патологическая реакция двусмысленного социального типа.

Философ Ричард Рорти предлагает такую точку зрения на интерпретацию, которая в нашем случае может быть важна в двух отношениях. Во-первых, он объясняет, как избежать «генетической ошибки»: подмены качества интерпретации или ценности суждения психологическими или социальными предпосылками их формирования. Во-вторых, его прагматизм в применении к интерпретации позволяет нам разрешить некоторые из противоречий между академической работой и культовым фандомом, между интерпретацией как вкладом в расширение знаний и интерпретацией как частным актом личностного развития.

При интерпретации текстов Рорти предлагает отказаться от намерения противопоставить объективность личной системе взглядов. Мы должны забыть о той работе с текстами, которая опиралась на теоретический аппарат и веру в то, что мы можем обнаружить их истинное объективное значение:

Деконструкции текста учатся так же, как учатся опознавать сексуальную образность, буржуазную идеологию или семь видов неясностей в текстах; это все равно, что учиться ездить на велосипеде или играть на флейте. У одних к этому дар, другие всегда будут делать это неловко<sup>23</sup>.

Доказательство того, что текст является всего лишь замаскированной идеологической конструкцией, — это просто прием, искусный трюк, еще один способ работать с ним. Рорти хочет стереть различие между интерпретацией текста (которой мы заняты в роли ученых) и его игровым использованием (в роли поклонников культового кино), в равной мере считая их ресурсом для тех или иных частных контактов в культурном пространстве. Мы должны «просто найти отличия в использовании [текста] разными людьми для разных целей»<sup>24</sup>. Его подход к интерпретации совершенно расслабленный:

Я предполагаю, что текст имеет связность, которая возникает после заключительного поворота герменевтического колеса, как

23. *Рорти Р.* Случайность, ирония и солидарность / Пер. с англ. И. В. Хестановой, Р. З. Хестанова. М.: Русское феноменологическое общество, 1996. С. 90.

24. *Rorty R.* The Pragmatist's Progress // *Eco U., Rorty R., Culler J., Brooke-Rose C.* Interpretation and Overinterpretation / S. Collini (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 106.

связность кома глины возникает только после заключительного поворота гончарного круга... связность текста — всего лишь тот факт, что некто пожелал высказать нечто интересное о группе знаков или звуков, найдя такой способ их описания, который соотносит их с другими вещами, о которых нам интересно говорить... Когда мы переходим от относительно бесспорной филологии и обсуждения книг к относительно проблематичной литературной истории и критике, высказываемое нами должно иметь логические связи с тем, что уже было сказано ранее, — с предыдущими описаниями этих же знаков. Но невозможно разграничить то, о чем мы говорим, и то, что именно мы об этом говорим, если нет отсылки к какой-то конкретной цели, какому-то частному стремлению, которое есть у нас на данный момент<sup>25</sup>.

Этот романтический волюнтаризм, допущение, что мы выбираем любые способы прочтения текста в соответствии со своими целями, очень привлекательны. Рорти берет стандартное постструктуралистское понятие открытого текста и доводит его до предела, до безответственного эстетизма, доступного всем. Критики, в целом расположенные к обсуждению открытых текстов и активных читателей, все еще цепляются за то или иное понятие авторитета в интерпретации. Вместо того чтобы отдавать предпочтение определенным герменевтическим стратегиям, они порой наделяют этим авторитетом дискурс читателей определенных типов (например, экспертных и продуктивных фанатов или тех, кто высказывается в качестве жертвы угнетения). Рорти, однако, предлагает нам всего лишь стремиться к критике и ценить критику, которая суть

... результат встречи с автором, героем, сюжетом, строфой, репликой или архаичной скульптурой, которая стала поворотным моментом в осознании критиком того, чем он является, для чего он может пригодиться, что он хочет делать с собой, — встречи, которая изменила его приоритеты и цели<sup>26</sup>.

Такое четкое описание критиком (или фанатом) подобной встречи может, в свою очередь, вдохновить других читателей (или фанатов), быть может, на еще более красочное описание их встреч с любимыми текстами, меняющими их жизнь.

В интерпретации без метода, предложенной Рорти, есть проблемы. Если ты читаешь с той нарциссической мономанией, кото-

25. Rorty R. The Pragmatist's Progress. P. 97–98.

26. Ibid. P. 107.

рую описывает Рорти, тогда трудно понять, каким образом текст может побудить тебя к чему-либо и изменить твоё представление о себе. Честная встреча с текстами и авторами, чьи цели радикально отличаются от твоих, будет невозможна по определению. Как параноидальные левые критики пытаются найти следы идеологии в каждом прочитанном тексте, так и свободные рортианцы находят ещё одно извинение, чтобы рассказать о своих личных страстных увлечениях, а результат может быть настолько же скучным, как пересказ чужих снов. Тем не менее нетрудно увидеть в защите Рорти такой «,неметодической интерпретации», которую иногда хочется назвать «,вдохновленной», эстетический манифест культового чтения. Деятельность такого типа стирает границы между академической интерпретацией и беспокойными удовольствиями фанатов<sup>27</sup>. Интерпретация в таком описании является цепочкой причудливых, непредсказуемых, самодостаточных экспериментов в сфере завуалированной автобиографии. *Легитимация* интерпретации — это просто то, что может сойти с рук на публике: редкие эксперименты, которым иные фанаты и критики находят применение.

Для меня как неметодического (пусть и не всегда вдохновленного) фаната фильм «Шоугелз» был бесценным культурным источником. Когда я думал, говорил и писал об этом фильме, я прорабатывал то, что преследовало меня в ту пору: двойную жизнь академического фаната, сексуальные импульсы потребительской культуры, неизбежный триумф капитализма, приемлемость иронической легитимации пристрастия к трэш-культуре и т. д. В результате у меня появилось средство пересмотреть то, что сам Рорти называет «конечным словарем»: «С помощью этих слов мы рассказываем истории своих жизней — иногда с точки зрения будущего, а иногда с точки зрения прошлого»<sup>28</sup>. Жесткий, сексуальный, равнодушный, по-глупому двусмысленный фильм Верховена прекрасно сошелся для моих интеллектуальных фантазий и эстетических потребностей. Теперь, когда эта глава завершена, а «Шоугелз» наконец вне сферы моих интересов, я надеюсь, другие фанаты и критики найдут что-нибудь полезное в моей странной интерлюдии в Вегасе. Главное, я надеюсь, что они захотят пересмотреть «Шоугелз» и затем, вдохновленные ошибочностью моей интерпретации, примутся за самостоятельное исследование.

27. Ibidem.

28. Рорти Р. Указ. соч. С. 52.

## REFERENCES

- Chibnall S. Double Exposures on The Flesh and Blood Show. *Trash Aesthetics: Popular Culture and Its Audiences* (eds D. Cartmell, I. Q. Hunter, H. Kaye, I. Whelehan), London, Pluto, 1997.
- Durgnat R. *Durgnat on Film*, London, Faber and Faber, 1976.
- Ellis R. J. "Are You Fucking Mutant?": Total Recall's Fantastic Hesitations. *Foundation: Review of Science Fiction*, 1995, no. 65, pp. 81–97.
- Halliwell L. *Halliwell's Film & Video Guide 1997 Edition* (ed. J. Walker), London, Harper Collins, 1996.
- Hunter I. Q. From SF to Sci-Fi: Paul Verhoeven's Starship Troopers. *Writing and Cinema* (ed. J. Bignell), London, Longman, 1999.
- Hunter I. Q. Capitalism Most Triumphant: Bill & Ted's Excellent History Lesson. *Pulp Fiction: Consuming Culture Across the Literature/Media Divide* (eds D. Cartmell, I. Q. Hunter, I. Whelehan), London, Pluto, 1996.
- Jensen J. Fandom as Pathology: The Consequences of Characterisation // *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media* (ed. L. A. Lewis). London, Routledge, 1992.
- Lash S. *The Sociology of Postmodernism*, London, Routledge, 1990.
- Lewis L. A. Introduction. *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media* (ed. L. A. Lewis). London, Routledge, 1992.
- MacFarquhar L. Start the Lava! *Premiere US Edition*, October 1995.
- Monk C. Showgirls. *Sight and Sound*, 1996, vol. 6, no. 1, pp. 51–52.
- Rorty R. *Sluchainost', ironiia i solidarnost'* [Contingency, Irony, and Solidarity], Moscow, Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, 1996.
- Rorty R. The Pragmatist's Progress. In: Eco U., Rorty R., Culler J., Brooke-Rose C. *Interpretation and Overinterpretation* (ed. S. Collini), Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Sconce J. Trashing the Academy: Taste, Excess and the Emerging Politics of Cinematic Style. *Screen*, 1995, vol. 36, no. 4, pp. 371–393.
- Tasker Y. *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*, London, New York, Routledge, 1998.
- Thompson A. Is Bigger Better? The 21st Annual "Grosses Gloss". *Film Comment*, March/April 1996.
- Thomson D. A *Biographical Dictionary of Film*, London, André Deutsch, 1994.
- Udovitch M. What Do You Mean, You Liked Showgirls? Tarantino & Juliette. *Premiere UK Edition*, June 1996.
- Van Scheers R. *Paul Verhoeven*, London, Faber and Faber, 1997.

# Исключенные: логики социальной стигматизации в массовом кинематографе

ИГОРЬ ЧУБАРОВ

ИГОРЬ ЧУБАРОВ. Доктор философских наук, старший научный сотрудник Института философии РАН.

Адрес: 119019, Москва,  
ул. Волхонка, 14/1, стр. 5.  
E-mail: tchubaroff@gmail.com.

*Ключевые слова:* исключение, виктимные признаки, страх, вина, зомби, массовая культура, homo sacer.

Для понимания природы наиболее популярного на сегодня в массовой культуре образа зомби в статье проводится его сравнительный анализ с политико-правовым статусом современных исключенных — мигрантов, гастарбайтеров и пр., широко истолкованный как онтологическая, социальная и антропологическая сущность. Более всего ему близок проанализированный Дж. Агамбеном статус *homines sacri* — существа, недостойного быть принесенным в жертву, но способного быть убитым кем угодно без всяких последствий. Жизнь живого мертвеца (как и любого современного исключенного) также осуществляется в условиях ставшего нормой чрезвычайного положения, понимаемого как первичное политическое отношение исключения.

THE EXCLUDED: LOGIC OF SOCIAL STIGMATIZATION IN POPULAR CINEMA

IGOR CHUBAROV. Doctor of Philosophy, Researcher at the Institute of Philosophy at the Russian Academy of Science.

Address: Bldg 5, 14/1 Volkhonka str., Moscow 119019.  
E-mail: tchubaroff@gmail.com.

*Keywords:* exception, victim signs, fear, guilt, zombies, popular culture, homo sacer.

This article presents a comparative analysis of two phenomena: the most popular contemporary pop culture image of the zombie, and the political and legal status of those excluded from society, namely of migrants and guest workers., broadly interpreted as an ontological, social, and anthropological entity. The closest to this is the status of the homo sacer, as analyzed by Giorgio Agamben—a being, which is not worth sacrificing, but may be killed by everybody without any consequences. The life of the living dead (as a life of every contemporary excluded being) is also realized in the conditions of the state of exclusion, which has become a norm and which is understood as an initial relation of exclusion.

Поскольку почти все мы в этом пункте мыслим как дикари, не следует удивляться и тому, что в нас столь силен еще первобытный страх перед мертвыми, готовый прорваться наружу, как только нечто предоставит ему такую возможность. По-видимому, он все еще обладает своим старым смыслом — мертвый будто бы превратился во врага, пережившего его, и намеревается забрать его с собой в качестве товарища по его новой экзистенции. Что касается этой неизменности установки по отношению к смерти, мы бы могли скорее уж задать вопрос о том, что случилось с вытеснением, этим необходимым условием, требующимся для того, чтобы первобытное могло возвратиться как нечто зловещее.

*Зигмунд Фрейд. Зловещее*<sup>1</sup>

## 1. МОНСТРЫ И ГОНИТЕЛЬСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ



ИЛЬМЫ про ведьм, призраков, оборотней, мутантов, вампиров и зомби по-своему участвуют в определении субъектов социального исключения, которыми в различные исторические эпохи становились всевозможные Эдипы, отцы принцев Гамлетов, недоосвобожденные женщины и пролетарии, репрессированные евреи и афроамериканцы, а сегодня — мигранты, гастарбайтеры, квиры и наркоманы. Но исключенные предстают в образах кинематографических монстров отнюдь не непосредственно: речь идет не о простом отражении или подражании известных персонажей голливудского бестиария реально угнетенным социальным группам или классам, а об общей структуре гонительской репрезентации (Рене Жирар<sup>2</sup>), которая производит и тех и других. Определенные согласно набору стереотипных признаков исключенные одновременно получают образное закрепление в культуре и легитимацию в законах и общественном сознании. Таким образом, в производство исключенных так или иначе вовлечено все общество, культурные институты и идеологические аппараты государства.

Любое общество в различные исторические эпохи преследует и маргинализует (а порой вытесняет и уничтожает), исключает

1. *Фрейд З. Зловещее* / Пер. с нем. А. Гараджи. URL: <http://vispir.narod.ru/freud1.htm>.
2. Ср.: *Жирар Р. Козел отпущения* / Пер. с франц. Г. Дашевского. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010.

из своего состава какой-то определенный слой населения по избранному национальному, гендерному, сексуальному или случайному феноменальному признаку. При этом вина исключенного или приносимого в жертву социальному спокойствию в доказательствах не нуждается, являясь одновременно следствием общественного компромисса и вытеснения, замешанных на первичном насилии и идее виновности самой жизни. Эпистемологический характер подобной виновности можно назвать квазитрансцендентальным — его всеобщность и универсальность обусловлены коллективностью учредительного насилия, самим коллективом однако не признаваемой. Виновность за его совершение, неравномерно обращенная на всех членов общества, выступает в качестве исходного мифологического мотива, который поддерживает в ней холостой ход насилия, требуя все новых и новых символических жертв.

Фигуры бестий и чудовищ выполняют в мифопоэтике массовой культуры функцию, подобную отцеубийству и инцесту в древнегреческой трагедии. Это функция неузнавания и стирания лежащих в их основании первичных актов коллективного насилия, участники которых давно мертвы, но последствия их действий сохраняются в обществе в качестве полубессознательного фона коллективного подозрения ко всему инородному и непонятному.

На наш взгляд, их травмогенный источник оказывается частично доступен сознанию через (кино)театр монстров. В этом смысле, вслед за Рене Жираром, мы назвали бы фильмы о монстрах гонительскими мифами второго уровня, в которых конкретный «козел» может быть прямо и не назван. Но даже если жертвы не имеют определенных прототипов в реальности, это не отменяет действенности самого гонительского механизма. Комнатную температуру ressentimenta поддерживает образ неопределенного, но неустрашимого «козла». Сегодня им может стать кто угодно — от тайного любителя христианской крови до подозрительного соседа по лестничной клетке.

Кстати, конкретная привязка гонительской репрезентации и механизма исключения к тому или иному фантастическому образу массовой культуры достаточно случайна и относительно свободна. Например, традиционные виктимные признаки монстров могут быть легко перенесены на андроидов («Страховщик», 2014) ввиду лабильности образа робота, что объясняется случайными основаниями самой виктимизации, но не ставит под сомнение механизм исключения в целом.

## 2. ЖЕРТВЫ И ИСКЛЮЧЕННЫЕ

Итак, основной тезис этого исследования, требующий разносторонней аргументации, звучит следующим образом: фильмы о монстрах играют в современных демократических обществах роль секуляризованных мифов и ритуалов, в рамках которых когда-то определялись заместительные жертвы общественного насилия, поддерживая путем их уничтожения хрупкий социальный порядок. Разумеется, в условиях урбанизированного глобального мира, массовых электронных медиа и мобильного интернета они выполняют соответствующие функции преимущественно в виртуальном плане, а место ритуальных жертв заняли исключенные, которым образы монстров служат уже не миметическими подобиями-замещениями, а нашими собственными двойниками-аватарами. Их чудовищность сугубо условна, но к героям сказок для взрослых они все же не сводятся.

Здесь нужно учитывать, что мифы помимо универсального повествования о мире и жизни отчасти исполняли в древности роль законов. После того как последняя функция полностью перешла в ведение права и репрессивных институтов государства, на смену кровавым жертвоприношениям пришли судебные приговоры и тотальный контроль над телами. Определением новых видов исключенных занята теперь массовая культура, пользующаяся, в частности, средствами литературы и кинематографа. Характерная для мифов структура гонительской репрезентации, хотя и с многоуровневыми искажениями дезавуируемого ею первособытия — учредительного коллективного насилия, сохраняется в любом романе, комиксе, видеоигре и самом невинном фильме о зомби или вампире. Вот только его место занимает теперь коллективное восприятие, которое открывается в нас именно в условиях современного массового кинематографа, как раньше оно открывалось во время публичных жертвоприношений или шаманского ритуала.

Становление образов монстров в современной массовой культуре проходит сложноопосредованными путями — через инверсии, оборачивания, смены позиций, запутанную метафорическую и метонимическую игру, отражающие перманентное изменение в обществе отношения к телу, сексуальности, смерти и другим антропологическим и экзистенциальным кондициям.

Массовая культура почти безошибочно указывает на уже произошедший в общественном сознании выбор новых исключенных, которых можно обвинять во всех общественных бедах, а то

и принести в жертву ради спокойствия всех остальных. В массовом кино мы всегда найдем гонительские стереотипы, перечисленные Жираром в «Козле отпущения»: 1) наличие социального кризиса, связанного, например, с пандемией; 2) предположение о преступлениях или грехах, ее вызвавших; 3) признаки возможного виновника этих преступлений, который де-факто оказывается виктимным; 4) герой, который наказывает или убивает определенного согласно этим признакам монстра<sup>3</sup>.

Наш интерес к исключенным в кино связан с экспликацией обнаруживаемых в них, часто в преувеличенных и абсурдных формах, виктимных признаков, в соответствии с которыми в те или иные исторические эпохи реально изгоняли, а то и уничтожали изгоев. Логика трансформаций перечисленных кинообразов последнего столетия аналогична логике социального исключения как таковой. Задача нашего анализа состоит в выявлении соответствующей гонительской репрезентации за скрытыми или скрывающимися фигурами исключения, функционирование которой объясняет, в частности, удовольствие от созерцания мучений и смерти киномонстров, но, таким образом, больше говорит о своего рода негативной антропологии, чем о наших увлечениях и развлечениях.

*Пример № 1.* В фильме «Возвращение живых мертвецов» (Дэн О'Бэннон, 1985), который задумывался как комедийный ремейк «Ночи живых мертвецов» Джорджа Ромеро, к упомянутым жертвенным признакам и маячащим за ними насильственным практикам выводит уже сам вопрос о происхождении зомби. Авторы фильма остроумно связали его с газом триоксином, который якобы использовался во время войны во Вьетнаме и действие которого «на самом деле» привело к оживлению мертвецов, ставших прототипами героев фильма Ромеро.

Вообще преобладающая в объяснении происхождения зомби версия инфекции и вызванной ею пандемии уже указывает на жертву — носителей смертельного вируса, которые по умолчанию виновны в его распространении. Но даже когда проблема происхождения не затрагивается, искаженные традицией признаки социального исключения сохраняются в виде рудиментов,

3. См.: Там же. С. 135. Интересно, что сам Жирар недооценивал вклад массовой культуры в понимание механизмов исключения (ср.: *Он же. Насилие и священное* / Пер. с фр. Г. Дашевского. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 335). Символично, что его знаменитая работа опубликована в 1977 году, то есть за год до выхода «Рассвета мертвецов» Дж. Ромеро и всплеска интереса к вампирам и зомби.

следов какого-то фундаментального забвения. В «Возвращении живых мертвецов» такими рудиментами выступают на первый взгляд не связанные с сюжетом картины фашистские марши, которые слушает в морге патологоанатом Эрни Кальтенбрунер (*sic!*) во время бальзамирования трупов, причем у него за спиной висит фотография Евы Браун, а при себе он держит пистолет вальтер. Соответствующие виктимные признаки играют в фильме как бы самих себя, не переставая от этого быть виктимными. Забавно, что по замыслу режиссера именно они должны были стать комедийными элементами, но не получили другой связи с сюжетом, кроме темы жертвоприношения, которая сделала упомянутый замысел крайне двусмысленным. Дело в том, что способы уничтожения зомби, предложенные в этом фильме, — самоожжение в крематории и атомная бомба — одновременно намекали на холокост и иронизировали над добровольностью и оправданностью подобной жертвы<sup>4</sup>. Концовка фильма вообще уравнивала действия нацистов и американцев — катарсический дождь в последнем кадре запускает новый виток вечного возвращения живых мертвецов.

### 3. КОЛЛЕКТИВНОЕ НАСИЛИЕ И ВИНА РОЖДЕНИЯ

Массовая культура по-своему реагирует на периодически возникающие социальные кризисы, снабжая нас образами коллективного страха и предлагая способы его изживания, то есть одновременно возбуждая воображение зловещими чудовищами и очищая наши страсти катарсическими эффектами их уничтожения. Причем извне все выглядит так, будто за удовольствие от эстетического созерцания смерти монстров, а то и виртуального участия в их убийстве нам не перед кем извиняться. Нелепо рассуждать о совести, вине и работе скорби в контексте телесериалов о вампирах. Проблема лишь в том, что вина является необходимым условием получения невинного удовольствия. Увидеть эту зависимость мешает страх второго уровня, культивируемый в нас массмедиа<sup>5</sup>, ко-

4. Единственное, на что оказался способен еще не переродившийся в зомби совестливый герой, — добровольно сжечь себя в крематории морга, что недвусмысленно отсылает к массовым убийствам евреев в нацистских лагерях смерти.
5. Норберт Болъц вслед за Фрейдом справедливо называет этот страх желаемым: «Чувства, пережитые в телевидении или кино, возбуждают в зрителе

торый, в свою очередь, лишь маскирует фундаментальный ужас производящего вину первичного социума. Но что за страх провоцируют виртуальные монстры, что за желание они удовлетворяют или замещают?

Совместимая с монстрами картина мира поддерживается секуляризованным, но религиозным в своей основе мировоззрением, в котором только и возможны призрачное существование, воскрешение, телесная жизнь после смерти и т. д. Соответственно, оно с известными оговорками включает в себя общие религиозные представления о грехе, вине и искуплении. Например, если говорить о рождении как квазитеологической модели происхождения жизни, то «виной» может быть отмечена уже сама ее причина — Бог как виновник рождения, ну, или Большой взрыв. Жизнь, в которой кто-то виноват, автоматически переносит на нас эту вину в горизонте воспроизводства жизни и в перспективе неизбежной смерти. Страх обусловлен неадекватно драматичным отношением к этой безрадостной перспективе и попытке избежать ее путем придания жизни сакральной ценности в надежде на постмортальное существование. К сожалению, этот безобидный мифологический сценарий исторически осуществляется в режиме кровавых войн, погромов и убийств, облакаемых в учредительные, посвященные, очищающие и искупительные ритуалы, постепенно трансформирующиеся в рутинные юридические процедуры.

Отсюда наш следующий тезис — фильмы о монстрах никогда не рассказывают нам о «самих» вампирах или зомби, как не являются они всего лишь визуализацией детских страхов перед ожившими мертвецами или полуживыми. Скорее, они выступают результатом своего рода проекции вовне суверенного общественного насилия и страха перед его последствиями, питаемого чувством вины.

Известно, что Фрейд, несмотря на отдельные тезисы «Тотема и табу», недооценивал доисторический опыт взаимного насилия и ужас перед его возможным повторением в настоящем, отдавая предпочтение анализу обстоятельств возникновения кастрационного комплекса<sup>6</sup>. В статье о зловещем он отмечал, что страхи

чувства второго порядка: желание страха, например, или стремление побыть меланхоликом. Телевизионные истории вырабатывают словарь таких чувств» (*Большц Н. Азбука медиа / Пер. с нем. Л. Ионина, А. Черных. М.: Европа, 2012. С. 31*).

6. Хотя он и предостерегал от рассмотрения его в изолированном смысле, то есть как простого страха перед оскотлением, понимая под пресловутым комплексом сложный механизм замещения и искажения всевозможных

перед ожившими мертвецами вызваны неопределенностью наших знаний о смерти и эмоциональной переоценкой факта экзистенциальной конечности. Фрейд связывал их с неизжитым первобытным анимизмом, нарциссизмом и приданием ментальным процессам повышенной значимости, попутно отмечая, что страх перед мертвыми, вера в демонов и чудовищ в большей мере обусловлены бессознательными мотивами, а не рациональными доводами.

Вопрос, следовательно, в том, о каких влечениях здесь идет речь и «что случилось с вытеснением, этим необходимым условием, требующимся для того, чтобы первобытное могло возвратиться как нечто злое»<sup>7</sup>. В «Тит» Фрейд связывал табу на мертвецов с амбивалентной констелляцией враждебности и нежности у первобытных людей в отношении предков. Причем злобность мертвецов объяснялась проекцией враждебности потомков, которую они переносили на умерших предков, желающих якобы отомстить тем за свою смерть. То есть на демонов, по Фрейду, проецируется образ ныне живущих, приобретающий в результате этого переноса неузнаваемый, чудовищный характер. Но, объявляя констелляцию вражды и нежности для человека врожденной и перенося обуславливающие ее общественные отношения в сферу индивидуальной психики, Фрейд невольно воспроизвел гонительскую репрезентацию на сцене бессознательного, приписав первоотцу и вообще предкам естественную враждебность. Однако его оценка альтруистических чувств в условиях капиталистической действительности и симптоматики неврозов до сих пор выглядит убедительно и отрезвляюще<sup>8</sup>.

ми аффектами (страха быть укушенным, потерять глаза и т. д.), который, в свою очередь, является результатом изначальной амбивалентности человеческих чувств и внутреннего психического конфликта между удовлетворением и запретом первичных влечений.

7. Фрейд З. Указ соч.

8. Ср.: «В основе запрещения всегда лежит злобное душевное движение — желание смерти — по отношению к любимому лицу. Это желание вытесняется благодаря запрещению, запрещенное связывается с определенным действием, которое заменяет посредством сдвига враждебное действие против любимого лица, а за совершение этого действия грозит наказание смертью. Но процесс идет дальше, и первоначальное желание смерти любимого человека заменяется страхом его смерти. Если невроз оказывается, таким образом, нежно альтруистическим, то он этим только компенсирует лежащую в основе его противоположную направленность жестокого эгоизма» (Фрейд З. Тотем и табу // Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному / Пер. с нем. Я. М. Когана, М. В. Вульфа. Минск: Харвест, 2003. С. 385–386).

Рене Жиар более радикально настаивал на вине за единодушно совершенное коллективное убийство избранной жертвы и страхе перед мстью за содеянное, заставляющих нас до сих пор приносить символические жертвы мертвым богам, удовлетворяя тем самым якобы прирожденную страсть человека к насилию. Однако идеям Фрейда эта гипотеза не противоречит — важна сама насильственность соответствующих практик, носящая, по Жиару, не только семейный и социальный, но и протосоциальный характер. Но в той мере, в какой Фрейд полагал первобытное анимистическое отношение к миру до конца не преодоленным в психике ныне живущего человека<sup>9</sup> и считал, что в основе современных социальных институтов, культуры и нравственности лежит память о коллективном пожирании сыновьями отца первобытной орды<sup>10</sup>, он, скорее всего, принял бы, хотя и с известными оговорками, наш общий тезис о происхождении монстров из коллективных насильственных практик<sup>11</sup>.

За прошедшие сто лет со времени публикации Фрейдом своей фундаментальной работы отношение к смерти в западном мире успело несколько раз измениться, полностью лишившись присущей первобытной чувственности амбивалентности, но теперь уже с обратным знаком. В противоположность описанному Фрейдом пиетету современный человек утратил к пращурам последние остатки сентиментальности.

В рамках зомби-жанра детей обучают убивать родственников и друзей сразу же после их обращения. Возлюбленные и родители

9. Ср.: «Кажется, все мы в своем индивидуальном развитии прошли соответствующую этому анимизму первобытных людей фазу, и ни у одного из нас она не прошла, не оставив после себя каких-то способных еще проявиться остатков и следов, так что все, кажущееся нам сегодня „зловещим“, обусловлено тем, что восходит к этим остаткам анимистической душевной деятельности и побуждает их проявиться» (*Он же*. Зловещее).

10. *Он же*. Тотем и табу. С. 455–456 сл.

11. Ср.: «Поэтому даже только импульсов, враждебных отцу, мыслей о желании убить и съесть его могло быть достаточно, чтобы вызвать моральные реакции, создавшие тотем и табу. Таким образом, следовало бы избавиться от необходимости свести начало нашего культурного развития, которым мы с основанием так гордимся, к отвратительному преступлению, оскорбляющему все наши чувства. При этом ничуть не пострадала бы причинная связь, существующая с тех пор до настоящего времени, потому что психическая реальность достаточно значительна, чтобы объяснить все эти последствия» (Там же. С. 474). Хотя по Жиару: «...в принципе нельзя представить обращенные против Эдипа обвинения в истинном свете, нельзя вписать отцеубийства и инцест в орбиту, где уже вращаются феномены типа „козла отпущения“... и не спровоцировать вопросы, которые постепенно бросили бы тень на всю психоаналитическую мысль» (*Жиар Р*. Насилие и священное. С. 252).

просят близких прикончить себя в случае заражения, опрокидывая демоническую проекцию на себя самих. От печали и меланхолии остался только ужас перед обратившимися, сопровождаемый разве что кратковременным оцепенением, преодолеваемым специальными тренировками. Кто не успел — тот опоздал, о нем позаботятся более подготовленные члены постапокалиптической общины, причем вне зависимости от принятой в ней системы управления (см. ниже *Пример № 2*).

Массовое искусство, как и ранее высокое, взвалило на себя задачи работы скорби и защиты от неврозов, придумав для этого, в частности, наших любимых кинематографических монстров. Их, правда, уже никто не боится и даже тайно желает, но в отсутствие реальных угроз со стороны Другого. Упомянутый страх второго уровня предопределяет отношение к чужаку как к чудовищу, исключая его из сообщества или разрешая остаться в роли существа второго сорта — женщины, афроамериканца, гомосексуала, мигранта и т. д.

#### 4. ПРИЗРАКИ, ВАМПИРЫ И КВИРЫ

Разумеется, монстры проходят свою имманентную эволюцию в кино, сохраняя лишь опосредованную связь со своими историческими прообразами. Даже стоящая за ними фольклорная традиция важна лишь в плане восстановления исторического антуража и специфического реквизита и сама выступает лишь искаженным свидетельством об убийствах и репрессиях прошедших эпох. Для понимания природы героев фабрики грез нам понадобится сравнительный анализ актуального политического опыта и изменяющегося правового статуса современных исключенных, носителями которого монстры, хоть и непрямо, также являются.

Например, стокеровский Дракула, как и чрезмерно размножившиеся ныне киновампиры(-ши), не являются ни наследниками Влада Цепеша, ни родственниками сказочных упырей и вурдалаков. Скорее, они воспроизводятся в каждой новой эпохе в тесной связи с принятыми в ней способами социального исключения. Вампир Дракула интересен именно своими гонительскими проекциями, образы которых он всегда охотно на себя принимает. Помимо универсальности (а ведь он включает в себя характеристики приведений, оборотней и зомби) вампир отмечен амбивалентностью жертвы отпущения. Это позволяет вампирам до сих пор, даже в большей степени, нежели подобие пленке «Кодак», соответствовать одной из важнейших функций массмедиа — «создавать

образ угрожающих мировых сил и сплестать предохранительную сетку из историй»<sup>12</sup>. В отличие от мутантов, призраков и оборотней вампир — наиболее удобная форма для проекции себя-Другого. Они не чумазные, не безликие, не бесплотные, вполне антропоморфные. Вампиры, разумеется, монстры, но с разумным человеческим лицом и сексуальным телом. В отличие от зомби вампиры могут быть героями и легко становятся объектами идентификации. Это монстры-аристократы — ярко выраженные индивидуальности, охотно эксплуатирующие эдипальные семейные темы (инцеста, педофилии и т. д.).

В случае с вампирами кино визуализировало в принципе невысказываемое — не предназначенный для созерцания нечувствительный образ, конкретизировав то, что в романе Стокера не было столь явным, например его антисемитизм<sup>13</sup>. К тому же кино еще более сузило пространство для фантазий и имажинаций по сравнению с романом, развивая только дискурс о вампирах, обогащенный новыми проекциями и страхами. Тем самым оно превратило вампира в ручного, domesticiрованного Иного. Это такой новый образ-клише, еще более расхожий, чем ослепленный Эдип. Его, как и Эдипа, могло спасти только изгнание, форма исключения. Масс-медиа превратили вампира в сакральную фигуру новой массовой мифологии, только позитивно истолкованную. В этом плане вампирическая тема была успешно заиграна в неолиберальных кампаниях в политкорректность против гомофобии, расизма и сексизма.

Юдит Хальберстам предлагает понимать монстров как позитивные тропы, которые демонстрируют, на каких основах базируется норма в той или иной культуре. Существует масса фильмов о вампирах-квирах и зомби-лесбиянках, стремящихся сломать стереотип об ужасающей сексуальности, если она осуществляет себя вне рамок репродуктивной гетеросексуальности. Кстати, в течение XX века дифференциация вампиров по национальному и расовому признаку постепенно смещалась к различению на почве сексуальной ориентации. Если Носферату (Фридрих Мурнау, 1921) был, скорее, иудеем (и немного геем), то в «Интервью с вампиром» (Нил Джордан, 1994) на первое место выходит тема гомосексуальности и педофилии, а в «Блэиде» (Стивен Норрингтон, 1998) — расизма и СПИДа, распространение которого изначально приписывалось исключительно голубым и чернокожим, и т. д.

12. По Большу, повторяющему здесь Вальтера Беньямина. Ср.: *Больш Н.* Указ. соч. С. 47.

13. Ср.: *Halberstam J.* Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters. Durham: Duke University Press, 1995. S. 86.

Вообще монстр — это маркер памяти, больной совести, нерешенных или нерешаемых социально-политических и психологических проблем, то есть фигура, позволяющая либо пробиться, либо, напротив, заблокировать выход на уровень первичного антропологического опыта, в котором природное и социальное находятся еще в зоне неразличимости. Но виды и слои памяти, которые затрагивает или к которому обращается тот или иной современный мифологический персонаж, могут быть принципиально различны.

Так, призраки — это родовая тема психоаналитического театра, связанная с мезгие за несправедливо убиенных предков и замученных суровым воспитанием детей; оборотни и вампиры — аристократы, пострадавшие за инаковость и эксклюзивность своего желания в условиях буржуазной пошлости и стандартизации массовых медиа; ведьмы — слишком очевидные агенты мужской гендерной доминации; и только мутанты и зомби репрезентируют весь остальной угнетенный народ, который во все времена эксплуатировали и убивали без всякой символической имажинации и культурной компенсации. Только с конца 1960-х он приобрел свое, также монструозное, но уже культурное лицо, что обусловлено выходом на историческую арену новых социальных, вернее, асоциальных субъектов — безработных, представителей неразвитых стран, «террористов» и мигрантов.

Упомянутые различия невозможно объяснить, опираясь только на феноменологические характеристики монстров, — пьют кровь, пожирают плоть или мозг, крадут душу, — ибо они лишь удваивают проблему, подчеркивая характерные виктимные признаки. Истолкование киномонстров как жертв или исключенных впервые позволяет провести дифференциацию жанров на уровне способов изживания коллективных неврозов и страхов, анализом которых мы и займемся ниже на примере *zombie movies*.

## 5. ИНОГДА ОНИ НЕ ВОЗВРАЩАЮТСЯ

Жанр зомби в том виде, в каком мы его знаем сегодня — со своей узнаваемой сюжетикой и незатейливой атрибутикой, — зародился отнюдь не внутри кинематографа<sup>14</sup>, но с первых шагов в кино

14. Помимо творчества Эдгара Алана По и Говарда Филлипса Лавкрафта нужно упомянуть вудуистскую протоисторию жанра в «Острове магии» Уильяма Сибрука и «Змее и радуге» Уэйда Дэвиса.

задействовал тему уничтожения чужой воли («Кабинет доктора Калигари», 1920) и эксплуатации зомби-рабочих («Белый зомби», 1932). Превратив зомби в живых мертвецов в конце 1960-х, классик жанра Джордж Ромеро<sup>15</sup> не отказался, но, напротив, лишь усилил намеки на их происхождение из духа капитализма. Впрочем, независимо от марксистского бэкграунда и идеологических мотивов режиссера созданный им новый тип монстров начал выполнять отнюдь не только критическую функцию, по крайней мере не столь непосредственно, как тот, вероятно, рассчитывал. А именно — зомби стали играть роль новых виртуальных *козлов отпущения* западной цивилизации, ценность которых равна их *голой смерти*, ведь разницы между условно живым и условно мертвым зомби не существует. В результате сам жанр в его классическом виде предстал своего рода гонительским текстом в отношении анонимных и часто неявных жертв социального исключения.

На возникновение жанра оказали определенное влияние война во Вьетнаме и революционные события 1968 года. Но изначально зомби, как и всевозможные мутанты-каннибалы, засевшие на бескрайних просторах Великих равнин, — это сугубо американская тема, отражающая отношение жителей Нью-Йорка или Лос-Анджелеса к своим согражданам, живущим вдали от побережья<sup>16</sup>. Правда, Голливуду и телевизионным компаниям США удалось мгновенно универсализовать этот жанр благодаря сходным отношениям к соотечественникам у жителей других метрополий.

Обрести универсальность жанру удалось отнюдь не сразу, особенно в других странах, например в Испании и Италии, где в послевоенные годы к теме зомби обращались часто, но в совершенно другом плане (например, в серии фильмов о слепых «зомби-Тамплиерах» с начала 1970-х годов) — преимущественно в контексте ритуалов вуду, сомнительных научных экспериментов и поисков инопланетян. Постепенно жанр освоили французы, немцы, японцы и... канадцы. Но качественно развить его получилось только у англичан, в том числе за счет своего черного юмора («Зомби по имени Шон», 2004; «Тупик», 2008) и ряда инноваций вроде «бе-

15. Напомним, что, вопреки распространенному заблуждению, Ромеро все же не был первооткрывателем жанра воскресших мертвецов. Как минимум рассказ Лавкрафта «Герберт Уэст — реаниматор» (1922) и роман Ричарда Мэтисона «Я — легенда» (1954) должны были быть ему уже знакомы.

16. Здесь можно вспомнить множество фильмов с дальнейшими сиквелами про путешествие группы студентов в американскую глубинку с фатальными последствиями, например «У холмов есть глаза» (1977), «Зловещие мертвецы» (1981) и многие другие.

шенных» зомби и взгляда на события с точки зрения жертвы («28 дней спустя», 2002; «Колин», 2008).

Современный всплеск интереса к жанру в начале 2000-х годов, когда количество соответствующих фильмов выросло на несколько порядков, заметно расширив их географию и аудиторию, на наш взгляд, связан с повышением террористической активности стран третьего мира и конкретно событиями 11 сентября 2001 года с последующей чередой громких военных операций США и «антитеррористическими» кампаниями по всему миру. Можно без натяжки предположить, что относительно новая тема зомби-апокалипсиса стала особенно популярна у представителей среднего класса западного мира, и прежде всего американцев, на фоне бессознательно-го чувства вины и страха за собственную безопасность ввиду возможной расплаты за агрессивную политику своих стран.

Разумеется, это еще не объясняет, почему именно зомби, превратившиеся на сегодня в самых популярных персонажей массовой культуры, смогли столь эффективно резонировать с соответствующими фобиями и неврозами жителей больших городов. Ссылками на социальные катаклизмы и политические трансформации можно объяснить происхождение жанра, но нужно еще ответить на вопрос: за счет чего зомби вслед за вампирами удалось выйти из гетто трэш-фильмов для любителей, проникнув в мейнстрим («Война миров Z», 2013), популярные телесериалы («Ходячие мертвецы», 2010–) и даже авторское артхаусное кино («Зомби из Лос-Анджелеса», 2010)?

\* \* \*

В сравнении с вампирами и призраками зомби основываются на совершенно новых, ранее не задействованных фигурах и субъектах исключения, определяемых прежде всего их изменившимся политико-правовым статусом. Зомби массовы, безлики и немые, лишены первичных признаков человечности, отчего современный зритель или читатель, как правило, не имеет возможности идентифицироваться с ними, сопереживать им, воевать на их стороне или хотя бы не участвовать в их уничтожении. При этом они сохранили, пусть и в виде атавизмов, некоторые виктимные признаки и видимое человекоподобие, утратив только индивидуальность, которой обладали те же призраки и вампиры. В этом плане новые монстры лишились традиционных жертвенных качеств — в отличие от вампиров их не убивают ритуально и не задействуют для этого, как в случае призраков, магию. Зомби можно уничтожить, поражая их центральную нервную систему или попросту

снося голову — в точном соответствии с современными научными представлениями о моменте человеческой смерти, а именно смерти мозга.

Недавно умершие и внезапно воскресшие или обратившиеся зомби обладают лишь короткой дневной памятью, появляются внезапно, а не бродят столетиями по заброшенным замкам, отсыпаясь в гробах и прячась в подземельях. В одночасье перешедшие черту социальной вменяемости и благополучия эти существа еще вчера могли быть нашими матерями и отцами, братьями и сестрами, детьми и бабушками. Их безрадостная жизнь длится не более суток — соразмерно дневным фрустрациям горожанина. Неутолимость их голода, превосходящего уровень простой потребности и заставляющего говорить о желании, однако, не предполагает Другого, с которым они могли бы посоревноваться за его объекты. Зомби имеют только право или даже обязанность быть убитыми, уничтоженными без всяких юридических последствий и моральных дилемм. В удовлетворении их желания им отказано на том основании, что они претендуют на мозги и плоть легитимных граждан, ценность жизни которых сомнению не подвергается.

Зомби взывают к исторической памяти, но сами имеют не столько память, сколько боль и желание ее унять. В этом смысле их постоянное возвращение — симптом конфликта фундаментальных влечений и инстинктов, удовлетворение которых непосредственно принципу удовольствия не подчиняется, принимая в клинических случаях навязчивый, маниакальный характер<sup>17</sup>. Эта неумолимость повтора, располагающегося по ту сторону принципа удовольствия, составляющего трансцендентальное условие его самого в строгом канто-делёзовском смысле, преднаходима разве что в смерти. Но делать отсюда вывод о бессмысленности удовлетворения элементарных «зомбических» потребностей — типичная слепота временно удовлетворенных гонителей. Делёз писал:

Танатос — бесосновность, которой чреват Эрос, вызывающий ее к поверхности, по сути своей безмолвен и тем более страшен<sup>18</sup>.

17. Ср. у Фрейда: «...в душевном бессознательном дает распознать себя господство исходящего от инстинктивных импульсов навязчивого повторения, которое, возможно, зависит от сокровеннейшей природы самих инстинктов, является достаточно сильным, чтобы поставить себя над принципом удовольствия» (Фрейд З. Зловещее).

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

Если будет позволено разоблачить метафору, танатос не отвергает запрос любви, а делает его возможным. Другое дело, что ответить на него уже некому.

Неудовлетворенность и неудовлетворимость зомби — приметы критики буржуазного нарциссического желания и способов его удовлетворения. К слову сказать, неразличение Славоем Жижекком призраков, вампиров и зомби, объясняющим их возвращение нарушением символического ритуала погребения и неудовлетворенностью отца-наслаждения (*father-of-enjoyment*), — довольно характерная неточность<sup>19</sup>. Кризис траурных ритуалов всегда обусловлен кризисом общественных отношений, подобно тому как жертвенному кризису, по Жирару, предшествует кризис миметический. Но вопрос не в том, были ли и как похоронены трагические герои, а в том, что (и как) они были убиты. Если мертвых не хоронят, то это означает лишь, что механизм их вписывания в текст символической традиции больше не работает. Кто-то уже не хочет забывать о невинно замученных или приносить себя в жертву этой порочной традиции общественного компромисса и спокойствия. Поэтому когда Жижек пафосно возвещает: «Тени их жертв [холокоста и Гулага. — И. Ч.] будут продолжать преследовать нас как “живые мертвецы”, пока мы не совершим над ними обряд правильного погребения, до тех пор пока мы не интегрируем их смерти в нашу историческую память»<sup>20</sup>, хочется спросить: чем с его точки зрения должна была бы стать здесь работа скорби? Разве не новой классовой войной, приводящей только к новым холокостам? И разве не к ее разжиганию сводятся интеллектуальные провокации словенского философа?<sup>21</sup>

На месте левого теоретика я бы выразился по-другому — пока зомби в связи с памятью о холокосте будут выступать в образах фашистов (см., напр.: «Озеро зомби», 1981; «Псы-воины», 2002;

боты о мазохизме / Сост., пер. с нем. и франц. и коммент. А. В. Гараджи. М.: РИК «Культура», 1992. С. 295–296.

19. Ср.: *Zizek S. Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992. P. 23–24. О желании и наслаждении здесь говорить не приходится, разве что об упорстве повтора. Зомби мертвы, и умирать дважды — значит для них разыгрывать первосцену убийства для своих убийц. Для этого они, собственно, и возвращаются. В отличие от призраков и вампиров зомби не только про месть, пролитую кровь и историческую память. Они, скорее, о «банальности зла» и «голой жизни» (см. ниже).

20. Там же. С. 23.

21. Ср. его нещадно перевирающую тезисы Вальтера Беньямина книгу «О насилии» (М.: Европа, 2010).

«Адский бункер», 2008; «Операция “Мертвый снег”», 2009; и др.), они будут возвращаться к нам в реальности нацизма и ксенофобской пропаганды.

## 6. ЗОМБИ КАК *HOMO SACER*. ОБОРОТЕНЬ АГАМБЕНА

Как мы уже намекали, для понимания природы зомби важен их актуальный политико-правовой статус, но широко истолкованный — как онтологическая, социальная и антропологическая сущность. Более всего он напоминает проанализированный Джорджо Агамбеном статус *homines sacri*<sup>22</sup>, как таких исключенных, которые больше не приносятся в жертву, но могут быть убиты кем угодно и притом безнаказанно. Подобной «жертвой» ничего нельзя «отпустить» или искупить, то есть поставить насилие под контроль ритуала. Поэтому сегодня он осуществляется другими механизмами, вторгающимися в нашу повседневную жизнь на уровне биополитики, низводящей человека до формы «голой жизни», не животной, но и не человеческой<sup>23</sup>.

Сам Агамбен сопоставляет с фигурой *homo sacer* оборотней как метафору современных исключенных:

Чудовищный образ существа, сочетающего в себе черты человека и зверя и живущего на границе города и леса, — фигура оборотня, прочно закрепившаяся в нашем коллективном бессознательном, — изначально подразумевает под собой отверженного, изгнанного из общества человека<sup>24</sup>.

Причем речь идет не о поэтическом образе, а о юридической формуле и социальной теории, говорящих не об остатке животной природы в человеческом, а о переходной фигуре неразличимости между животным и человеческим, представленной, в частности, в формуле *homo homini lupus est* и идее естественного состояния у Томаса Гоббса. Но Агамбен предлагает понимать последнее

22. Имеется в виду прежде всего первая книга одноименной трилогии: Агамбен Дж. *Homo sacer. Современная власть и голая жизнь*. М.: Европа, 2011.

23. Агамбен ссылается здесь на созвучную фигуру *das bloÙe Leben* из «К критике насилия» Вальтера Беньямина, но у последнего она носила несколько иной, более критический характер. Ср. эту статью и наше послесловие «Путем буцефала» в сборнике: Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012.

24. См.: Агамбен Дж. Указ. соч. С. 137.

не на основе общественного договора, а основывать на понятии изначальной отверженности суверена, обнаруживающего свое неузнанное подобие с отверженным *homo sacer* и устанавливающего отношение исключения как первичное политическое отношение<sup>25</sup>.

В отличие от Фрейда и Жирана, Агамбен характеризует этот новый тип сакрального не с точки зрения амбивалентности святого и нечистого, пагубного и спасительного, а как фигуру двойного исключения, представляющего собой одновременно включение вовне (*ex-capere*). Тем самым суверен может включать внешнее себе только в форме его исключения<sup>26</sup>. Таким образом, исключение — это определенный режим социальной жизни (чрезвычайное положение), в котором приостановлено действие права, но именно для того, чтобы у него появилась возможность утвердить свой статус среди законопослушных граждан. Основанное на понятии отвержения (ит. *bando*) понимание суверенной власти и политического исходит из изначального права суверена наказывать, безвинно убивая подчиненных в ситуации ставшего нормой чрезвычайного положения. В свою очередь, человек оборачивается к так понятой суверенной власти своей волчьей стороной, становясь отверженным (*bandito*) и приобретая единственное право — быть убитым<sup>27</sup>. Фигура врага и чужака оказывается, следовательно, лишь проекцией (само)отверженности суверена на другого, отражающего его самоотчуждение и страх перед симметричным ответом своего чудовищного двойника на собственное же «суверенное» решение.

## 7. ДОМСТИКАЦИЯ ЗОМБИ

Сам по себе жанр зомби консервативен, как и политические взгляды или даже инстинкты, которые стоят за нашим интересом к по-

25. Ср.: «Отвержение — это сила, одновременно притягивающая и отталкивающая, которая соединяет два полюса суверенного исключения: жизнь в ее обнаженном состоянии и власть, *homo sacer* и суверена» (Там же. С. 145).
26. Ср.: Там же. С. 22–42. Эту диалектическую формулу можно расшифровать и попроще — общество и власти развитых стран нуждаются в нынешних исключенных, хотя и репрессируют их отдельных представителей (включая, исключают).
27. Ср.: «Эта область неразличимости, в которой жизнь изгнанника или *aqua et igni interdictus*, преступника, лишённого огня и воды, сближается с жизнью *homo sacer*, подлежащей убийству, но не достойной жертвоприношения, обозначает собой изначальное политическое отношение, предшествующее шмиттовскому противопоставлению друга и врага, согражданина и чужака» (Указ. соч. С. 144).

добным фильмам. Но периодические кризисы, преследующие этот жанр, связаны не столько с повторениями одних и тех же сюжетов и персонажей, сколько с политическими изменениями в социальном поле, которое однажды перестает поставлять традиционные прототипические образы, производя новые образные запросы, требующие и новой символизации. Перманентные кризисы, выражающиеся в снижении зрительского интереса к монстрам, обусловлены миметическими сбоями в механизме исключения, не позволяющими соотносить их с реальными социальными изгоями, требуя замены модернизированными фикциональными образами и сценариями. Подобный запрос мотивирует сегодня попытки продюсеров приручить зомби, одомашнить их, правда без изменения социальных и имущественных отношений, в которых этот образ стал возможен.

Зомби возвращаются домой, но уже здоровые, восстановленные и даже сексуальные («Тепло наших тел», 2013; «Во плоти», 2013–2014). Проблема лишь в том, что в результате они перестают быть зомби и, соответственно, нравиться целевому зрителю<sup>28</sup>. На первый взгляд эта тенденция противоречит нашей основной идее монстров как исключенных, вернее, изымает из нее критический запал. Однако, присмотревшись, можно понять, что это только утонченная либеральная версия общей стратегии исключения<sup>29</sup>.

Но полностью перекодировать подобную вампиру или зомби фигуру исключения не получается — обратной стороной подобных попыток оказывается реставрация более традиционных гонительских стереотипов. Образ вампира или зомби настолько же выражает статус «иного», насколько утверждает «то же самое», будучи тождествен с самим собой<sup>30</sup>. Не стоит забывать, что вампиры и зомби не только обмениваются со своими партнерами кровью или заражают бессмертием, но и просто убивают, подобно паукам и хищникам. Поэтому их реабилитация — приписывание

28. Этот парадокс аналогично проявляется в сериале «Декстер» (2006–2013), посвященном серийному убийце, который по совместительству работает экспертом по крови в полиции Майами. Сериал начинает провисать, как только монстр пытается обрести обычные человеческие чувства: женится, заводит ребенка и т. д.

29. Кстати, domestикация животных стала, по Фрейду, основной причиной разложения древнего тотемизма, сопровождаемого забвением порядка насильственных замещений.

30. Вспомним, как Луи из «Интервью с вампиром» впервые увидел солнце... в кинематографе.

им на символическом уровне позитивных характеристик — может обернуться замаскированным под политкорректность расизмом или сексизмом. Монстр как бы абсорбируется неолиберальной политэстетикой ценой своей стерилизации, а его монструозные качества переносятся на другие тела и объекты.

Американские медиакомпании воплотили во франшизах, подобных «Сумеркам» (2008–2012) или «Обители зла» (2002–2012), сериалах и комиксах — от «Баффи — истребительницы вампиров» (1997) до «Дневников вампира» (2006–) — доведенную до абсурда утопию вампирических сообществ. «Не-мертвые» успешно встроились в «мыльные» сюжеты, став неразличимыми с маньяками, серийными убийцами, отчаянными домохозяйками и другими привычными резидентами телешоу. Взять, к примеру, сериал «Настоящая кровь» (2008–2011), в котором вампиры уже полностью реабилитировались, утратив большинство своих монструозных качеств и виктимных признаков, но как бы поменявшись местами со своими традиционными гонителями. Теперь вампиры — ранимые существа, которых неотесанные натуралы по старинке обвиняют во всех смертных грехах, одновременно гоняясь за их кровью, превратившуюся в наркотик или виагру. Вампиризм стал социальной нормой за счет превращения нормы в вампиризм. В результате каждый становится чужим для другого, а соответствующее положение дел закрепляется массовыми медиа как новый политэстетический канон.

Авторы вампирических сюжетов пришли к идее одомашнивания монстров гораздо раньше своих коллег из зомби-лагеря. И очевидно, что современные «кавайные» мертвяки получили импульс к преобразению именно от вампиров и оборотней, причем задолго до «Сумерек». Так, тема мультипликации вампиров, апокалиптики и поиск возможности их излечения предрешили развитие образа монстра в сторону доместикации. Решающую роль в этом сыграл роман Ричарда Мэгисона «Я — легенда» (1954) и серия фильмов на его основе — от «Последнего человека на земле» (Убальдо Рагона, Сидни Салков, 1964) до «Я — легенда» (Френсис Лоуренс, 2007), — которые по степени влияния на жанр можно сравнить с более поздними усилиями Джорджа Ромера и мировой дракулианой.

Здесь можно говорить о своего рода структурном внутрижанровом мимесисе<sup>31</sup>, провоцирующем развитие самого образа монстра, подчиняющегося амбивалентной логике священного — из-

31. Ср.: Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии ли-

гнания-сакрализации, или исключения-включения. Внутрижанровый мимесис — это влияние, связанное с кризисом одного жанра и расцветом другого на его почве. Поэтому говорить следует, скорее, не о кризисе отдельного жанра, а о перманентном возникновении на его основе новых поджанров, множества миксов и взаимовлияний (персонажи сеттинга *Warhammer*, 1982; зомбо-вампиры из аниме «Хеллсинг: война с нечистью», 2001; и т. д.).

Противоречивые на первый взгляд тенденции современной массовой культуры одновременного исключения и одомашнивания монстров на фоне подспудной легитимации традиционных ксенофобских клише можно успешно объяснять открытыми Фрейдом на уровне индивидуальной психики конфликтующими психическими ориентациями или амбивалентной структурой жертвы отпущения у Жирара. Еще точнее соответствуют они структуре двойного отвержения суверенной власти и исключения-включенности *homo sacer* у Агамбена. Важно видеть, что эти стратегии в точности соответствуют неолиберальным социальным программам современных западных демократий со всеми присущими издержками.

Попытки частичной ассимиляции вчерашних монстров всегда достигаются ценой исключения кого-то другого, новых «диких», еще не прирученных или неприручаемых изгоев. Но даже включенные в западное общество женщины, мигранты или квиры попадают в него на определенных (господских) условиях — сексистских, расистских, гомофобских и т. д. То есть, по сути, речь идет здесь о механизме дифференциации на людей первого и второго сорта. В этом смысле центральные темы современного кинемейн-стрима (доместикация вампиров и зомби, как и связанный с их нашествием апокалипсис) отражают конкурирующие тенденции в идеологии современного западного мира — brutальное подавление внешних «врагов демократии» или их постепенная социализация и просвещение, сопровождаемые мягким исключением врагов внутренних. Два способа отвержения по Агамбену — господский и рабский — соответствуют здесь двум линиям развития современных фильмов о зомби<sup>32</sup>.

*Пример № 2.* В «Ходячих мертвецах», наиболее консервативном сериале о зомби последних лет в контексте озвученной псевдоальтернативы, мы видим попытки спасения аутентичного жанра.

тературы. М.: Культурная революция; Логос, Logos-altera, 2006. Т. I: Н. Голь, Ф. Достоевский. С. 11.

32. Ср.: Агамбен Дж. Указ. соч. С. 22–149.

Зомби здесь небыстрые, безмозглые, берут только массой и неимоверным упорством. Надо отдать должное сценаристам — слабые попытки «научно» изучать и лечить зомби в третьем сезоне в духе докторов смерти из Освенцима дальнейшего развития не получили, но и «хорошее отношение к лошадям» было только неуверенно заявлено в эпизоде привязанности одного из отрицательных героев к дочке-зомби. Основной акцент сделан на способах сосуществования выживших людей в условиях постапокалипсиса или чрезвычайного положения. Хотя людям приходится выживать во враждебной среде, их шансы зависят только от их собственного мировоззрения. В «Ходячих мертвецах» сталкиваются не столько зомби с людьми, сколько две разные политические ориентации — условные демократы и условные республиканцы, либералы и консерваторы, пытаясь выжить в экстремальных условиях осадного положения, приостановки закона и безграничного насилия. В итоге последовательного развития классического сюжета мы имеем инфицированных людей, если еще и отличающихся чем-то от зомби, то в худшую сторону, причем независимо от лагеря, к которому они принадлежали. Попытки спасти остатки человечности мифологическими скрепами мужской дружбы, братской любви, семьи, веры и т. д. разваливаются прямо на глазах. Смысл сохраняют только выживание и выжившие — все менее отличимые от самих зомби. Самопожертвование не избавляет от обращения в ходячих мертвецов и карается смертью от спасшихся. Правда, выжившие после «смерти политики» главные герои сериала в только что возобновившемся четвертом сезоне обещают найти какой-то другой смысл помимо поддержания голлой жизни в условиях агамбеновского лагеря. Верится в это с трудом — «Чевенгур» пока еще никому превзойти не удалось.

Но помимо сдержанной, ненавязчивой, местами циничной постапокалиптической морали сериал дает богатейший материал для осознания того, что нам нравится в классических фильмах о зомби. На милитаристский реквизит, трэш-костюмеров и макияж для зомби создатели фильма денег и усилий точно не пожалели.

Вместе с тем успех фильмов о монстрах никогда не сводится только к демонстрации самих чудовищ и созерцанию соответствующих сцен насилия, а предполагает следование избранным мифологическим клише, в которых хоть и в преображенном виде сохраняются, по Фрейдю, следы на словах преодоленного анимистического мировоззрения или искаженные и по большей части стертые признаки коллективного насилия, по Жирану. В отличие от порнографии, где сюжет служит только внешней связи сцен,

фильмы о монстрах не могут выполнить вышеупомянутых траурных и терапевтических функций без соответствующих мифологических рамок, глубокомысленных намеков и отсылок к священной предыстории и моментально теряют аудиторию. Создатели хоррор-фильмов и сериалов хорошо об этом знают: стоит немного отступить от мифологического канона и на следующий сезон можно не рассчитывать.

*Пример № 3.* Сериал «Во плоти» (2013–2014) резко вышел на квир-проблематику. Двое друзей возвращаются домой после зомби-апокалипсиса. Притом один из них погиб на войне и затем воскрес в качестве зомби, а другой покончил с собой, предположительно из-за смерти друга, и так же обратился. После войны правительство нашло способ излечивать зомби от каннибальских позывов, но общество неохотно принимает «тухляков», продолжает их притеснять и пытается уничтожить, тем более что в горах все еще прячутся дикие зомби. Инициативы ряда правительств по лечению своего народа от гомосексуализма, как и народная мудрость «сколько волка ни корми», обыгрываются здесь довольно удачно. Характерно, что рецензенты первого сезона писали о чем угодно — о реабилитации бывших военных, о социальной адаптации ВИЧ-инфицированных в условиях патриархальных сообществ, но только не о геях. Между тем само название сериала недвусмысленно отсылает к гей-фильму *In the Flesh* (в русском прокате — «Выстрел на поражение», 1998). Центральным событием первого сезона стал каминг-аут одного из главных героев: когда он признался в своих зомби-гейских наклонностях, его собственный отец — глава охотников на зомби и классический гомофоб — сам же его и пристрелил.

Примечательно, что в первом сезоне прямым текстом квир-тема заявлена не была. А ведь ничего необычного в том, что двое зомби до апокалипсиса оказались геями, не было бы. Зато умолчанием и полунамеками создателям удалось вплотную подвести нас к главному открытию: зомби — это и есть квиры и трансгендеры, а вступающие с ними в сексуальные отношения натуралы — некрофилы. Любопытно и то, что зомби-проститутки выступили здесь своего рода медиаторами реабилитации и возвращения «мертвяков» в общество.

Во втором сезоне сериала квир-проблематику стало возможно уже растворить в сюжете, но появились относительно новая для жанра тема наркотиков и соответствующий вид исключенных. С помощью специального наркотика бывшие зомби научились кратковременно вводить себя в состояние «диких». Аддик-

ты оказались здесь временными, прекарными зомби. Как и низкобюджетные «Колин» и «Дизайнерские зомби» (*Bath Salt Zombies*, 2014), «Во плоти» стал одним из лучших фильмов о зомби глазами их самих — геев, проституток и наркоманов.

## 8. РАЗВЛЕКАТЬ И НАКАЗЫВАТЬ

Отношение к монстру как проекции чудовищности самого человека давно стало общим местом. Упомянутый роман Роберта Мэтисона задолго до фильмов Ромеро расставил здесь все (хотя и излишние) точки над *i*<sup>33</sup>. Но странно было бы думать, что какой-то бульварный роман и фильм про зомби могут поведать нам истину о человеческой природе или раскрыть архивы коллективного бессознательного. Ведь это не всегда удавалось даже Прусту. Эффект от разоблачений кровожадности масскульта в духе Жирара шокирует, но оставляет нас пассивными. Узнать в зомби новых жертв социального насилия мешают две вещи: очевидность и, соответственно, банальность этой констатации, но главное — отсутствие в их истреблении ритуальной составляющей, ведь зомби просто убивают, без какой-либо последующей реабилитации или сакрализации. Прибавим сюда искажающее замещение прообраза, позволившее ему сегодня, благодаря дигитализации, достичь столь разительного сходства со своими заместителями-двойниками, что отличить первый от последних уже практически невозможно. Да и сам оригинальный материал норовит раствориться в деконструирующих дискурсах, подобно призраку пролетариата.

Но насилие в принципе не репрезентируемо. И зомби — это не репрезентация насилия, а само насилие в чистом виде, исключение как таковое. Поэтому увидеть в зомби гастарбайтеров и мигрантов не так-то просто, ибо они являются результатом двойного запрета. Наследники древних жертвенных табу и объекты актуальных стратегий исключения одновременно, они запрещены и как мертвые, и как живые. А так как между живым и мертвым зомби нет никакой разницы, то между живым и мертвым мигрантом или бомжом в нашей городской практике мы ее также не видим. Тем более что место устраненного в городе гастарбайтера или мигранта мгновенно занимает какой-нибудь агент иностран-

33. Главный герой Роберт Невилл — последний человек на Земле в условиях вампирического апокалипсиса. В конечном счете он осознает, что настоящий монстр — это он сам, и кончает жизнь самоубийством.

ного влияния или гей, как и место наскучившего, прирученного вампира в кино — свежий зомби.

Телемонстры вымышлены, но в реальном психическом и социального сохраняются не только вытесненные влечения, аффекты и фобии, но и те социальные механизмы, которые производят и то и другое<sup>34</sup>. Откуда берется страх и даже психический дискомфорт, когда мы сидим в затемненном зале кинотеатра, в удобном кресле, да еще и с близким человеком?<sup>35</sup> Если все вымышлено, то посещающие нас по временам зловещие чувства необъяснимы. Если же нас то и дело охватывают страх и ужас (пусть и добровольные), то, вероятно, было что-то в социальной практике, что заставляло нас или наших предков вытеснять соответствующие аффективные содержания, и есть что-то в кино, что позволяет им временами возвращаться. Однако это не обязательно страх перед кастрацией буржуазного субъекта или врожденная кровожадность человеческого коллектива.

В конечном счете Голливуд всего лишь развлекает. Но какова функция этого развлечения? Что именно развлекает или отвлекает и от чего? Бенъямин писал об адаптации современного человека к жизни в большом городе, функцию которой в эпоху технической репродукции берет на себя массовое искусство и прежде всего кино, беспрерывно атакующее чувственность шокирующими образами. В развлечении помимо момента отдыха и отвлечения он отмечал этот аспект тренировки и привыкания к новому способу общежития не только как подготовки к реальным ужасам жизни — труда, эксплуатации, войны или изживания уже полученных от нее психических травм, но и как ее преобразованию

34. «Зловещее, восходящее к вытесненным комплексам, более резистентно; в литературе, если отвлечься от одного условия, оно остается столь же зловещим, как и в жизни» (*Фрейд*. 3. Зловещее).

35. Ситуация с фикциональностью монстров выводит нас к дилемме первого «Омена» (Ричард Доннер, 1976) с Грегори Пеком в главной роли. На протяжении всего фильма религиозные фанатики убеждают американского посла в немыслимом, а именно что его сын — Антихрист. Когда обезумевший папаша решается, наконец, принести отпрыска в жертву на церковном алтаре, вмешивается полиция — сила, конкурирующая с ритуальной системой насилия, принося в жертву неудачливого жреца. Фильм, разумеется, не о темных силах, речь о ставках в запрете на самостоятельное отправление правосудия. По сути, говорится следующее: даже если враг — сам Дьявол, это не дает тебе права на убийство. Здесь важно понимать, что если Антихрист — это вымысел, то убийство, совершенное полицией, вымыслом уже не является. Во всяком случае помешательство главного героя ничего здесь не объясняет.

в социалистическом духе. Состояние рассеяния, которое можно понять и как развлечение (*Zerstreuung*), становится здесь вынужденным режимом приспособления к новому миру, в котором остающаяся несосредоточенная масса как бы погружает новые произведения киноискусства в себя, тестируя и экзаменуя их ценность и постепенно приходя к освоению новой медиааппаратуры как этапу собственного самосознания.

Применительно к нашей теме у Беньямина можно почерпнуть идею исторического изменения самих способов развлечения или получения удовольствия от искусства. Она позволяет взглянуть на наше удовольствие от созерцания уничтожения монстров как на современный эквивалент характерного для буржуазной публики прошлого столетия самоотчуждения, позволявшего ей «переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга»<sup>36</sup>. Только если во времена Беньямина человечество превратилось в зрелище для самого себя в реальной войне, то теперь оно наслаждается самоуничтожением в образах зомби-апокалипсиса.

\* \* \*

Почему убийство зомби доставляет нам удовольствие и чем оно отличается от реакции на уничтожение традиционными киногероями расхожих кинозлодеев? Ответ содержится в упомянутом выше политико-юридическом статусе жертв экранных убийств, которые в обычном случае проходят по разряду преступников-правонарушителей, а их наказание оправдано согласно и естественному, и позитивному праву. Характер удовольствия будет зависеть от того, как они будут наказаны — по закону или в порядке мести. Но даже в последнем случае справедливое отмщение на экране нас особо не удовлетворяет, отчего зачастую сопровождается визуально избыточными образами насилия. Ответ кроется в понятии прибавочной стоимости насилия, о котором мы уже писали в связи с феноменом порнографии<sup>37</sup>.

С убийствами монстров в кино все обстоит несколько иначе. Преодолевая в уничтожении зомби правовые ограничения, то есть возвращая себе, пусть только в фантазии, право на насилие, мы выходим и из сферы естественного права — одновременно и из природы, и из общества. Ведь зомби не животные и не робо-

36. Ср.: Беньямин В. Учение о подобии. С. 231.

37. См.: Чубаров И. Порно как искусство насилия // Логос. 2012. № 6 (90). С. 141–156.

ты, истребление которых коррелирует с удовлетворением других групповых фантазмов — физического и интеллектуального превосходства над представителями живой природы, других стран, отчасти чужаков, изгоев и т. д. Убийство же зомби преодолевает привычные рамки оппозиций закона и мести, закона и справедливости прежде всего потому, что субъектами рессентимента выступают здесь как бы сами зомби, которые субъективируются в рамках жанра лишь ценой его кризиса и превращения уже в нечто иное.

Еще раз: почему безжалостно убивают зомби, почему азартно охотятся за оборотнями и преследуют вампиров? Да потому, что они находятся вне закона, вне символических рамок человеческого. Но убийство зомби усиливает удовольствие от самостоятельной расправы над преступником, отсутствием его вины и возможной мести. Ибо в чем виноваты зомби? Они хотят наших мозгов, нашей плоти, нашей крови, но более всего они хотят сделать нас такими же, как они. А чем плохи зомби? Зомби — это практически живые, но обреченные на смерть люди третьего сорта, полураспавшиеся, но сохранившие призрачную социальную плоть. Что за реальный социальный страх замещает тогда эта виртуальная жертва исключения?

Страх перед зомби связан не столько со смертью, сколько с тем, что они хотят превратить нас в себя — идея, унаследованная, разумеется, от вампиров и оборотней. Но если вампиры давали новообращенным бессмертие и сексуальность, а оборотни — животную силу и потентность, то зомби делятся с жертвами лишь своей агрессивностью, голодом и мертвенностью, то есть неприкаянностью и отчаянием — своей «мигрантностью». Перспектива стать исключенным, бомжом или мигрантом, кем все мы потенциально и являемся в современном обществе, поистине ужасает. В этом смысле уничтожение зомби, даже воображаемое, подводит нас к изначальному, до разделения на своих и чужих, шмиттовских друзей и врагов, политическому измерению голой жизни (Агамбен), ценность которой удостоверяется только через ее отнятие у других.

Но, получая удовольствие от уничтожения зомби, мы отнюдь не избавляемся от вины, а еще глубже загоняем в бессознательное ее причины. Эмоциональная разрядка избавляет нас не от вины, а от давления правовых и моральных запретов, что является одной из главных причин эстетического удовольствия от ужасиков вообще. Вопрос в том, насколько далеко заходит соответствующая чувственная трансгрессия в случае убийства зомби?

На наш взгляд, почти до чувства самоуничтожения, потому что в этом двойнике мы встречаемся с собственной политико-правовой экзистенцией в ее наиболее аутентичном виде — обреченной на смерть, но не достойной быть принесенной в жертву жизни, святость которой сводится к ее понятию и поэтому может быть легко отнята у живущих. Ведь *homo sacer* священен лишь в момент своей отложенной смерти, составляющей все содержание его зомби-жизни.

Убийство зомби в кино поддерживает правдоподобие наших страхов, отражая в большей мере наше желание совершать его снова и снова и нашу веру в то, что иначе и быть не может. В результате мы закрываем путь к изживанию фундаментального ужаса существования, замещая свои страхи контролируемыми образами монстров, их апокалиптическим медиапарадом.

## 9. ZOMBIE AGE

Справедливо мнение, что сегодня зомби уже никого не репрезентируют в социальной реальности, кроме самих себя<sup>38</sup>. Но именно поэтому могут стать теперь кем угодно, например исследователями собственной медиаиндустрии. Многочисленные сайты<sup>39</sup>, книги, журналы со статьями о зомби<sup>40</sup> позволяют говорить о целой субкультуре, чуть ли не новом духовном течении, которую по аналогии можно назвать *Zombie Age*<sup>41</sup>. Писать о зомби весело, гораздо веселее, чем о бомжах, ВИЧ-инфицированных или наркоманах. Но большинство известных нам «исследований» на эту тему можно охарактеризовать как синефильские комментарии к фильмам о зомби в духе фанфика<sup>42</sup>. Нарисовать комикс с рекомендациями по оказанию первой помощи при укусе зомби или разработать руководство по выживанию в условиях зомби-апокалип-

38. Ср.: «Имплицитно книга Дрезнера говорит о том, что сегодня зомби в некотором отношении перестали быть метафорой и аллегорией. Зомби теперь репрезентируют самих себя, а не только эпидемии, катаклизмы и т. п.» (Павлов А. Телемертвецы: возникновение сериалов про зомби // Логос. 2013. № 3 (93). С. 149).

39. См. URLs: <http://kinozombi.ru>; <http://zombiefan.ru> и др.

40. См. обзор литературы по зомби в статье: Павлов А. Указ. соч. С. 154.

41. См. URL: <http://zombieage.ru>.

42. Характерно, что пропаганда зомби почти всегда тождественна ироничному троллингу зомбо-индустрии: Зомби-апокалипсис // Луркоморье. URL: <http://lurkmore.to/Зомби-апокалипсис>.

сиса<sup>43</sup> очень остроумно. Но рассуждать о том, что зомби редко появляются в горах, отчего их уничтожение внутри ареала горных козлов возможно, только если те спустятся в долину, — это уже диалоги из «Теории большого взрыва»<sup>44</sup>, как и математические или физические расчеты времени захвата или способов выживания человечества в условиях атаки зомби<sup>45</sup>.

В лучшем случае подобную деятельность можно рассматривать как волонтерскую помощь сценаристам и режиссерам в развитии *zombie movies*. Но даже если подобные авторы реально работают на Голливуд (как тот же Брукс<sup>46</sup>), до научного анализа феномена зомби они доходят редко. Исследования не способны даже различить виды зомби и их историческую эволюцию на внефигиональной основе (то есть той, которая не предлагалась бы самими фильмами), не говоря уже о понимании межвидовых отличий монстров, их исторической эволюции или хотя бы причин возвышения в разные исторические эпохи то одних, то других из них.

В интервью *The Washington Post* от 30 октября 2003 года Макс Брукс на полном серьезе отвечает на вопросы журналистов об оптимальных стратегиях борьбы с зомби, притом что в Ираке полным ходом идет война с их реальными прототипами. Еще живший тогда Жан Бодрийяр мог бы сказать, что, несмотря на понимаемую всеми модальность подобного разговора, отличить высказывания Брукса от отчетов какого-нибудь Буша-мл. по иракской кампании в очередном, предхэллоуиновском номере «Вашингтон Пост» не представляется возможным<sup>47</sup>.

43. Брукс М. Зомби. Руководство по выживанию / Пер. с англ. О. Бурмакова. М.: АСТ; Астрель, 2011.

44. Натуралист Дэвид Мизежевский развлекает публику возможностью уничтожения зомби животными в рамках экосистемы: *Mizejewski D. Zombies vs. animals? The living dead wouldn't stand a chance* // Boing Boing. October 14, 2013. URL: <http://boingboing.net/2013/10/14/zombiesvsanimals.html>. Почему-то никто не рассказал ему, что животные тоже могут превращаться в зомби, причем не только в фильмах: *Fliegen-Larven verwandeln Bienen in Zombies* // Wissenschaft Aktuell. URL: [http://www.wissenschaft-aktuell.de/artikel/Fliegen\\_Larven\\_verwandeln\\_Bienen\\_in\\_Zombies1771015588184.html](http://www.wissenschaft-aktuell.de/artikel/Fliegen_Larven_verwandeln_Bienen_in_Zombies1771015588184.html).

45. Ср.: Павлов А. Указ. соч. С. 150.

46. Помимо авторства «Войны миров Z», Брукс был еще одним из сценаристов мультсериала «Лига справедливости», что характеризует его с неожиданной стороны.

47. Brooks M. «The Zombie Survival Guide»: Live Q&As // The Washington Post. October 30, 2003. URL: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/discussion/2003/10/26/DI200503114558.html>. Так, журналист спрашивает у Брукса, может ли бывший *PhD* сохранить после обращения в зомби часть своего IQ и порассуждать с нами о стадии зеркала у Лакана, на что гость невоз-

На наш взгляд, рассуждения Макса Брукса или Дэниела Дрезнера<sup>48</sup> о способах защиты от зомби и стратегиях войны против них питаются стереотипами холодной войны, воспроизводя классические гонительские схемы и расхожие голливудские сценарии 1946–1991 годов<sup>49</sup>. Ко всему этому можно было относиться как к смешной шутке так и не повзрослевших американских коллег, если бы протагонисты *Zombie Studies* не транслировали в исследованиях своих политических пристрастий. Большинство исследователей зомби, видимо, республиканцы. Но ведь они еще и ученые. Отсюда вопрос: не оказывается ли тогда партийной и фундаментальная наука, причем совсем не по-ленински?<sup>50</sup>

Когда Дрезнер, рассказывая о поголовном увлечении компьютерными стрелялками «люди vs зомби» в американских кампусах, задается вопросом: «Снимают ли люди таким образом стресс или просто готовят себя к нападению зомби?»<sup>51</sup>, хочется поинтересоваться, в чем состоит эта альтернатива. Описывая различные политические сценарии окончательного решения зомби-вопроса, Дрезнер склоняется к консервативному варианту тотальной зачистки, но вдруг его как будто осеняет:

На первый взгляд, это наиболее разумный вариант и самая верная стратегия, которая позволит ликвидировать угрозу, однако и этот подход имеет свои издержки, ведь вместе с зомби неоконсервато-

мутимо отвечает: «Печально, но зомби лишены какого-либо намека на разум. Если бы он у них был, то мы могли бы вступить с ними в коммуникацию, управлять ими, запутывать, подкупать. К сожалению, в мозгу зомби функционирует только одна программа, которая приказывает им: „Ешь! Ешь! Ешь!“».

48. Drezner D. *Theories of International Politics and Zombies*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
49. См., напр.: Robin R. *The Making of the Cold War Enemy. Culture and Politics in the Military-Intellectual Complex*. Princeton: Princeton University Press 2001; Федоров А. В. Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946–1991) до современного этапа (1992–2010). М.: МОО «Информация для всех», 2010.
50. Ср.: «Подчеркнем, что прогнозы математиков в связи с нашествием зомби звучат неутешительно, даже если те будут медленными, что уж говорить о быстрых. Ученые полагают, что попытки разработать вакцину, которая смогла бы излечить людей от вируса, превращающего укушенных в зомби, или изоляция инфицированных не имеют никаких шансов на успех. Что, кстати, доказывает гипотетическую слабость теорий мировой политики, которые придерживаются постулатов либерализма и реализма в сравнении, как уже отмечалось, со склонным к жесткой реакции неоконсерватизмом» (Павлов А. Указ. соч. С. 151).
51. Цит. по: Там же. С. 149.

ры смогут избавляться и от неугодных им политических игроков на мировой арене<sup>52</sup>.

Да неужели? А чем, собственно, зомби отличаются от «неугодных политических игроков»?

Проявим солидарность с пафосом коллеги:

Можно как угодно интерпретировать образ живых мертвецов, но люди боятся зомби, и эта проблема современной культуры требует научного осмысления — психологического, культурологического, социологического и т. д.<sup>53</sup>

Однако хочется уточнить, есть ли в подобном контексте место научному анализу вообще?

Чтобы утверждать, что современные монстры представляют только самих себя и именно в этом качестве смертельной опасности жители Манхеттена их боятся, а не (хотя бы) всего лишь изживают свой страх в компенсаторном удовольствии от убийства на экране, нужно обладать настоящим (медиа)анимистическим мировоззрением. Кстати, наша заочная полемика с американскими коллегами напоминает критику Фрейдом Вильгельма Вундта, который утверждал, что фундаментальные табу человечества основывались на вере примитивных людей в демонов<sup>54</sup>. Но далее Фрейд отмечает, что его собственное объяснение, «которое сводит табу на мертвецов к страху перед душой покойника, превратившейся в демона», только внешне похоже на точку зрения Вундта, потому что не придает демонам значения чего-то конечного, далее неразрешимого для науки иррационального страха. «Мы как бы разгадали этих демонов, распознав их как проекции враждебных чувств к покойникам, сохранившихся у живых», — завершает основатель психоанализа<sup>55</sup>.

Мы делаем в принципе то же, что и Фрейд, но выводим проблему монстров на сцену социальности через анализ воплощен-

52. Цит. по: Там же.

53. См.: Павлов А. Указ. соч.

54. Ср.: «Ведь это не значит спуститься до источников представления табу или раскрыть его последние корни. Ни страх, ни демоны не могут в психологии иметь значение последних истин, не поддающихся уже далее никакому разложению. Было бы иначе, если бы демоны действительно существовали. Но мы ведь знаем, что они сами, как и боги, являются созданием душевных сил человека. Они созданы за чем-то и из чего-то» (Фрейд З. Тотем и табу. С. 339).

55. Ср.: Там же. С. 376.

ных в них коллективных страхов и желаний, а не за счет провоцирования научного сообщества. Никто не боится зомби, но в них пугают ужасы совершенно другого рода. Зомби — не каннибалы и не мертвецы, которые встают из могил, возбуждая в нас страх смерти, но вестники присущего человеческим обществам коллективного насилия, дошедшего до нас и в настоящем. Неслучайно они ходят стаями. Монстры берегут присутствующую в каждом из нас доисторическую память коллективного насилия, подменяя страх перед отмщением чувством вины. Этот страх мы и переносим на кинематографических зомби, а вина перед ними деэмувируется подменой субъекта, сохраняясь в попытках их доместикации. Отсюда и берут начало отмеченные выше стратегии в развитии нашего жанра: правоконсервативная — изоляции или уничтожения зомби, неолиберальная — их одомашнивания, возвращения в «большое» общество, но на унижительных для исключенных условиях.

В заключение хочется задаться вопросом о причинах неудач российских режиссеров в подобном жанровом кинематографе. Нельзя сказать, что отечественные киношники вообще не обращались к вампирам и зомби. Но они, как и большинство провинциалов, сразу хотят делать трэш-пародии и зомби-комедии (характерные провалы — сериал «Грешники» (2013) или полнометражные «Зомби каникулы 3D» (2013)). В рамках самопародийных жанров, к которым относятся фильмы о монстрах, подобная задача оказывается вдвойне сложной, посильной разве что культовым режиссерам (например, «Живая мертвечина» (Питер Джексон, 1992); «Зомби по имени Шон» (Эдгар Райт, 2004); «Выживут только любовники» (Джим Джармуш, 2014)). Но более фундаментальная причина наших неудач кроется в отсутствии в русской культуре серьезного обсуждения массового насилия, на которое новейшая российская история очень богата. Вместо этого мы как будто все еще продолжаем гражданскую войну в социальной реальности, по нашим улицам ходят зомби, а вампиры живут практически в каждой второй семье. Однако, вместо того чтобы постепенно переводить исторические травмы в символический план общественного обсуждения, в том числе в рамках таких непростых жанров массового искусства, как фильмы о вампирах и зомби, молодые российские кинематографисты нещадно, но неубедительно сдирают все у американских кинокомпаний (ср. «первый российский фильм о зомби» «Зима мертвецов: метелица» (2012) или сериал «Пятая стража» (2013)) либо продолжают подражать позднесоветской «духовке» *à la* Тарковский. В результате мы за-

стреваем в колониальной оптике, провинции господского взгляда или фантазме культурной исключительности (что, в принципе, одно и то же) вместо того, чтобы попытаться увидеть вампира в себе (или себя в зомби), преодолевая в художественной практике соответствующие гонительские репрезентации, а в критической рефлексии — логики исключения.

## REFERENCES

- Agamben G. *Homo sacer. Suverennaia vlast' i golaia zhizn'* [Homo sacer. Sovereign Power and Bare Life], Moscow, Europe, 2011.
- Benjamin W. *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniia* [Doctrine of the Similar. Mediaesthetic Works], Moscow, RSUH, 2012.
- Bolz N. *Azbuka media* [Das ABC der Medien], Moscow, Europe, 2011.
- Brooks M. "The Zombie Survival Guide": Live Q&As // *The Washington Post*. October 30, 2003. Available at: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/discussion/2003/10/26/DI2005033114558.html>.
- Brooks M. *Zombi. Rukovodstvo po vyzhivaniiu* [The Zombie Survival Guide], Moscow, AST, Astrel', 2011.
- Chubarov I. Porno kak iskusstvo nasiliia [Pornography as Art of Violence]. *Logos. Filosofsko-literaturnyi zhurnal* [Logos. Philosophical and Literary Journal], 2012, no. 6 (90), pp. 141–156.
- 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.
- Drezner D. *Theories of International Politics and Zombies*, Princeton, Princeton University Press, 2011.
- Fedorov A. V. *Transformatsii obraza Rossii na zapadnom ekrane: ot epokhi ideologicheskoi konfrontatsii (1946–1991) do sovremennogo etapa (1992–2010)* [Transformations of the Image of Russia on Western Television: from the Era of Ideological Confrontation (1946–1991) to Contemporary Stage (1992–2010)], Moscow, MOO "Informatsiia dlia vseh", 2010.
- Fliegen-Larven verwandeln Bienen in Zombies. *Wissenschaft Aktuell*. Available at: [http://www.wissenschaft-aktuell.de/artikel/Fliegen\\_Larven\\_verwandeln\\_Bienen\\_in\\_Zombies1771015588184.html](http://www.wissenschaft-aktuell.de/artikel/Fliegen_Larven_verwandeln_Bienen_in_Zombies1771015588184.html).
- Freud S. Totem i tabu [Totem und Tabu]. *Ostroumie i ego otnoshenie k bessoznatel'nomu* [Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten], Minsk, Kharvest, 2003.
- Freud S. Zloveshchee [Das Unheimliche] (trans. A. V. Garadzha). Available at: <http://vispir.narod.ru/freud1.htm>.
- Girard R. *Kozel otpushcheniia* [Le Bouc émissaire], Saint Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2010.
- Girard R. *Nasilie i sviashchennoe* [La Violence et le Sacré], Moscow, New Literary Observer, 2000.
- Halberstam J. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Duke University Press, 1995.

- Mizejewski D. Zombies vs. animals? The living dead wouldn't stand a chance // *Boing Boing*. October 14, 2013. Available at: <http://boingboing.net/2013/10/14/zombies-vsanimals.html>.
- Podoroga V. A. *Mimesis. Materialy po analiticheskoi antropologii literatury. Tom I: N. Gogol', F. Dostoevskii.* [Mimesis. Materials of Analytical Anthropology of Literature. Volume I: N. Gogol, F. Dostoyevsky], Moscow, Kul'turnaia revoliutsiia, Logos, Logos-altera, 2006.
- Robin R. *The Making of the Cold War Enemy. Culture and Politics in the Military-Intellectual Complex*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- Žižek S. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, Cambridge, MA, MIT Press, 1992.
- Žižek S. *O nasilii* [On Violence], Moscow, Europe, 2010.

# Религия «Звездных войн»

ДЖОН КАПУТО

Джон Капуто. Доктор наук, имен-  
ная профессура-эмеритус по религио-  
ведению Томаса Дж. Уотсона Колледжа  
искусств и наук Сиракузского  
университета (США).

Адрес: 506 Hall of Languages,  
Syracuse, NY 13244, USA.  
E-mail: jdcaputo@syr.

*Ключевые слова:* религия, Благовеще-  
ние, «Звездные войны», хай-тек, архе-  
тип, мифология.

Это статья представляет собой главу  
из книги философа и теолога  
Джона Д. Капуто «О религии». На при-  
мере популярной киносаги Джорджа  
Лукаса «Звездные войны» автор ана-  
лизирует современные формы религи-  
озности западного общества.

По мнению Капуто, подобные исклю-  
чительные образцы массовой куль-  
туры, базирующиеся на архетипах  
и исконных культурных нарративах,  
способны стать субститутом для  
изживших себя, мертвых форм тради-  
ционной религиозности. Автор опре-  
деляет фильм «Звездные войны»  
и произведения подобного масштаба  
как эффективные средства ремифоло-  
гизации религиозной традиции.

THE RELIGION OF STAR WARS

JOHN CAPUTO. PhD, Thomas J. Watson  
Professor of Religion Emeritus at the  
College of Arts and Sciences of the Syra-  
cuse University, USA.

Address: 506 Hall of Languages, Syracuse,  
NY 13244, USA.  
E-mail: jdcaputo@syr.

*Keywords:* religion, Annunciation, *Star  
Wars*, hi-tech, archetype, mythology.

This article is a chapter of the book *On  
Religion* by John Caputo. The author ana-  
lyzes the contemporary form of religio-  
sity in Western societies through the  
example of George Lucas's *Star Wars*  
saga. According to Caputo, these exclu-  
sive pieces of popular culture which are  
based on archetypes and initial cultural  
narratives are able to become a substi-  
tute for bygone forms of traditional relig-  
iosity. The author characterizes the *Star  
Wars* movie and pieces of work of similar  
scale as an effective means of remytholiz-  
ing religious tradition.

# Социальная критика Джона Карпентера: конспирология в «Чужих среди нас»

ЕВГЕНИЙ ДЕГТЯРЕВ

ЕВГЕНИЙ ДЕГТЯРЕВ. Учебный ассистент на факультете философии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

Адрес: 105066, Москва,  
ул. Старая Басманная, 21/4.  
E-mail: eudegt@gmail.com.

*Ключевые слова:* критика идеологии, конспирология, когнитивное картографирование, пропаганда, массовая культура.

Текст представляет собой анализ культового фильма Джона Карпентера «Чужие среди нас» (1988) в контексте критики идеологии. Его исходные методологические установки: обращать внимание на идейное содержание фильмов, обычно не предполагающих такого содержания; искать его следует в популярных, в том числе некрупнобюджетных, жанровых фильмах; воспринимать режиссера как носителя определенной идеологии или как автора, осуществляющего социально-политическое высказывание; детально и на разных уровнях анализировать весь фильм, а не только его посыл или ключевые сцены. Автор отвечает на вопросы, как функционирует идеология в пространстве фильма и как высказывание режиссера может быть соотносено с концепциями левых теоретиков; каковы теории заговора в кино и каков его вклад в развитие актуального конспирологического дискурса.

JOHN CARPENTER'S SOCIAL  
CRITIQUE: CONSPIRACY IN *THEY LIVE*

EUGENE DEGTYAREV. Academic Assistant at the Faculty of Philosophy of the National Research University—Higher School of Economics.

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

*Keywords:* critique of ideology, conspiracy theories, cognitive mapping, propaganda, mass culture.

The text presents an analysis of the cult American film director John Carpenter's *They Live* (1988) in the context of the critique of ideology. Its initial methodological settings are the following: to pay attention to the ideological content of the films, which usually do not involve such content; to look for the ideological content in popular including small budget genre films; to see director as a carrier of a particular ideology or as the author, who with the help of the film carries a socio-political statement; detail and at different levels of analysis of the entire movie, not only his promise or his key scenes. The author answers the questions of how the ideology functions in the space of the film, and how director's statement can be related to the concepts of leftist theorists; What are the conspiracy theories in the movies and what is his contribution to the development of contemporary conspiracy discourse.

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ:  
ПОТРЕБНОСТЬ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ



ЛАВНЫЙ герой, имя которого мы узнаем лишь в финальных титрах, переходит железнодорожные пути где-то на окраине Лос-Анджелеса. Неожиданное закрытие фабрик и банков в родном городе Колорадо заставило его отправиться в Калифорнию в поисках лучшей доли. Однако все, что Калифорния смогла предложить рабочему, — временный заработок на стройке с мигрантами и ночлежка для бездомных в криминальном районе. В первую же ночь герой замечает подозрительную активность в расположенной недалеко от ночлежки церкви. Проникнув в помещение, он обнаруживает внутри коробки, забитые одинаковыми солнцезащитными очками. Герой решает сохранить для себя пару. Решение становится для него судьбоносным.

Выйдя на одну из центральных улиц Лос-Анджелеса следующим утром, герой решает примерить очки. Неожиданно он обнаруживает, что видимая им в очках картина невероятным образом отличается от той, что он видит собственными глазами. Газеты и журналы, плакаты и билборды, даже деньги оказываются не тем, чем всегда казались. Реклама туров на Карибские острова сквозь стекла очков представляет собой призыв «Размножайся». Долларовая купюра говорит: «Это твой Бог». Журнальный стенд пестрит слоганами: «Покупай», «Смотри телевизор», «Не спорь с властью» и т. д. Более того, некоторые из людей сквозь линзы очков предстают в облики неизвестных антропоморфных существ. Вскоре, обнаружив, что герой может их видеть, эти существа начинают на него охоту. Позже выясняется, что это инопланетные колонизаторы, использующие планету в качестве сырьевого придатка. Пришельцы вступили в сговор с некоторыми представителями человечества, преимущественно принадлежащими к правящим кругам и финансовой элите, и теперь при помощи телевидения распространяют

сигнал, необходимый для поддержания ничего не подозревающего населения Земли в состоянии глубокого гипнотического сна.

Главный герой входит в контакт с участниками сопротивления, создателями очков, — теми, кто, как и он, начал осознавать, что планета и ее жители находятся в опасности. Однако посланный в штаб сопротивления агент пришельцев обнаруживает повстанцев, и практически все члены сопротивления погибают. Герой и его чернокожий друг Фрэнк, воспользовавшись телепортатором, оказываются в здании телеканала, которое является штабом инопланетян. Главная задача напарников, очутившихся в логове пришельцев, — уничтожить спутниковую антенну, через которую распространяется гипнотизирующий сигнал. В финале они достигают желаемого, пожертвовав ради этого собственными жизнями. Таков в кратком изложении сюжет культового научно-фантастического триллера Джона Карпентера «Чужие среди нас», вышедшего на экраны в 1988 году.

Фильм не удостоился отдельного тома с детальным анализом, например, в знаменитой серии *BFI Modern Classics*, как это уже произошло с другим шедевром Карпентера «Нечто»<sup>1</sup>, однако смысл кино освещен в различных западных монографиях, посвященных творчеству режиссера в целом. Например, в книге американского кинокритика Джона Кеннета Мьюра<sup>2</sup> представлено множество интересных фактов о съемках фильма и наиболее знаковых, по мнению автора, рецензий на него. То же касается исследования киноведа Кендалла Р. Филлипса<sup>3</sup> о современных фильмах ужасов, где деконструируются главные персонажи фильмов Карпентера. Однако целостная интерпретация «Нечто» или «Чужие среди нас» отсутствует. Именно поэтому о них все еще есть что сказать культурологу.

В частности, кино можно анализировать в контексте идеологии и конспирологии, поскольку в нем не просто находят отражение многие популярные теории заговора, но и сам фильм при этом является острым идейно-политическим высказыванием. Наиболее интересная попытка философского анализа «Чужих среди нас» принадлежит Славою Жижек<sup>4</sup>. Однако опубликованные размышления Жижека о фильме несистематичны: по большому счету Жижек анализирует лишь одну сцену фильма. Кроме того, Жижек допускает неточности в своей интерпретации фильма. Данный текст является

1. *Billson A. The Thing*. L.: British Film Institute, 1997.
2. *Muir J. K. The films of John Carpenter*. Jefferson; L.: McFarland & Company, 2005.
3. *Phillips K. R. Dark Directions: Romero, Craven, Carpenter, and the modern horror film*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2012.
4. *Жижек С. Чума фантазий*. Харьков: Гуманитарный Центр, 2012. С. 17.

попыткой систематического философского и культурологического анализа фильма Джона Карпентера «Чужие среди нас». В целом интерпретация фильма строится на уникальной методологии, которая была разработана отечественным исследователем массовой культуры, философом Александром Павловым<sup>5</sup>. Исходные установки этой методологии следующие: обращать внимание на идейное содержание фильмов, которые обычно не предполагают такого содержания; искать идейное содержание в особенности в популярных фильмах, в том числе в некрупнобюджетных жанровых работах; убедившись, что содержание картины идеологическое, воспринимать режиссера как носителя определенной идеологии или как автора, который с помощью фильма осуществляет социально-политическое высказывание; детально и на разных уровнях анализировать весь фильм, а не только его посыл или ключевые сцены. Таким образом, мы можем предположить, что 1) в недорогом жанровом фильме 2) есть социально-политическое высказывание, 3) которое хочет осуществить автор. Но, чтобы аргументировать это, нам необходимо провести 4) детальный анализ картины на нескольких уровнях.

*TIMBERLAND* ПРОТИВ *RED WING*:  
МАССОВАЯ КУЛЬТУРА, ПОТРЕБЛЕНИЕ И ПОЛИТИКА

Есть фильмы, раскрыть смысл которых без знания социокультурного контекста и времени, когда он был снят, или времени, в котором разворачивается действие картины, невозможно. Триллер «Чужие среди нас», вышедший в прокат в конце 1980-х, относится к таким фильмам. Кино запечатлело образ Америки эпохи правления Рейгана.

В 1980-е экономика США переживала не лучшие времена. Реализация экономической стратегии президента Рейгана, которую также называют «рейганомикой», направленной на снижение налогов для бизнеса, привела не только к появлению нового, стремительно богатящегося класса профессиональных предпринимателей, но и к увеличению числа людей, живущих за чертой бедности, а также росту безработицы в крупных городах. «Рейганомика» подразумевала полное невмешательство государства в сферу производства товаров и услуг. По мнению многих безработных, в их неудачах виновным было правительство Рейгана, не обеспечиваю-

5. См. его книгу, в которой содержатся примеры такого анализа: Павлов А. В. Постыдное удовольствие: социально-политические и философские интерпретации массового кинематографа. М.: ИД Высшей школы экономики, 2014.

щее их необходимыми социальными гарантиями, в то время как сам Рейган верил в то, что главная и единственная проблема безработных — их полное бездействие.

1980-е годы в США — время острого межклассового конфликта. За счет резкого снижения налогов на роскошь богатые наслаждались дорогими товарами и услугами, формируя новый образ жизни, связанный с регулярным поддержанием себя в хорошей физической форме, употреблением экологически чистых продуктов, получением престижного образования и постоянным (профессиональным) ростом. Переход экономики в постиндустриальную эру, ознаменовавшийся закрытием крупных производств или их перемещением с территории США в другие страны, больнее всего ударил по тем, кто еще вчера трудился на заводе или фабрике с уверенностью в обеспеченной старости. Многочисленные представители американского рабочего класса эры Форда, те, кто считал себя нестигаемой опорой страны, в 1980-е оказались на улице, не обнаружив способности безболезненно адаптироваться к новым экономическим реалиям времени. Такова почва, на которой Джон Карпентер взрастил персонажей «Чужих среди нас».

Образ героя-бродяги традиционен для американской популярной культуры и является одним из архетипов в кинематографе. Появление такого героя шаблонно: он приезжает в город и в силу необъяснимой способности ввязываться в неприятности оказывается втянут в круговорот событий истории, становится тем ключевым элементом, без которого конфликт не может быть разрешен. Герой обладает стандартным набором личных качеств и привычек, который может варьироваться от сюжета к сюжету, но в общем и целом это всегда «хороший парень», крепкий телом и сильный духом, прирожденный лидер, который сбился со своего жизненного пути, крепко запил или оказался на улице<sup>6</sup>.

Эта модель обыгрывается режиссером в подавляющем большинстве фильмов, но с принципиально важным добавлением: герой-бродяга Карпентера — это всегда герой-жертва, готовый отдать свою жизнь ради достижения цели, чаще всего — спасения человечества. Наиболее очевидными и популярными примерами являются герои Курта Рассела в «Нечто» и «Побеге из Нью-Йорка». Какими бы законченными циниками и неисправимыми эгоистами ни были герои фильмов Карпентера, пусть даже это преступники, как в «Нападении на 13-й участок», они всегда готовы принести в жертву свою жизнь ради спасения других. Зависимость Карпентера от подобных образов коренится в его любви к классическим американским вестернам,

6. См. подробнее: *Phillips K. R.* Op. cit. P. 149–167.

которые он, по многочисленным признаниям, всегда хотел снимать и в которых герой-бродяга — основа истории. Все мысли Карпентера об образе героя-жертвы были собраны и представлены именно в «Чужих среди нас», в главном герое фильма Джоне Нада.

Обычно, когда речь идет о «Чужих среди нас», всегда упоминается тот факт, что фамилия главного героя Нада с испанского переводится как «ничто», но по неопределенным причинам никто из авторов не объясняет его значение. Возможно, для многих данная игра слов имеет очевидный смысл, однако она играет важнейшую роль в понимании образа главного героя фильма. Называя своего персонажа «Нада» и вообще ни разу не упоминая его имени на протяжении всего фильма, Джон Карпентер не просто показывает, что для Америки 1980-х представитель рабочего класса — это ничтожество, не имеющее никакой реальной власти и силы, но и, конечно, обезличивает его, стирает, делает отсутствующим. В этом обнаруживается авторский пессимизм Карпентера.

Стирая своего персонажа из пространства фильма, режиссер говорит нам: события этого фильма могли бы иметь место в реальной жизни, за исключением одного — не было бы Джона Нада, готового пожертвовать собой ради спасения человечества. Нада — это супергерой, сошедший со страниц комиксов. Даже культовая фраза «*I have come here to chew bubblegum and kick ass... and I'm all out of bubblegum*» напоминает нам о бравате классических супергероев. Осознание зрителем того, что Нада не существует и не может существовать, как не существуют герои комиксов, затрудняет тот факт, что Нада облачен в клетчатую рубашку и джинсы, а не в яркое трико из спандекса. В «Чужих среди нас» Карпентер лишь показывает нам, каким должен быть герой, способный спасти современный мир, но он не утверждает, что такой герой существует или что современный мир вообще можно спасти.

Нада — патриот, один из тех, кто в 1980-е не утратил веру в то, что американец, имеющий терпение, следующий всем правилам и работающий честно, сможет пережить тяжелые времена. Внешность Нада должна была стать синонимом маскулинности, и по этой причине его роль исполняет профессиональный рестлер Родди «Роуди» Пайпер, с которым Карпентер познакомился на *WrestleMania III* — ежегодном шоу вселенной американского рестлинга. Брутальная и мужественная внешность Пайпера не просто идеально подошла для роли Нада, но и сделала возможным обсуждение темы современного кризиса маскулинности в контексте «Чужих среди нас».

Известно, что на 1980-е пришелся пик популярности маскулинных фильмов в жанре экшен. Британский культуролог Питер Найт

в своей книге «Культура заговора»<sup>7</sup> говорит о неразрывной связи между их популярностью и реальным кризисом мужской идентичности в Америке. Найт объясняет эту связь тем, что по завершении эры Форда в экономике с постепенным ее переходом в период, который сейчас принято называть постиндустриальным, резко падает социальная значимость рабочего класса — тех, на ком держалась Америка. Чтобы быть мужественным в Америке 1980-х, стало недостаточно быть мужчиной, пишет Найт. Американцам удалось убедить себя в том, что для того, чтобы быть настоящим мужчиной, нужно регулярно посещать фитнес-зал, не иметь вредных привычек, правильно питаться и следить за внешним обликом. Таким образом, реальная маскулинность, будучи, согласно Найту, невозможной в реальной жизни, нашла свое отражение в популярной культуре, став ее востребованной частью. С одной стороны, Родди Пайпер выглядит как типичный герой боевика 1980-х, и, возможно, если бы фильм «Чужие среди нас» был многомиллионным блокбастером, мы бы увидели в главной роли, к примеру, Сильвестра Сталлоне. С другой стороны, есть ирония в том, что Нада играет именно человек из рестлинга, в котором «мужественность» всегда была лишь элементом шоу.

Другим главным героем фильма является Фрэнк Эрмитейдж, с которым Нада знакомится на стройке в одном из первых эпизодов фильма. Роль Фрэнка писалась специально под актера Кита Дэвида, уже снимавшегося у Карпентера в «Нечто». Имя Эрмитейдж позаимствовано из рассказа Говарда Лавкрафта «Данвичский ужас»; кроме того, оно встречается и в романе «Хребты безумия» (*In the Mountains of Madness*), название которого позже Карпентер обыграл в триллере «В пасти безумия» (*In the Mouth of Madness*, 1994), основанном на творчестве все того же Лавкрафта. Сценарий к «Чужим среди нас» Карпентер написал под псевдонимом Фрэнк Эрмитейдж, обосновывая это тем, что в работе над текстом он использовал так много заимствований из разных источников, что едва ли может считать его собственным произведением. Все это указывает на то, что персонаж Фрэнка имеет большое значение.

Фрэнк принципиально не разделяет взглядов Нада на реальное положение вещей в стране. Свои суждения о мире Фрэнк строит исходя из того, что, как и Джон, он потерял работу на сталелитейном заводе в родном городе и был вынужден отправиться в Лос-Анджелес в поисках лучшей доли, оставив дома жену и маленьких детей. По мнению Фрэнка, виноваты в этом правители мира, вла-

7. Найт П. Культура заговора: от убийства Кеннеди до «Секретных материалов». М.: Ультракультура 2.0, 2010.

деющие золотом, а все остальные лишь играют в игру под названием «Попробуй-ка выжить».

Мировоззрение Фрэнка — яркий пример того, что современный философ Фредрик Джеймисон называет «когнитивным картографированием бедняка». Слова Фрэнка доказывают, что он верит в существование заговора элит. Заговорщиков он называет «они». «Они», конечно, несут ответственность за закрытие фабрик, заводов и банков. Вера в заговор, как пишет Джеймисон, и есть когнитивное картографирование бедняка, «это размытое изображение тотальной логики позднего капитала, отчаянная попытка представить систему последнего, неудачный исход которой отмечен скачиванием к голой теме и содержанию»<sup>8</sup>. Иначе говоря, отсутствие возможности осмысления реальных политических и экономических процессов в силу ограниченности интеллектуальных способностей или дефицита информации и порождаемый этим ресентимент широких масс неминуемо приводят к возникновению разных, порой нереалистичных теорий заговора, которые, в свою очередь, находят отражение в массовой культуре. По Джеймисону, вера в заговор — утверждение в собственном бессилии тех, кто не понимает или не способен понять механизмов работы политики и экономики в современном обществе. Однако парадокс заключается в том, что «картографирование» Фрэнка не подводит его и он оказывается прав в своих предположениях.

Жижек назвал «Чужих среди нас» шедевром, которым пренебрег Голливуд<sup>9</sup>. Не вполне ясно, о какого рода пренебрежении пишет философ. В 1987 году Карпентер подписал контракт с небольшой студией *Alive Films* на производство четырех фильмов, и фильм «Чужие среди нас» стал вторым из них. Карпентер всегда оставался режиссером, предпочитавшим свободно выражать авторскую позицию, что в кинобизнесе редко сочетается с большим финансированием (бюджет «Чужих среди нас» составил всего 3 миллиона долларов), и не стремился к одобрению Голливуда. Например, Карпентер отказался снимать «Роковое влечение» и «Лучшего стрелка» — сверхприбыльные голливудские блокбастеры первого класса. Вероятно, уместнее говорить, что Карпентер пренебрег Голливудом, отдав предпочтение проектам, которые интересны в первую очередь ему, сохранив статус режиссера авторского кино. Карпентер сам представляется как традиционный герой-жертва своих фильмов. Пожертвовав возможностью снимать дорогие, но при этом ограниченные в средствах авторского вы-

8. Цит. по: *Найт П.* Культура заговора...

9. *Жижек С.* Чума фантазий. С. 17.

ражения фильма, Карпенгер сделал несколько важных жанровых лент. Фильм «Чужие среди нас» был одобрен критиками и, несмотря на не самый успешный прокат, со временем стал легендой ночного проката, что свидетельствует о народной любви к фильму.

Разбирая знаменитый эпизод «Чужих среди нас» с восьмиминутной дракой между Нада и Эрмитейджем, Жижек говорит, что слишком активное сопротивление Фрэнка тому, чтобы просто примерить очки, заключается в его нежелании выходить из мира иллюзий, в котором ему комфортно существовать. Нада в данном случае выступает в роли свободы с кулаками, говорит Жижек в документальном фильме Софи Файнс «Киногид извращенца: идеология» (2012). Эта «свобода» должна показать Фрэнку изнанку идеологии, скрытый диктат в идеальном демократическом обществе Америки<sup>10</sup>. Проблема заключается в том, что Фрэнк изначально знает о существовании заговора и ему не нужны очки, чтобы в этом убедиться, поскольку он уже не питает иллюзий относительно действительности. В мире иллюзий живет Нада. Очки помогают ему увидеть «изнанку идеологии», но Фрэнк не нуждается в этом. Данные размышления Жижека следует дополнить его ранними взглядами на идеологию, концепция которой изложена в его книге «Возвышенный объект идеологии»<sup>11</sup>: циничное и насмешливое отношение к идеологии и неверие в ее официальную внешнюю составляющую, адептом которых является Фрэнк, еще не делают его свободным от ловушки идеологии, не переносят его за ее пределы. Но способно ли перенести за пределы идеологии знание ее изнанки, которое получает Нада благодаря очкам?

Нечто важное о фильме говорит внешний облик его главных героев Нада и Эрмитейджа — их одежда. Искушенный зритель при просмотре фильма обязательно обратит внимание на то, что оба они, будучи бродягами, модно одеваются даже по меркам наших дней: спустя четверть века с момента выхода фильма их образы продолжают быть современными. Нада носит потертые голубые джинсы *Levi's 501*, которые, например, очень любил Стив Джобс. Клетчатая фланелевая рубашка сегодня — обязательный элемент гардероба самых модных людей. То же касается Фрэнка. В его гардеробе стильные свитера, которые он носит, невзирая на калифорнийскую жару, а его любимый цвет — фиолетовый. Отдельного упоминания достойна обувь героев. Оба персонажа носят классические модели строительных ботинок: Нада — *Timberland*, а Эрмитейдж — *Red Wing*.

10. Там же.

11. *Он же*. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999.

Любой, у кого в шкафу висит фланелевая рубашка в клетку, также скажет вам, что ботинки *Timberland* и *Red Wing* — это не просто удобные строительные ботинки, а неотъемлемая часть популярной культуры. В *Red Wing*, например, персонаж Джека Николсона гуляет по психбольнице в фильме «Пролетая над гнездом кукушки», а в *Timberland* он уже пытается убить свою семью в «Сиянии». Каждый из этих брендов имеет длинную и богатую историю, миллионы поклонников по всему миру. Наверняка лишь малая часть из них в действительности является строителями. И, что особенно важно, у каждого из них есть своя идеология. В то время как *Red Wing* с самого основания компании всегда ориентировались исключительно на людей, исполняющих тяжелую работу, *Timberland* позиционировал себя как компанию, производящую обувь не только для работы, но и для активного отдыха. Покупатель «вингов» — строитель, покупатель «тимберлендов» — не только строитель, но и исследователь. Разве это не отражено в образах главных персонажей фильма — Джона Нада и Фрэнка Эрмтейджда? Фрэнк знает свое место и готов выполнять возложенную на него работу, не подвергая сомнениям авторитет власти, но Нада не готов довольствоваться малым, и его задача — открыть и показать всем то, что скрыто.

В таком контексте знаменитая восьмиминутная драка «Чужих среди нас» также может быть прочитана как битва брендов и идеологий, стоящих за ними. Почему это важно? Потому что кино «Чужие среди нас», будучи фильмом, критикующим и высмеивающим популярную культуру и бесцельное потребление товаров и услуг, ростом которого охарактеризовались 1980-е, в действительности не может не рекламировать такие товары, как джинсы *Levi's* и ботинки *Red Wing*. Массовая культура превратила эти вещи в символы хорошо продающегося бунта. Здесь мы сталкиваемся с феноменом «бунта на продажу», когда сам протест против поп-культуры неминуемо становится объектом данной культуры<sup>12</sup>. Картина «Чужие среди нас» не выходит за пределы этой логики, а внимательный анализ указывает на то, что фильм плотно в нее вплетен.

## ТИПЫ ЗАГОВОРА В «ЧУЖИХ СРЕДИ НАС»

Важным местом в географии фильма является ночлежка для бездомных, в которую Фрэнк приводит Джона в день их знакомства. Над входом в ночлежку, расположенную на пустом куске земли под

12. Поттер Э., Хиз Д. Бунт на продажу: как контркультура создает новую культуру потребления. М.: Добрая книга, 2007.

открытым небом, висит табличка «Джастисвилль» (то есть «городок справедливости» в приблизительном переводе). Это место, где люди разного возраста и с разным цветом кожи живут в согласии с идеалами гуманизма, свободы и равенства. В Джастисвилле есть бесплатная горячая еда, место для ночлега и душ. Отношения между жителями строятся на естественном обмене и добровольном разделении труда: кто-то ремонтирует сломанный душ, кто-то готовит обед. Интересно, что Джастисвилль расположен на Четвертой улице на юге, в знаменитом Южном Централ Лос-Анджелеса, воспетом в популярной культуре как царство нищеты и криминала. С места, где расположен Джастисвилль, открывается вид на небоскребы, стоящие в деловом центре города, что отдельно отмечается оператором. Таким образом, мы можем говорить о том, что Джастисвилль является своего рода границей, разделяющей мир богатых, проводящих свои будни в небоскребах, и мир бедных, проводящих жизнь на улицах Централа.

Джастисвилль с его традиционным моральным укладом, отсутствием коммерции и преступности является утопией. В доказательство утопизма Джастисвилля и демонстрации авторского пессимизма Карпентер уже в начале фильма сравнивает его с землей при помощи бульдозеров, самым грубым образом объясняя зрителю, что Джастисвилль — это всего лишь мир фантазии, которому нет места в мире современного капитализма. Или, говоря иначе: «Покажите нам место, где стоит ваш Джастисвилль, и мы построим на нем парковку для наших автомобилей». В Джастисвилле, как и в любом другом месте, показанном в фильме, есть свой телевизор, из которого население городка узнает о последних модных трендах «ревущих 1990-х» (любопытная деталь, указывающая на то, что, возможно, действие фильма происходит в 1990-х, а не в конце 1980-х, когда был снят фильм) и актуальных товарах, продаваемых в магазине на диване.

В одном из эпизодов мы видим, как бездомные, сидя на старом потрепанном диване перед телевизором под открытым небом, не будучи даже в окружении стен, смотрят «магазин на диване». Эпизод является метафорой того, что потерявшие жилье рабочие, не имеющие денег на приобретение товаров, вопреки всему продолжают следить за этими товарами и ориентироваться на бесцельное потребление, находясь под влиянием телепропаганды. Возможно ли остановить волну бесцельного потребления, когда даже те, кто потерял самое важное в жизни — кров, продолжают следить за последними модными течениями?

Вера Фрэнка Эрмитейджа в существование преступного заговора, в результате которого добропорядочные люди оказываются

ся на улицах, является лишь вершиной конспирологического айсберга. Конспирология работает в фильме на нескольких уровнях и представлена не только инопланетными похитителями тел, но и целым рядом других формирований заговорщиков.

Первый организованный заговор, с которым мы встречаемся в фильме, не инопланетный, а церковный. Именно под прикрытием методистской католической церкви начинает свою работу подпольный штаб борцов с инопланетными захватчиками. Оттуда вела свое вещание пиратская станция, и там же распространились солнцезащитные очки, обличающие инопланетян и их скрытую пропаганду.

Боязнь церковных заговоров — не самая популярная в XX веке разновидность конспирологической паранойи на Западе: она характерна, скорее, для Средних веков и раннего Нового времени, когда институты Церкви имели гораздо большее влияние на жизнь общества и на ход истории. Возрождение данного страха в мировом масштабе пришлось на самый конец XX и начало XXI века, и связано оно в первую очередь с исламским фундаментализмом и угрозой терроризма. Американский журналист Дэниэл Пайпс, специализирующийся на объяснении и опровержении многих расхожих конспирологических теорий, опровергает в том числе «мифы», связанные с представлениями американцев о церковном фундаментализме, что означает, что тема в современном обществе и популярной культуре действительно важна.

Карпендер заигрывает в первую очередь с американской аудиторией, для которой уличные проповеди священников — привычная часть повседневности. Карпендер предлагает задуматься: что если невероятные истории проповедников о близости Судного дня и пришествия Сатаны основаны не просто на вольных и эмоциональных интерпретациях текстов Писания? Что если церковь является не просто духовным защитником Царства Божьего на Земле, а реальным защитником с кулаками и высокими технологиями на вооружении? Ведь если это действительно так, то как простые люди, так и секретные проправительственные ведомства живут по соседству с огромного масштаба секретной организацией, располагающей такой же агентурной сетью верующих, легко поддающихся вербовке.

Говоря о методистском заговоре в фильме, нельзя не обратить внимания на фигуру слепого проповедника. Поскольку проповедник слеп, очки, разоблачающие инопланетян, для него бесполезны, и тем не менее проповедник точно знает о существовании заговора, что ставит его на одну позицию с Фрэнком, также уверенным в существовании заговора. Либо проповедник, как и Фрэнк,

просто-напросто верит в существование инопланетян и пропаганды, не основываясь на фактах, либо проповедник — единственный мистический персонаж фильма, который способен вычислять инопланетян, основываясь на каких-то неизвестных нам основаниях. Церковный заговор важен и по той самой причине, что он положил начало революционному движению рабочих: именно в методистской церкви недалеко от Джастисвилля вызрела идея вооруженного восстания и свержения диктатуры инопланетных захватчиков.

Следующими заговорщиками, с которыми сталкиваются герои фильма после обнаружения неприятных инопланетных соседей на своей планете, оказываются рабочие. Возглавляют восстание и являются его идеологическим ядром выжившие после осады Джастисвилля участники церковного заговора. Один из них, Гилберт, отслеживает Джона и Фрэнка и приглашает принять участие в собрании организации. При этом он призывает героев к осторожности, поскольку полиция была проинформирована о том, что члены организации — «коммунисты», целью которых является совершение государственного переворота. Известно, что паранойя вокруг «красной угрозы» более характерна для 50-х и 60-х годов XX века, нежели для 80-х, однако Карпентер намерено переносит «маккартистский миф» о вездесущих коммунистах в свой фильм — вероятно, для того, чтобы показать, как некоторые конспирологические воззрения укореняются, со временем становясь частью популярной культуры.

Организация революционеров в действительности оказывается немногочисленной, плохо скоординированной и, как показали дальнейшие события фильма, не пригодной для ведения боевых действий. Но при всех очевидных недостатках организации ее нельзя охарактеризовать как стихийное и неконтролируемое скопление людей, поскольку у них есть ресурсы для достижения технического прогресса. В распоряжении заговорщиков оказались новые линзы, которые изобличали, как и прежде, скрывающихся в человеческом облики инопланетян, но при этом позволяли оставаться незамеченными и не испытывать головных болей, как при ношении солнцезащитных очков. Тот факт, что революционерами были изобретены или добыты иным путем линзы, не вызывающие головных болей, наносит удар по концепции Жижика, в которой боль означает травму, испытываемую человеком при столкновении с реальностью, или изнанкой идеологии.

Вот почему организацию революционных рабочих нельзя охарактеризовать как слабую или изначально обреченную на поражение. Организация могла бы расширяться, окрепнуть и нанести

решающий удар по инопланетным захватчикам, если бы не была уничтожена. Важно отметить то, как именно была уничтожена организация. Засланный шпион раскрыл местоположение заговорщиков. Очень важно, что этим шпионом была девушка — работник телеканала. Получается, чтобы остановить деятельность революционной организации, достаточно одного человека, работающего в медиа. Что в пространстве фильма Карпендера еще раз выступает метафорой того, что реальная власть в условиях современного мира сосредоточена не в руках рабочего класса, даже если на его стороне достижения научно-технического прогресса, а в медиаструктурах.

Третьей фракцией заговорщиков, представленной в фильме, является истеблишмент с Земли, вступивший в заговор с «похитителями тел» ради выгоды. Этим людям мы видим в фильме всего раз — на торжественном вечере, посвященном празднованию успехов совместной деятельности инопланетян и людей на Земле. Подавляющее большинство из них — либо очень богатые люди, стремящиеся стать еще богаче за счет совместной деятельности с инопланетянами, либо высокопоставленные чиновники, которые, конечно, тоже очень богатые люди, но играют в заговоре другую роль, управляя государственными структурами и непосредственно населением на законодательном уровне.

Однако люди и инопланетяне не состоят в заговоре на равных условиях. Для инопланетян земляне, которым они платят для достижения собственной цели — превращения Земли в сырьевой придаток, — лишь марионетки, с легкостью купленные за иллюзорную власть и социальный статус. Как только цель захватчиков будет достигнута и им больше не нужно будет хранить свое присутствие на планете в тайне, они, скорее всего, избавятся от «компаньонов», ничуть не задумываясь.

Зачем Карпендер говорит о сговоре истеблишмента и инопланетян? Питер Найт пишет о том, что за вторую половину XX века случилось очень много событий, в результате которых преследование политических целей тайными средствами стало для политического истеблишмента само собой разумеющимся. В эпоху глобализации и транснациональных корпораций возникло огромное количество историй и слухов о том, что в США нет лица, которое бы определяло судьбу национальной экономики, а вся экономическая политика продиктована исключительно интересами крупных капиталов, состоящих в сговоре. Собственно, именно эта идея иллюстрируется Карпендером, когда он показывает нам глав мировых корпораций и правительств, пьющих шампанское за одним столом с инопланетянами.

В союзе истеблишмента и инопланетян есть и третья сторона. В фильме она представлена бродягой из Джастисвилля, которого в конце фильма Джон и Фрэнк встречают на торжественном ужине заговорщиков в шикарном смокинге и с бокалом мартини. Персонаж важен потому, что его устами объясняется миссия инопланетян на Земле и раскрываются подробности о них: например, мы узнаем, что они прилетели с планеты из созвездия Андромеды, что вообще, к сожалению, не играет никакого значения, и то, что гипнотический радиосигнал распространяется не только по территории США, но и по всему миру, что, конечно, важно. Однако также благодаря ему мы узнаем про то, что стать участником заговора могут даже те, кто вчера сидел без крова над головой и смотрел «магазин на диване». Получается, что инопланетяне готовы помогать тем землянам, кого не волнует будущее планеты, но которые с радостью помогут выкачивать из нее ресурсы ради неограниченного доступа к товарам и услугам сегодня.

Любопытно и то, что устами бродяги Карпентер иронизирует над своим собственным фильмом. Встретив на ужине Фрэнка и Джона, на вопрос о том, где они находятся, бродяга отвечает примерно следующее: «За кулисами шоу, парни. Оно немного простовато, но сойдет и так». За этим высказыванием может скрываться отношение режиссера к собственному фильму. Как уже отмечалось, фильм «Чужие среди нас» не получил хорошего финансирования и, соответственно, не богат на спецэффекты, как, например, «Нечто» или «Большой переполох в маленьком Китае». Это всего лишь *B-movie*, который «простоват, но сойдет и так».

## ИЗНАНКА ИЗНАНКИ ИДЕОЛОГИИ

Карпентер не был первым человеком, снявшим фильм об инопланетном вторжении. Это даже не первая его картина об инопланетянах. «Нечто» — фильм, с которым Карпентер будет ассоциироваться в первую очередь, — рассказывает историю о потерпевшем крушение на Земле космическом корабле с неизвестным организмом на борту. Главной особенностью организма является способность к мимикрии любых иных организменных форм жизни. Поначалу холодно принятая публикой и критиками картина со временем обрела армию фанатов. О «Нечто» написано большое количество статей и несколько научных исследований, большинство авторов которых сходятся во мнении, что картина — метафора неизлечимого вируса, поражающего человека (чаще всего имеется в виду СПИД). «Нечто» — не просто фильм о вирусе, но фильм, являю-

щийся универсальным шаблоном, в который может быть вписана любая конспирологическая теория — от «красной угрозы» до теории об убийстве президента Кеннеди.

Сравнивая фильм «Чужие среди нас», в котором нашлось место для большого количества конспирологических теорий, с фильмом «Нечто», можно сказать, что картина «Чужие среди нас» является такой же универсальной формой, что открывает простор для концептуализации фильма через самые разные теории. Все его содержание в действительности укладывается в простую схему, в которой  $X$  — переменная неизвестная, основанная на личных предпочтениях интерпретатора в области конспирологии: положительный персонаж узнает о существовании  $X$ , поскольку существует нечто, способное сделать  $X$  обнаружимым; в борьбе положительный персонаж объединяется с другими положительными персонажами, которым также известно о существовании  $X$ ; вскоре их союз терпит крах, поскольку  $X$  активно поддерживают отрицательные персонажи, чья мощь несоизмеримо больше, чем мощь положительных персонажей; положительный герой приносит себя в жертву, что в итоге обеспечивает победу над  $X$ . Так структурно выглядит фильм «Чужие среди нас». «Нечто» отличается от него лишь в некоторых деталях, что в определенной степени позволяет назвать «Чужих среди нас» и «Нечто» двумя версиями одного и того же фильма. Поэтому окончательного ответа на вопрос о том, метафорой чего являются инопланетяне в обоих фильмах, быть не может.

Одним из очень важных элементов анализа любого научно-фантастического фильма, в котором фигурируют инопланетяне, является изучение их технологий. В этом контексте картина «Чужие среди нас» сообщает зрителю много информации.

Инопланетяне оказались на планете именно благодаря тому, что их технологии превосходят человеческие. В сцене прогулки Джона и Фрэнка с бродягой по земной штаб-квартире инопланетян мы можем наблюдать процесс работы телепорта, который отправляет землян на Андромеду. Тот факт, что земляне могут пользоваться этим телепортом без ущерба для здоровья, говорит о том, что теоретически земляне могли бы изобрести технологии мгновенного перемещения в пространстве, если бы не были увлечены просмотром «магазина на диване». Инопланетяне в фильме более деятельны, они изобретают сложные системы из линз, способные телепортировать тела, используют умные стратегии по захвату чужих планет с последующим выкачиванием из них полезных ресурсов. То, что земные ресурсы полезны для инопланетян с Андромеды, еще раз говорит, что земляне просто не знают возможностей

своей планеты. Земляне, которым известно о планах захватчиков, ведут себя при этом пассивно.

Для быстрого перемещения в пределах планеты инопланетяне используют мобильные телепорты, замаскированные под наручные часы. При этом мы видим, что инопланетяне не злоупотребляют телепортациями, используя свои девайсы лишь в экстренных случаях и непредвиденных ситуациях, а в жизни они, как и люди, передвигаются на автомобилях. Когда полицейские начинают преследование Нада, рассекретившего себя, мы видим, что среди полицейских тоже есть инопланетяне, и они передвигаются на автомобилях, а не с помощью телепортации. То есть инопланетяне ведут себя осторожно и предусмотрительно. Из поведения полицейских мы можем сделать вывод, что они готовы использовать физическую силу только в крайних случаях. Ничего не мешало полицейскому-инопланетянину застрелить Нада на месте, но он предложил ему решить конфликт с помощью вербовки.

Конечно, самая важная технология, работа которой продемонстрирована в фильме, — гипнотизирование человечества при помощи специального телесигнала, скрытого под вещанием обычных телепередач. Сегодня, когда эра телевидения, кажется, постепенно подходит к концу и многие уже не имеют дома телевизоров или просто не включают их, этот элемент фильма Карпендера смотрится несколько архаично. Однако в конце 1980-х, когда количество людей, знающих о том, что такое интернет, было невелико, телевидение было главным средством массовой информации, и идея Карпендера производила мощное впечатление. Тот факт, что инопланетяне распространяют сигнал с помощью уже известных человечеству технологий, говорит о том, что для них эти технологии совсем не в новинку и освоены настолько хорошо, что захватчики имеют возможность посылать альтернативные сигналы, способные оказывать влияние на центральную нервную систему человека. В свою очередь, это свидетельствует о том, что центральная нервная система ими тоже изучена.

В итоге мы получаем умных инопланетян, которые интеллектуально превосходят землян, обладают более развитыми технологиями и всегда действуют продуманно, что позволяет утверждать об их видовом превосходстве над землянами. Единственным и самым важным просчетом инопланетян оказывается то, что главная спутниковая антенна, через которую сигнал транслируется на всю Землю, расположена на крыше дома и никаким образом не защищена от естественных катастроф и непредвиденных ситуаций вроде падения самолета. Однако сделано это скорее в угоду развитию сюжета фильма, нежели ради демонстрации глупости инопланетян.

Помимо замаскированного под обычную сетку вещания телеканала гипнотизирующего сигнала, в фильме большое влияние уделяется пропаганде, распространяемой через различную наружную рекламу и печатную продукцию. Впервые выйдя в очках на оживленную улицу Лос-Анджелеса, Нада обнаруживает реальность в черно-белой наготе, ужасающей и шокирующей. Под яркими билбордами и глянцевыми обложками журналов скрыты призывы «покупать», «жениться и размножаться». Под знаками дорожного движения и в телевизионных выступлениях скрыты такие приказы, как «подчиняйся», «не спорь с властью» и т. д. К сожалению, мы не знаем принципа или технологии, по которой печатный текст, не отображающийся на экране, оказывает гипнотизирующее влияние, — в фильме этот секрет не раскрывается.

Принципиально важно другое: не все из пропагандистских слоганов, которые зрителем должны восприниматься как минимум негативно, имеют равнозначный посыл и воспринимаются зрителем как нечто плохое. Очевидно, что слоган «Подчиняйся» не вызывает у нас тех же эмоций, что слоган «Женись и размножайся». Многим нравится жениться, еще большему числу нравится размножаться, и это мало кем воспринимается в негативном ключе. Вероятно, выбирая данный слоган из множества других, Карпентер подразумевал то, что именно женитьба и размножение неминуемо ведут к дальнейшему долгосрочному росту потребления. Однако сам факт того, что женитьба и размножение преподносятся в негативном ключе, свидетельствует о пессимистичном настрое самого Карпентера.

Другой слоган, употребление которого вводит в замешательство, расположен на самом первом билборде с рекламой нового компьютера, скрывающей под собой призыв подчиняться. В таком случае либо Карпентер не думал о сочетаемости данной рекламы и скрытого слогана под ней, либо Карпентер — технопессимист, считающий, что новые технологии лишь поработают, подчиняют, а не дают простор для творчества и развития своих идей. Если это так, то в 1988 году Карпентер был прав и знал, что компьютеры, которые тогда еще оставались предметами роскоши, в ближайшем будущем «поработят» человечество.

Еще один слоган скрывает под собой целую идеологию и с момента своего появления остается предметом нескончаемых споров. Контекст, в котором он используется в фильме, позволяет нам судить о Карпентере как о его противнике. Речь идет о слогане «Спи 8 часов, работай 8 часов, развлекайся 8 часов». Карпентер не использовал слоган вроде «Работай больше» или «Отдыхай меньше». Очевидно, что тот, кто работает больше, имеет меньше

времени на потребление или размышления, а схема восьмичасового дня вроде бы идеально подходит для поддержания потребления на стабильном уровне. Здесь Карпендер, как кажется, попадает в ловушку. Движение за восьмичасовой рабочий день зародилось на британских фабриках времен промышленной революции, и его принятие стало одним из главных достижений рабочего класса. Очевидно, что герои Джона и Фрэнка, в прошлом фабричные рабочие, и есть те самые герои Америки эры Форда, для которых восьмичасовой рабочий день — это один из важнейших стандартов повседневной жизни. Неизвестный мотив заставил Карпендера выступить против идеологии положительных героев фильма, объяснив им, что и это лишь навязываемый пришельцами стандарт поведения, а не достижение филаделфийских плотников и рабочего движения Чикаго.

Так или иначе, роль этих слоганов — гипнотизирование людей с целью загнать их в определенные рамки поведения и лишить возможности думать свободно, использовать свое воображение, заставив только потреблять и подчиняться неоспоримому авторитету власти. Такова, согласно «Чужим среди нас», «изнанка идеологии», что скрывается от нашего дремлющего сознания, но продолжает воздействовать на нас, где бы мы ни находились и что бы мы ни делали. Но как нам увидеть изнанку и нужно ли это вообще?

Как было сказано, инструментом для обнаружения замаскированной пропаганды в фильме являются солнцезащитные очки, которые, кстати говоря, напоминают по форме классическую оправу *Wayfarer* от американской марки *Ray-Ban*. Все технологии — и земные, и инопланетные — в фильме связаны именно с оптикой. Если мы точно знаем, что оптический телепортатор является внеземной технологией, то о происхождении очков и линз нам ничего не известно. Возможно, эта технология была украдена заговорщиками, возможно, изобретена ими самими, а пришельцы сами поделились ею с землянами, когда перед ними возникла необходимость в средствах идентификации с земными партнерами. Эти предметы функционируют в пространстве фильма согласно логике хичкоковского «макгаффина» — предмета, происхождение которого всегда остается загадкой, но, безусловно, играющего важнейшую роль в развитии сюжета фильма<sup>13</sup>.

Однако что бы изменилось в наших жизнях, если бы в наших руках оказались подобные очки и мы действительно смогли бы

13. Жижек С. То, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М.: Логос, 2004. С. 14.

видеть скрытую диктатуру в облики демократии? В чем Жижек прав в своем анализе фильма, так это в том, что никакие очки для этого сегодня просто не нужны. Каждый так или иначе сталкивается с изнанкой идеологии, когда система дает сбой, но в сущности это ничего не меняет. Редкие смельчаки отправятся взрывать телецентр, подобно Джону Нада, но одного только взрыва будет недостаточно для того, чтобы заставить скольконибудь значимое количество людей перестать смотреть телевизор или мечтать о покупке нового автомобиля. Представить конец капитализма сегодня действительно сложнее, чем представить себе конец света.

Было бы неправильно закончить разговор о фильме на столь пессимистичных рассуждениях, поскольку на него можно посмотреть с другой стороны, для чего нужно лишь задать правильный вопрос: так ли на самом деле плохо то, что мир захватили инопланетяне? Каковы могут быть аргументы в пользу вторжения?

Сотрудничество людей и инопланетян оказалось довольно плодотворным, как было заявлено в речи, судя по всему, руководителя миссии инопланетян на Земле. И если плоды, полученные инопланетянами, для нас ясны — это ресурсы Земли, то о выгоде для землян нужно подумать дополнительно. Земляне получили в распоряжение технологии инопланетян: к примеру, теперь они могут использовать телепорты. Земляне, готовые сотрудничать с инопланетянами, получают серьезную выгоду, как это показано в фильме на примере персонажа-бродяги. Инопланетяне не хотят заставлять землян работать, делая их рабами физически, о чем свидетельствует пропаганда восьмичасового рабочего дня. Инопланетяне не собираются причинять людям физического вреда или истреблять их, иначе бы они не предложили землянам никаких договоров на мирной основе. Земляне, по всей видимости, могут вступать в интимные отношения с инопланетянами. Об этом можно судить по межвидовой паре, приятно проводящей время за ужином в штабе инопланетян. Немаловажную роль играют и чисто прагматические рассуждения бродяги: «В конце концов, если мы продаемся каждый день, почему бы не занять сторону победителей?»

Очевидно, что в долгосрочной перспективе сотрудничество с инопланетянами не сулит для людей ничего хорошего. Ресурсы планеты будут истощены, и инопланетяне покинут ее разоренной, не задумываясь о населяющих ее людях. Но не являемся ли мы сами инопланетянами на своей планете? Люди чаще всего живут, не испытывая определенных тревог о будущем, интересуясь, по сути, лишь собственным доходом, способным обеспечить стабильный уровень потребления. Что если инопланетяне в фильме

Карпентера — это всего лишь земляне, заключившие сделку со своей совестью, отказавшись смотреть в будущее и сохранять планету для будущих поколений? В итоге вопрос о том, хорошо или плохо жить на захваченной инопланетянами планете, сводится к вопросу: хорошо или плохо быть «инопланетянином»? Вот самое главное, что аудитории «Чужих среди нас» предлагается решить самостоятельно. Об этом говорит и открытый финал фильма. Кино заканчивается там, где отключается сигнал передатчика и инопланетяне предстают перед людьми во всем своем безобразии.

#### ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: КАРПЕНТЕР КАРТОГРАФИРУЕТ СЕБЯ

«Чужие среди нас» — не просто фильм, выдвигающий предположение о том, что капиталистическая революция эры Рейгана и движение яппи как ее продукт — результат захватнической политики инопланетных колонизаторов и призыв «проснуться», который адресован среднему классу США, ставшему самодовольным и жадным в условиях свободного капитализма. Это не просто политический манифест именитого режиссера жанрового кино, вышедший как раз к выборам 1988 года, для того чтобы американцы пересмотрели свои взгляды на будущее страны и ответственно подошли к выбору нового президента. Фильму не удалось поменять политическую ситуацию, и победу одержал республиканец Буш-старший. Это не просто циничное и местами тонкое упражнение в иронизировании над феноменами времени и культуры США 1980-х годов. Например, именитые кинокритики Сискель и Эберт, в свое время осудившие фильмы Карпентера и Ромеро за неоправданную «тошнотворную жестокость», легко узнаются в двух инопланетянах, истинная сущность которых отобразилась во время прекращения работы инопланетного передатчика в финале фильма. Также внимательный зритель в лице политика-инопланетянина, американца, желающего с трибуны доброго утра, узнает самого Рейгана и его знаменитое предвыборное обращение, начинающееся с этих слов.

В фильме есть упоминания или явные отсылки практически ко всем наиболее знаковым конспирологическим теориям Америки XX века, определившим параноидальное сознание нации: «красная угроза», «вторжение похитителей тел», заговор истеблишмента, промывание мозгов с помощью телевидения, революционные организации, действующие под прикрытием Церкви, тайная разработка особой оптики, через которую видно реальность такой, какая она есть, и т. д. По словам Питера Найта, «на-

чина с 1960-х годов конспирологические теории стали намного заметней, превратившись из излюбленной риторики захолустных паникеров в язык, понятный множеству обыкновенных американцев»<sup>14</sup>. И Карпентер говорит с ними на этом языке, на этот раз открыто, избегая казуса произошедшего с «Нечто», когда аудитория не поняла значения фильма.

Для Карпентера мотив снять критико-идеологический фильм кроется в его собственном глубоко конспирологическом мышлении. Говоря в терминах Фредрика Джеймисона, Карпентер, как и его персонажи, становится пленником собственного «когнитивного картографирования». В одном из интервью о фильме он признался, что идея картины родилась благодаря его искренней убежденности в том, что с современной Америкой «что-то действительно не так», что кто-то на самом деле заинтересован в том, чтобы Америка спала крепким сном, одним из главных средств контроля которого, по мнению Карпентера, является современное телевидение. «MTV просто невозможно включить», — признался журналистам режиссер.

## REFERENCES

- Billson A. *The Thing*, London, British Film Institute, 1997.
- Knight P. *Kul'tura zagovora: ot ubiistva Kennedi do "Sekretnykh materialov"* [Conspiracy Culture: From Kennedy to The X Files], Moscow, Ul'trakul'tura 2.0, 2010.
- Muir J. K. *The films of John Carpenter*, Jefferson, London, McFarland & Company, 2005.
- Pavlov A. V. *Postydnoe udovol'stvie: sotsial'no-politicheskie i filosofskie interpretatsii massovogo kinematografa* [The Guilty Pleasure: Philosophical and Socio-political Interpretations of Mass Cinema], Moscow, Higher School of Economics, 2014.
- Phillips K. R. *Dark Directions: Romero, Craven, Carpenter, and the modern horror film*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2012.
- Potter E., Heath J. *Bunt na prodazhu: kak kontrkul'tura sozdaet novuiu kul'turu potreblieniia* [Nation of Rebels: Why Counterculture Became Consumer Culture], Moscow, Dobraia kniga, 2007.
- Žižek S. *Chuma fantazii* [The Plague of Fantasies], Kharkiv, Gumanitarnyi Tsentr, 2012.
- Žižek S. *To, chto vy khoteli znat' o Lakane (no boialis' sprosit' u Khichkoka)* [Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)], Moscow, Logos, 2004.
- Žižek S. *Vozvyshennyi ob'ekt ideologii* [The Sublime Object of Ideology], Moscow, Khudozhestvennyi zhurnal, 1999.

14. Найт П. Указ. соч.

# Враг у ворот Советский вратарь: кино, культура, политика

АНДРЕЙ АПОСТОЛОВ

Андрей Апостолов. Аспирант  
ВГИК им. Герасимова, преподаватель  
факультета Высшая школа телевидения  
МГУ им. М. В. Ломоносова.  
Адрес: 119992, Москва,  
Ломоносовский пр-т, 1, стр. 51.  
E-mail: parazaurolof@list.ru.

*Ключевые слова:* вратарь, граница,  
война, спортивная культура, Канди-  
дов, Яшин.

В статье предпринимается попытка реконструкции метаморфоз образа футбольного вратаря в советской и постсоветской культуре. Автор разрабатывает следующие аспекты темы: 1) историко-политические причины особого значения вратаря в спортивной иерархии; 2) сообщаемость культурной прагматики репрезентации спорта в искусстве и спортивных реалий; 3) специфические особенности советской спортивной комедии; 4) милитаристские коннотации спортивной драматургии; 5) трансформация вратарской темы в контексте циклической смены культуры один и два.

Отправной точкой анализа становится канонический образ «сухого вратаря» Антона Кандидова из фильма «Вратарь» и романа «Вратарь республики».

ENEMY AT THE GATES. SOVIET  
GOALKEEPER: CINEMA, CULTURE,  
POLITICS

ANDREY APOSTOLOV. Postgraduate at  
Gerasimov Institute of Cinematography,  
Lecturer at the Higher School of Television  
of the Lomonosov Moscow State  
University.

Address: Bldg 51, 1 Lomonosovsky  
prospekt, Moscow 119992, Russia.  
E-mail: parazaurolof@list.ru.

*Keywords:* goalkeeper, border, war,  
sports culture, Kandidov, Yashin.

This article is an attempt to reconstruct the metaphorphosis of the image of the goalkeeper in Soviet and post-Soviet culture. The author develops the following aspects of the theme: 1) historical and political reasons for the emphasis on the goal-keeper in the sports hierarchy, 2) connectivity of the cultural pragmatics of representation in art and sport realities, 3) the striking features of the Soviet sports comedy, 4) militaristic connotations of sports drama, 5) the transformation of goal-keeper topics in the context of cyclic change of culture one and two. The starting point of analysis is the classical image of the "cold goalkeeper" by Anton Kandidov from the movie *Goalkeeper* and the novel *Goalkeeper of the Republic*.

Кто с мячом к нам придет,  
от мяча и помрет!

Из фильма «Игра»  
(Александр Рогожкин, 2008)



**З**НАМЕНИТЫЙ бухаринско-сталинский тезис о социализме в отдельно взятой стране стал отправной точкой для кардинального культурного перелома в СССР в середине 1920-х годов. С этого момента революционно-экспансионистский пафос самопреодоления постепенно уступает место идеологии автаркического самоопределения. В терминах Владимира Паперного этот процесс можно охарактеризовать как переход от культуры-1 к культуре-2.

Мы видим, как граница постепенно приобретает значение рубежа добра и зла. Добром в новой культуре по-прежнему является пролетарское или рабоче-крестьянское, а злом — буржуазное, однако сама ось пролетарского–буржуазного постепенно поворачивается на 90 градусов, в результате чего граница располагается уже в географическом, а не в социальном пространстве<sup>1</sup>.

К «Съезду победителей», когда задача построения социализма была объявлена выполненной, этот переход сложился окончательно. Со сменой идеологического курса началась возгонка темы безопасности «священных рубежей Отчизны».

Во второй половине 1930-х годов советское кино одержимо темой «воспаленных границ»<sup>2</sup>. Один за другим выходят фильмы о пограничной службе: «Граница» (Михаил Дубсон, 1935), «Граница на замке» (Василий Журавлев, 1937), «Джюльбарс» (Василий Шнейдеров, 1935), «На границе» (Александр Иванов, 1938), мультфильм «Охотник Федор» (Александр Иванов, 1938) и др. Вместе

1. Паперный В. Культура Два. М.: НЛО, 1996. С. 79.

2. Добренко Е. Политэкономика соцреализма. М.: НЛО, 2007. С. 482.

с тем и в предвоенных, на первый взгляд далеких от пограничной темы картинах то и дело возникают отсылающие к ней сюжеты. Так, главный герой популярнейшей комедии «Трактористы» (Иван Пырьев, 1939) Клим Ярко, демобилизованный с дальневосточной службы, приобщает жителей украинского села к пограничной романтике песней «На границе тучи ходят хмуро...», а в «Подкидыше» Татьяны Лукашевич (1939) «маленький мальчик в детском саду объявляет, что хочет быть ни много ни мало пограничной собакой»<sup>3</sup>.

Эти примеры демонстрируют, что тема границы стала одной из наиболее популярных в дискурсе советской культуры предвоенного времени — фактор, который, на наш взгляд, неожиданным образом предопределил формирование будущего образа советского спортсмена. Вторая половина 1930-х годов, помимо прочего, еще и время, когда складываются идеальные (в платоновском смысле) модели большинства социальных ролей советского общества: Писатель — Горький, Летчик — Чкалов, Поэт — Маяковский, Рабочий — Стаханов, Женщина — Саша Соколова (героиня фильма «Член правительства» (Александр Зархи, Иосиф Хейфиц, 1938) и т. д.<sup>4</sup> Место Спортсмена в пантеоне социальных первообразов, безусловно, принадлежит Антону Кандидову, главному герою романа «Вратарь республики» Льва Кассиля и снятого по его же сценарию фильма «Вратарь» (Семен Тимошенко, 1936). Попадание в один ряд реальных исторических фигур (Горький, Маяковский, Чкалов) и популярных персонажей массовой культуры (Соколова, Кандидов) здесь вполне естественно: ролевыми моделями служили не только реальные прототипы, их вызывали к жизни через искусственное конструирование. Председатель колхоза и депутат Верховного Совета СССР Саша Соколова стала прообразом универсального типа — Героя Соцтруда, которой уже во второй половине 1970-х посвятят пронзительные и беспощадные кинореквизиты документалист Николай Обухович («Председатель Малинина», 1976; «Наша мама — герой», 1979–1989) и Глеб Панфилов («Прошу слова», 1975).

3. Бредникова О. Последний рубеж? // Отечественные записки. 2002. № 6. С. 317. Занятно, что роль мальчика исполнил будущий известный литературовед Лев Аннинский.
4. Замещение профессиональной принадлежности ее идеальным представителем хорошо показано в рецензии на фильм «Поезд идет в Москву» (Альберт Гендельштейн, Дмитрий Познанский, 1938) воронежской газеты «Коммунист»: главный герой фильма, пионер Павлик, по словам рецензента, «во что бы то ни стало хочет учиться на Чкалова или Коккинаки».

Хронологически выход «Вратаря» Тимошенко совпадает с двумя важными событиями в мире спорта, советского и мирового. К одному из них «Вратарь» был прямо приурочен — к первому розыгрышу чемпионата СССР по футболу, который следует рассматривать в контексте

...общегосударственных задач по национализации культуры. Конструирование нового самобытного облика советского, социалистического футбола, несомненно, было частью этого движения<sup>5</sup>.

Американский исследователь советского спорта Роберт Эдельман называет 1936-й «годом второго рождения советского футбола»<sup>6</sup>. Он подчеркивает, что

...с созданием всесоюзной футбольной лиги появится еще один институт, который будет способствовать усилению не слишком прочного чувства общности, связывающего жителей той огромной многонациональной страны, в которую превратился СССР<sup>7</sup>.

Второе событие, важное для понимания социокультурной прагматики выхода «Вратаря» на экраны, — Олимпийские игры в Берлине. У нацистской пропаганды не было более удачного повода для спекуляций на тему античных корней арийского Третьего рейха (показательна в этом отношении уже первая эстафета олимпийского огня из Афин). В этих условиях репрезентация спорта в соцреализме с необходимостью дистанцировалась от классических образцов. На этот сознательный разрыв с античностью указывает Борис Гройс в своем анализе искусства Александра Дейнеки, выбравшего спорт основной темой своего творчества, а вратаря — одним из главных его героев<sup>8</sup>. Гройс отмечает, что повышенный интерес к теме спорта тем не менее

... не приводит Дейнеку к возрождению классического идеала совершенного человеческого тела, как это было характерно для многих современных ему эстетических практик, в частности для искусства нацистской Германии. <...> Эта связь напрямую тематизирована Лени Рифеншталь<sup>9</sup> в первых кадрах ее фильма «Олимпия»,

5. Бондаренко С. Советский футбол в довоенную пятилетку (1936–1941) // Логос. 2013. № 5 (95). С. 181.

6. Эдельман Р. Серьезная забава: история зрелищного спорта в СССР. М.: Агро-XXI, 2008. С. 102.

7. Там же. С. 98.

8. Ср. картину «Вратарь» (1934) и скульптуру «Футболист» (1948–1950).

9. Справедливости ради заметим, что за десять лет до Рифеншталь тема бли-

где древнегреческие статуи превращаются в фигуры современных атлетов<sup>10</sup>.

Речь идет о различии в репрезентативных кодах социально-исторического генезиса фигуры спортсмена как такового.

Это различие можно описать следующим образом: в интерпретации Дейнеки атлетическое тело лишено признаков аристократизма, социальной и культурной привилегированности...

Тогда как

... кадры из «Олимпии» Рифеншталь прославляют рождение атлетического тела из древнегреческой традиции<sup>11</sup>.

Демократизм и коллективизм советского футбола, как он изображен во «Вратаре», были противопоставлены идеям «избранности» и олимпийского аристократизма, во всяком случае в той его версии, что предложила Лени Рифеншталь. В этой связи критика фашистских мотивов в «Строгом юноше» (Абрам Роом, 1934) с его упоением «античным атлетическим целомудрием»<sup>12</sup> вписывается в стратегию эстетической деантиклизации советского спорта на фоне временной «нацификации» олимпийского движения.

Возможно, оставь Роом с Юрием Олешей в образе идеального спортсмена — нового человека — вратаря, как это было в «Зависти», литературном претексте «Строгого юноши», и фильм ждала бы другая судьба. Ответ на вопрос, почему же именно вратарь «представал как архетипический физкультурный герой»<sup>13</sup>, легко расслышать в тексте «Спортивного марша» из фильма Тимошенко:

Эй, вратарь, готовься к бою,  
Часовым ты поставлен у ворот!  
Ты представь, что за тобою  
Полоса приграничная идет!

Очевидно, оборонительно-пограничная функция вратаря на футбольном поле оказывается крайне созвучной параноидальной за-

зости немецкого и античного идеала телесности появилась в фильме «Путь к силе и красоте» (Вильгельм Плагер, 1925).

10. Гройс Б. Александр Дейнека. М.: Ad Marginem, 2014. С. 6.

11. Там же. С. 7.

12. Гольдштейн А. Стражи на пиру // Расставание с Нарциссом. Опыт номинальной риторики. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 164.

13. О'Махоуни М. Спорт в СССР. М.: НЛЮ, 2010. С. 177.

чарованности границей, свойственной сталинской культуре. В заметке о «Вратаре» в челябинской газете «Наш трактор» оставшийся неизвестным рецензент пишет:

И недаром зрители, выходя из театра, гордо говорят о советских физкультурниках, которые могут защищать не только «ворота» республики, но и границы СССР, ибо физкультурники — гордость нашей страны<sup>14</sup>.

Можно сказать, что советских вратарей, так же как казаков у Льва Толстого, «родила граница».

Отсюда то особое значение противостояния советского голкипера с иностранным (прежде всего немецким) форвардом, которое из сугубо спортивного перерастает в идеологическое и даже геополитическое. Именно этот конфликт за 10 лет до Кассиля описал в «Зависти» Олеша, где «символами обеих команд, и немецкой, и московской, становятся их игроки: знаменитый нападающий Гецкэ и юный вратарь Володя Макаров»<sup>15</sup>. Вратарь — спортивный аскет, идеологически принципиальный антипод атлета как такового. Последний может заниматься спортом ради личной славы или в погоне за телесным совершенством, вратарь же заведомо подчинен интересам команды. Игорь П. Смирнов развивает эту оппозицию со ссылкой на философию Платона:

В полигенетическом и оттого до чрезвычайности многозначном тексте Олеша Володя выполняет и те требования, которые предъявлял в «Политейе» к идеальному человеку ниспровергатель художеств Платон. В Третьей книге своего утопического сочинения Платон разграничивает заурядных атлетов, не более чем наращивающих силу мышц, практикующих спорт ради спорта, и «стражей» совершенного государства, которые будут усердно заниматься гимнастикой, дабы поддерживать духовную бодрость. Олеша возвращает нас к этому размежеванию, противопоставляя вратаря советской футбольной команды («стража» ее ворот), «профессионала спортсмена», которому «...важен общий ход игры... исход», нападающему немецкой стороны, «профессионалу-игроку», довлеющему себе, стремящемуся «...лишь к тому, чтобы показать свое искусство»<sup>16</sup>.

14. «Вратарь» // Наш трактор. Челябинск, 1937. 11/1.

15. О'Махоуни М. Указ. соч.

16. Смирнов И. П. Роман и смена эпох: «Зависть» Юрия Олеша // Последние-первые и другие работы о русской культуре. СПб.: Петрополис, 2013. С. 170.

Симптоматично, что с утверждением соцреалистического метода, отвергавшего формализм «искусства ради искусства», оказался востребованным образ спортсмена, противостоящий идеологии «спорта ради спорта».

Ту же аналогию вратарь — «страж» прослеживает уже на примере «Вратаря республики» Александр Гольдштейн, но его интересует не оппозиция советский вратарь — немецкий форвард (хотя в романе Кассиля эта дуэль также акцентируется), но иронически отыгранный дуэт «стража» (Кандидов) и философа (интеллигент Карасик), которым, по версии Платона, надлежит составить две высших касты идеального общества.

Страж ворот Кандидов, конечно, охраняет рубежи своей родины, цельной, как полис. <...> Последний кадр романа особенно показателен — вратарь защищает страну, и позади него Москва: «Антон стоял в воротах. За спиной, за футбольной сеткой с крупными ячейками — витой, старый, мозаичный высылся Василий Блаженный...»<sup>17</sup>

Да и сам Антон прекрасно понимает, какие именно «ворота» ему доверены:

Первый раз за СССР стоял. Так воображаешь — страна ужас какая большая! А ворота всего только такие... Но для мяча вполне достаточные. А ты стоишь, и тебе эти ворота поручено держать на замке.

Однако, на мой взгляд, отношения этой классической для соцреализма, канонизированной тандемом Чапаева и Фурманова пары стихийности (Кандидов)<sup>18</sup> и сознательности (Карасик), выведенные Кассилем в тональности «мягкой гомоэротики»<sup>19</sup>, скорее, вызывают в памяти другой известный платонический мотив — андрогинность, описанный в «Пире» Аристофаном<sup>20</sup>. Одержимый идеей прославления своей фамилии<sup>21</sup>, обладающий колоссальной

17. *Гольдштейн А.* Указ. соч. С. 171.

18. Здесь уместно вспомнить о «водной» сущности Антона, которого «весной тянуло к большой воде, к разливу. Он был водник. Некоторые поистине утиньи привычки бродили в нем. Его томила тоска по воде».

19. Там же. С. 175.

20. Собственно, гомосексуальный оттенок также несколько не противоречит платоновскому диалогу (ср. речь Павсания о двойной природе Эрота).

21. В первой половине романа Кандидов, тогда еще Тошка, постоянно возвращается к теме безвестности своей фамилии. В фильме этот мотив возникает однажды, когда Антон завистливо рассуждает о пушкинской сла-

силой рабочий Кандидов и, наоборот, отказавшийся от своей фамилии (в пользу псевдонима Кар) subtilный интеллигент Карасик — два полных антипода, не способные жить друг без друга, слитые воедино по формуле «1 + 1 = 1». Синтез спортсмена и интеллигента — идеальный целостно-гармоничный советский андрогин по Кассилю. Это стремление к синтезу двух героев — главное отступление Кассиля от утопии Платона, в основе которой лежит строгая иерархия социальных страт. Персонажи «Вратаря республики» нарушают границы отведенных им социальных функций, и в итоге нескладный Карасик приобщается к игре в мяч, а Кандидов после первого пропущенного гола — символической утраты статуса идеального стража — пускается в философские размышления. Правда, утешитель Антона, потомственный интеллигент Ардальон Гаврилович, вразумляет героя словами «голкиперу вредно философствовать, бросьте!», на что Антон твердо отвечает: «Нет, иногда стоит». В дальнейшем Кассиль не откажется от идеала спортсмена-интеллигента. В журналистской деятельности это отразится в преданности близкому другу и кумиру, «атланту-очкарику»<sup>22</sup> Юрию Власову<sup>23</sup>, а в сценарном творчестве — в образе футболиста-инженера Сергея Таманцева из фильма «Удар! Еще удар!» (Виктор Садовский, 1968).

Следует уточнить, что в фильме Тимошенко линия дружбы Антона и Жени практически нивелирована. В романе она завязывается в самом детстве. И даже первое женское вмешательство только укрепляет связь героев, поскольку увлекаются они одной и той же девушкой, которая, по сути, служит лишь медиатором в их невозможной близости. В фильме Женя и Антон знакомятся уже взрослыми мужчинами, здесь их сближение, вновь опосредованное женскими персонажами (Настей и Грушей), — неслучай-

ве, невероятно разросшейся как раз в период создания фильма, в канун грандиозного торжества в связи с вековой годовщиной смерти поэта. «Пушкин... — вздыхает Кандидов, — знаменитый был человек... А я вот ничем прославиться не могу. Был Кандидов и есть Кандидов. А кто такой Кандидов? Зачем ему вообще фамилия дана, неизвестно...» Любопытно, как тот же «комплекс неполноценной фамилии» возникнет через 20 лет после Кандидова у Саши Савченко, героя «Весны на Заречной улице» (Марлен Хуциев, Феликс Миронер, 1956). Только тот, следуя веяниям оттепельной моды, сравнит себя уже не с Пушкиным, а с Блоком.

22. Кассиль Л. Жить надо во весь рост // Жизнь и творчество Льва Кассиля. М.: Детская литература. 1979. С. 86.
23. Признание из дневника Кассиля: «Интересен мне этот очкастый Геркулес, невероятными мышцами которого правит тонкокожий, легкоранимый интеллигент» (Там же. С. 85).

но каждый второй рецензент отмечал ходульность женских образов фильма — вписано в несколько иной контекст. Социальное (смычка рабочего класса и интеллигенции) снова подменяется географическим: любовные пары в фильме образуются по принципу метафорического слияния Москвы (Женя, Настя) и Волги (Антон, Груша). Так история человеческих отношений воспроизводит топографию эпохи, любовь жителей советского государства подчинена плану великих строек социализма, в данном случае — строительству канала Москва–Волга. Вернемся, однако, к противостоянию советских футболистов с иностранными соперниками. Английский исследователь истории советского спорта Майк О’Махоуни так комментирует футбольную риторику Олеси: «Перед нами скорее военная терминология, чем слова, которыми описывают товарищеский матч»<sup>24</sup>.

Использование милитаристской лексики применительно к спорту — отнюдь не советское изобретение. Еще Джордж Оруэлл замечал, что на международном уровне спорт откровенно имитирует войну<sup>25</sup>. Одним из инвариантных приемов негативно изображения соперника-врага в спортивном дискурсе становится использование анималистской метафоры. В фильме Тимошенко команда противников носит весьма красноречивое название «Черные буйволы» (в романе — «Королевские буйволы»). Разумеется, поведение игроков вполне соответствует этому наименованию: «Страшное дело, растопчут, кажется. Но грубо. <...> Играют часто не в мяч, а в игрока. Действительно, буйволы в прямом смысле, прямо бой быков». Устойчивость подобных сравнений демонстрируется той легкостью, с которой эта характеристика, данная немцам в романе самим Кандидовым, накладывается на изображение канадских хоккеистов в недавнем хите российского проката «Легенда № 17» (Николай Лебедев, 2012), где используется параллельный монтаж сцен матча и корриды. В то же время нельзя не отметить и амбивалентность применяемых к спортсменам животных аналогий. Так, предшественника Яшина в воротах «Динамо» и сборной СССР Алексея Хомича после триумфального послевоенного турне советских футболистов по Великобритании английские журналисты восхищенно окрестили Тигром, а са-

24. О’Махоуни М. Указ. соч. С. 178.

25. См.: Кобрин К. Fair play: Невилл, Оруэлл, Зидан // Новое литературное обозрение. 2006. № 80. Стоит, пожалуй, напомнить, что эти суждения Оруэлла не были совершенно безотносительны к советскому контексту, так как поводом к ним послужило некорректное освещение турне советских футбольных клубов по Великобритании в английских СМИ.

мого Яшина во всем футбольном мире узнают по прозвищу Черный Паук.

Роман Кассиля и фильм Тимошенко можно считать эмблематическими произведениями для своих видов искусства с точки зрения идеологической подоплеку спортивной поэтики. В том же «Спортивном марше» звучит бравурный призыв:

Будь готов,  
Когда настанет час, бить врагов!  
От всех границ ты их отбивай!  
Левый край!  
Правый край!  
Не зевай!

В нем нетрудно расслышать не только геополитические мотивы двуфланговой угрозы советским границам с Запада и Востока, но и руководство к действию («бить врагов») по отношению к правым и левым внутрипартийным уклонистам. Поначалу у Кассиля полностью воспроизводится сценарий советско-немецкого матча из романа Олеси: немцы доминируют, они превосходят наших в классе, и только невероятные, порой выходящие за пределы человеческих возможностей усилия вратаря позволяют сохранить ничейный счет. Но Кассиль идет дальше: на последней минуте матча Антон отражает пенальти и молниеносно устремляется в атаку, наносит разящий удар, который не оставляет шансов его немецкому визави и приносит победу советской команде.

Значительный перевес соперника, героическое спасение критического рубежа и резкая неумолимая контратака после отражения решающей атаки — не правда ли знакомый сценарий победы? Оборона, перерастающая в атаку, — таков идеальный вариант советской военной стратегемы. В фильме «На границе» Иванова сразу после отражения массивной атаки бело-японских агрессоров главный герой (в исполнении заслуженного пограничника советского кино Николая Крючкова) с решимостью произносит: «Не прошли, а мы пройдем!» Для пущей вескости это заявление сопровождается титром «Если надо, мы пройдем!», а за ним следует сцена танковой вылазки в неприятельский стан. Начиная с «Вратаря» в футбольных киновбаталиях неоднократно воспроизводится еще один тактический прием «сталинского военного гения». Выход на качественно новый уровень игры и взаимопонимания команды «Гидраэр» спровоцирован уходом ее лидера, вратаря Кандидова. Так явное ослабление команды (армии) в преддверии решающих сражений становится катализатором ее

сплочения и укрепления. Неудивительно, что в таких послевоенных футбольных фильмах, как «Спортивная честь» (Владимир Петров, 1951), «Запасной игрок» (Семен Тимошенко, 1954) и «Удар! Еще удар!», главным тренерским ноу-хау становится удаление или отправка в запас лучшего футболиста команды. Разумеется, такие тренерские «репрессии» себя оправдывают.

«Вратарь» Тимошенко, в свою очередь, задает канон визуальной репрезентации вратарской игры на много лет вперед. А. Бернштейн в статье, приуроченной к пятидесятилетию фильма, пишет:

Авторы ленты, стремясь предельно драматизировать борьбу на футбольном поле, находили множество интересных деталей, крупных планов, создавали напряжение умелым чередованием монтажных ритмов, уже тогда предвосхитив многие изобразительные приемы футбольного телеспектакля<sup>26</sup>.

Современный культуролог так описывает «типичный кадр теле-трансляции» футбольного матча:

Мы видим поле из-за спины вратаря. Перед нами солдат на границе; вдаль уходит подлежащий покорению простор. Где-то далеко идет борьба, там — неприятель. Вратарь знает: опасность придет; он должен быть готов защищать святыню, из-за которой выглядывает телекамера. Он отвечает за тыл, а значит, и за нас; и мы верим, ведь он кажется великаном в сравнении с далекими фигурами во вражьей униформе<sup>27</sup>.

Таких кадров в фильме Тимошенко, разумеется, множество, однако точно такое же построение мизансцены можно видеть и на известном полотне Александра Дейнеки, одноименном фильму и появившемся за два года до него. То есть здесь имеет место скорее очевидность военно-пограничной ассоциации, нежели образное чутье режиссера. С описания поединка сборной СССР с «буйволами» начинается и одна из наиболее устойчивых традиций футбольной драматургии: кульминационный момент отражения пенальти. Позже он повторяется в таких фильмах, как «Запасной игрок», «Третий тайм» (Евгений Карелов, 1962), «Удар! Еще удар!» (правда, в этом случае отбитый пенальти перебивается и реализуется со второго раза), «Матч» (Андрей Малюков, 2011), «Игра» (Александр Рогожкин, 2008) и даже в документальном фильме

26. Бернштейн А. «Вратарю» — 50! // Футбол-Хоккей. 1986. № 52. С. 6.

27. Шурина С. О тотальном футболе // Критическая масса. 2004. № 3. С. 53.

«Прощальный матч Яшина» (Владимир Коновалов, 1971), апофеозом которого становится хроника отбитого Львом Яшиным пенальти в матче со сборной Италии в Риме<sup>28</sup>. В этом смысле сложно не согласиться с Еленой Бояршиновой, указывающей на драматургическую дефицитность спортивных фильмов, которые «трудно разнообразить новыми сюжетными ходами»<sup>29</sup>.

Уже советская критика рассматривала «Вратаря» как своего рода исходный *master plot* для последующих фильмов на спортивную тему, в особенности спортивных комедий. Автор очерка о творчестве Тимошенко Игорь Раздорский писал об этом так:

Впоследствии авторы многих спортивных картин или повторяли ситуации, уже «обыгранные» во «Вратаре», или вводили искусственные коллизии, обращаясь к малосущественным моментам спортивной жизни<sup>30</sup>.

Следует уточнить, что Раздорский по большому счету и не оставляет будущим создателям спортивных фильмов иных вариантов, кроме описанных выше: подражать «Вратарю» или, как выразился бы современник фильма Тимошенко, «свалиться в мелкотемье», поскольку «авторы «Вратаря» сумели схватить самое существенное, что определяет советский футбол, да и вообще характерные особенности нашего спорта»<sup>31</sup>. Разумеется, в тексте не уточняется, о каких именно существенных и характерных особенностях идет речь, вместо этого приводится пример неудачного фильма, в котором места им не нашлось. Таким фильмом оказывается «Запасной игрок» того же Тимошенко, сюжет которого, по словам Раздорского, режиссер построил «на чисто *внешних* [курсив мой. — А. А.] комедийных недоразумениях». В результате «Тимошенко не удалось сделать свою последнюю картину в той же мере значительной, *внутренне цельной* и интересной для зрителя, как „Вратарь“»<sup>32</sup>. Любопытно сравнить это мнение с оценкой «Вратаря» из фундаментального труда Ростислава Юренева о советской комедии. Юренев пишет, что по сравнению с «Тремя товарищами» (1935), предыдущим фильмом Тимошенко, «основная тема «Вратаря» оказалась разработанной значительно слабее, поверхностнее.

28. Этому эпизоду карьеры Яшина посвящена статья Льва Кассиля «Вратарь мира и врата Рима».

29. Бояршинова Е. Хоккей против футбола // Логос. 2013. № 5 (95). С. 274.

30. Раздорский И. Семен Тимошенко // 20 режиссерских биографий. М.: Искусство, 1971. С. 328.

31. Там же.

32. Там же.

Футбол давал гораздо больше комедийных возможностей, чем доставка древесины и строительство цехов [антураж сюжета в «Трех товарищах». — А. А.]. И режиссер увлекся этими *внешними* возможностями, очертив образ вратаря схематично»<sup>33</sup>.

Критическая логика, при всей своей очевидной тенденциозности, в данном случае показательно однообразна — главным недостатком спортивной комедии априори определено чрезмерное увлечение «внешними» «комедийными» приемами в ущерб «внутренней цельности» сюжета. При этом в контексте анализа культурной ценности произведения или целого жанра уже не так важно, что в одном случае «Вратарь» обвиняется в подобном «овнешнении», а в другом, напротив, признается образцом цельности. Но здесь мы вступаем в зону вкуса конкретного рецензента. Более важна общая дискурсивная рамка суждения о фильме. Сама реализация спортивной темы в комедийном ключе обнаруживает внутреннее противоречие, двойственное положение спорта в советской культуре, который всегда ассоциируется с жизнерадостностью и свободой советского человека и связан с официальным непризнанием профессиональной деятельностью. Спорт долгое время считался одной из культурных форм досуга, то есть делом добровольным. Это важно подчеркнуть, поскольку самые успешные комедии 1930-х чаще всего брали за основу именно такие сферы добровольного участия: в «Веселых ребятах» и «Волге-Волге» (Григорий Александров, 1934; 1938) это музыкальная самодеятельность, в комедиях Пырьева — колхозы, куда официально тоже вступали добровольно.

На другом полюсе оказалась военная тема, долгое время табуированная для комического изображения<sup>34</sup>. Даже знаковое исключение — «Секретарь райкома» (Иван Пырьев, 1942) — повествует о партизанском отряде добровольцев, что лишний раз подчеркнуто в названии фильма. В то же время спорт традиционно связан с героикой: неслучайно спортсмен, а шире физкультурник, был избран сталинской культурой одним из образцовых персонажей. Это внутреннее противоречие в рецепции спорта, воспринятого одновременно и как развлечение, и как занятие едва ли не героическое<sup>35</sup>, непосредственным образом сказалось на сложностях

33. Юренив Р. Советская кинокомедия. М.: Наука, 1964. С. 303.

34. Жертвой этого негласного табу позже станет сам Тимошенко, чей замечательный фильм «Небесный тихоход» (1945) будет безжалостно обруган критикой за nepозволительную легковесность демонстрации войны.

35. Достаточно вспомнить знаменитую песню на стихи Никиты Добронравова с припевом «Мы верим твердо в героев спорта...»

жанра спортивной комедии. Работавшие в нем авторы и режиссеры должны были соблюсти баланс серьезного и героического (внутреннего) и развлекательного (внешнего) начал советского спорта. Чаще всего эта задача решалась непосредственным сценарным «овнешнением» комического — переносом комедийной нагрузки с главного персонажа на второстепенных. Главный герой оставался образцовым «героем спорта», а его внешнее окружение приносило в мир тяжелых тренировок и суровых нагрузок развлекательный эффект.

По этому принципу работает во «Вратаре» пара Кандидов–Карасик. В книге Кассиля интеллигент Карасик, хотя и прозванный за неуклюжесть Чарли Чаплином, никак не может быть назван персонажем комическим. Можно сказать, что Карасик во «Вратаре» — персонаж Тимошенко, но не Кассиля. Он не имеет ничего общего с одноименным героем книги и при этом очень напоминает Глинку — персонажа «Трех товарищей» в исполнении того же Анатолия Горюнова. Более того, во «Вратаря» Горюнов перекочевал из «Трех товарищей» не один, а вместе с партнершей по комическому любовному дуэту Татьяной Гурецкой. Юренев заметил эту внутреннюю дуальность «Вратаря», в котором два основных персонажа существуют как будто в различных жанровых модусах, а вся комедийная линия ложится на Карасика. «Схематизм центрального образа грозил решительно сказаться на комедийном качестве фильма „Вратарь“, но, к счастью, помимо воли авторов в центре внимания зрителей оказалась фигура инженера Карасика»<sup>36</sup>. Апофеозом подобного «овнешнения» комического можно считать популярную послевоенную комедию о боксе «Первая перчатка» (Андрей Фролов, 1946), в которой главный герой лишается уже всяких признаков «живого человека», а второстепенные персонажи, напротив, предельно выпуклы.

Пожалуй, еще более явно описанное внутреннее противоречие советской спортивной комедии проявилось на уровне визуальной репрезентации комического и героического. Эту двойственность, эксплицированную эстетически, можно проследить даже внутри одного фильма. Сравним две ключевые сцены футбольных матчей из «Вратаря» — матча в Кубке СССР и поединка советской сборной с командой «Черные буйволы». Для наглядности сопоставления приведу два очень емких и точных описания этих сцен из статьи британского исследователя Дж. Хейнса. Начнем с кубкового матча между командами «Торпедо» и «Гидраэр».

36. Юренев Р. Указ. соч. С. 304.

Матч показан как смесь комедии и карнавала. Фильм разворачивается как немая комедия; саундтрек состоит из быстрых, узнаваемых джазовых зарисовок, дополненных тромбонами и свистками; умеренный юмор заключается в себе съемка снизу, которая показывает шорты одного из игроков, спущенные в процессе отчаянной борьбы за мяч. Сам Карасик не только застревает ногой в сетке ворот, но и, нагнувшись, чтобы убрать камешек из вратарской, отражает удар спиной под аккомпанемент дребезжащих металлических ударных. Вынос Карасика с поля во втором тайме задерживается, потому что его зад разрывает носилки, которые не выдерживают его веса, и служащие стадиона вынуждены оттащить его на руках к бровке. В карнавальном дискурсе финальная «коронация» Карасика похожа на достойный конец продолжительного бардака<sup>37</sup>.

В этом описании матч, являющийся фактически «фильмом в фильме», предстает комической кульминацией сюжета. Описание разворачивающихся на поле перипетий здесь уступает место перечислению комедийных гэгов в духе немых комедий. Неслучайно Хейнс представляет Карасика по сути единственным героем этого эпизода. В этом смысле удаление с поля Кандидова выглядит оправданным не только драматургически, но и изобразительно — он просто становится неуместен в этом «карнавальном дискурсе». Совсем иной матч с «Черными буйволами».

Конечно, решающий матч должен быть более серьезным. Динамичная операторская работа и монтаж, — в частности, использование длинных мягких планов и резких монтажных склеек, быстрое панорамирование и дальние планы — показывают не только сгущающиеся и рассредоточивающиеся тела игроков, наполняющие экранное пространство, но и зрителей, и стадионные часы, стрелка которых постепенно ползет к финальной отметке. Все это работает на передачу энергии, непредсказуемости, удивления и интриги в игре — и страстей, которые вызывает эта игра. В изображении матча показано настоящее мастерство кинематографа, завершающий аккорд — эпизод, когда Кандидов отбивает пенальти и бежит забивать гол в ворота «Черных буйволов», пока волна эйфории и победные выкрики захлестывают и увлекают зрителей, как будто позволяя им принять участие в празднике советского превосходства<sup>38</sup>.

37. *Haynes J.* Film as political football: The Goalkeeper (1936) // *Studies in Russian and Soviet Cinema.* 2007. № 3. С. 291.

38. Там же. С. 292.

В противостоянии, на кону которого стоит спортивная честь советской республики, комедийная интонация становится неуместной. Две линии спортивной комедии — собственно комическая и героическая — словно образуют во «Вратаре» двухуровневую драматургию, с двумя матчами-кульминациями, в каждом из которых солирует один из персонажей-антиподов. Таким образом, обнаруживается занимательный парадокс, который должен быть выражен на метаязыке советской критики: внутренне цельное (серьезное, героическое) доминирует в фильме исключительно в отношении с внешним (географически, политически), не советским, но на уровне внутреннем (внутрисоветском) превалирует внешнее, комедийное начало.

В первом после войны большом фильме о футболе — «Центр нападения» (Семен Деревянский, Игорь Земгано, 1946) — сюжет основан на истории дружбы нападающего и вратаря заводской команды. Но теперь в этом тандеме вратарю отведена роль второго плана, послевоенная ситуация диктует смещение приоритетов в сторону «центра нападения»<sup>39</sup>. Даже в незначительном эпизоде фильма «Поезд идет на Восток» (Юлий Райзман, 1948), где директор завода похвально перед только что демобилизованным военным заводской футбольной командой, он начинает с восхищения ее центральным нападающим. При этом недавно прошедшая война как бы легализует использование милитаристской риторики применительно к спорту. «Если из артиллерии выбывает боец или даже командир, артиллерия не останавливается, а продолжает драться и побеждать», — комментирует нападающий и по совместительству капитан команды свое вынужденное отсутствие на поле в связи с травмой.

В уже упомянутом втором футбольном фильме Тимошенко — «Запасной игрок» — тренер апеллирует к воинской чести, чтобы пожуричь лидера команды, усомнившегося в ее перспективах в грядущем финальном матче:

Ты можешь себе представить солдата, идущего в атаку и не верящего в победу? Так как же ты, талантливый спортсмен, который служил примером для всей команды, можешь терять веру в своих ребят?!

39. Примечательно, что сразу после Победы в советском чемпионате стала доминировать команда ЦДКА, подведомственная Министерству Вооруженных Сил СССР, а главными звездами советского футбола стали знаменитые голеадоры Григорий Федотов и Всеволод Бобров.

Эта спортивная комедия хотя и не повторила успеха «Вратаря», но в избранной нами оптике представляется не менее знаковым документом времени. Поначалу реализуется принцип футбольной иерархии, привнесенный Победой: в центре сюжета — нападающий, вчерашний запасной, забивший два гола в финальной игре. Однако в конце фильма происходит символическая метаморфоза, обратная кандидовской. На последних минутах игры бомбардир (еще одно военное заимствование в официальной футбольной терминологии) вынужденно занимает место в воротах в связи с травмой основного голкипера и, нетрудно догадаться, отражает решающий судьбу встречи пенальти. Снятый в переходный 1954 год фильм как бы подытоживает этим возвращением нападающего в свои ворота «военную» историю советского футбола, начало которой положил прорыв Кандидова.

Кандидов — образцовый персонаж сталинской культуры, где на всех уровнях социальной иерархии практиковалось оруэлловское выделение «равнейшего среди равных». Поразивший эпоху культ личностей прославлял не индивидуальность и уникальность, но представительство:

...каждый коллектив имел своего индивидуального репрезентанта. Коллектив всей страны имел в качестве репрезентанта Сталина. Сталин был эквивалентом всей страны и любой ее выделенной части<sup>40</sup>.

Можно сказать, что Кандидов по отношению к другим игрокам команды находится примерно в том же положении, в котором Сталин — к другим членам политбюро. Вратарь в равной степени немислим вне коллектива (как и Сталин вне партии), но и избыточен по отношению к нему (как и Сталин по отношению к партии). На связь популярности вратаря с изменениями в системе власти обращает внимание Игорь П. Смирнов:

Знаменательно, что в конце 1920-х и в 1930-е годы, когда власть в Советской России стала единоличной, то есть поднялась до своей верхней отметки, литература («Зависть» (1927) Олеси), живопись («Вратарь» (1934) Дейнеки) и фильм («Вратарь» (1936) С. А. Тимошенко) избрали для репрезентации футбола того, кому позволено — в ограниченных пределах штрафной площадки — играть руками<sup>41</sup>.

40. Паперный В. Указ. соч. С. 111.

41. Смирнов И. П. 105×70 = квадратура справедливости // Звезда. 2011. № 2. С. 217.

Оставаясь представителем коллектива, его индивидуальный репрезентант был наделен правом на инаковость, которое в случае Антона было подчеркнуто внешне богатырскими габаритами и седой прядью волос<sup>42</sup>.

Неожиданным образом эта вратарская инаковость в литературе устойчиво отождествляется с не(сверх)человеческим, дьявольским началом.

Володя появляется в романе [в «Зависти». — А. А.] внезапно, как бы соткавшись из воздуха, и то и дело чертыхается («...что делать — черт его знает!»; «и я... должен буду убраться к чертовой матери?» и т. п.); один из его внешних признаков — дьявольская хромота: после прыжков в высоту он идет «...в сторону, слегка припадая на одну ногу»; в своем вратарском искусстве он, как и дьявол, не подвластен естественному порядку вещей: «Володя не схватывал мяч — он срывал его с линии полета и, как нарушивший физику, подвергался ошеломительному действию возмущенных сил. Он взлетал вместе с мячом, завертевшись, точь-в-точь навинчиваясь на него...»

Футбольное мастерство Володи, казалось бы, героизировано Олешей, но вместе с тем вратарь советской команды постепенно превращается по ходу матча в нечто чудовищное, теряет человеческое обличье:

«...теперь он состоял из тряпок, черного тела [анаграмма «черта». — И. С.] и кожи огромных беспалых перчаток». Перед нами не что иное, как *diabolus ex machina*<sup>43</sup>.

И хотя не все дьявольские ассоциации вратарской линии «Зависти» из этой пространной цитаты Игоря П. Смирнова безусловны, в случае с «Вратарем республики» достаточно просто прибегнуть к статистическим показателям: Антон восемь раз сравнивается с чертом, четыре раза с дьяволом и даже один раз с сатаной («Антон как сатана берет»). На первый взгляд, подобное злоупотребление «дьявольщиной» в соцреалистическом произведении выглядит каким-то булгаковским креном. Однако в двух фильмах того же периода, «Чудеснице» (Александр Медведкин, 1936) и «Частной жизни Петра Виноградова» (Александр Мачерет, 1935), мы сталкиваемся с тем же избытком «чертовой» лексики, что пе-

42. Точно таким же маркером избранности персонажа воспользуется Андрей Тарковский в «Сталкере» и «Ностальгии».

43. *Он же*. Роман и смена эпох: «Зависть» Юрия Олеси. С. 165.

реводит проблему из разряда пристрастий отдельных авторов в тенденцию времени, которая, по всей видимости, еще только ожидает своего осмысления.

Как бы там ни было, в переходном «Запасном игроке» закономерно отрицается утвержденное сталинской эпохой «привилегированное» положение вратаря в команде. Его особое положение в футбольной иерархии отражено во «Вратаре» в сингулярном футбольном опыте Карасика, чья вратарская попытка заканчивается полным фиаско, за которым следует переход в ряды полевых игроков, и уже среди них Женя смотрится вполне достойно. В «Запасном игроке» персонаж Георгия Вицина, вынужденно переквалифицировавшийся из нападающего во вратаря, отражает пенальти и тем самым развенчивает «культ личности Кандидова», беспримерно одаренного вратаря, и утверждает весьма характерную для политической конъюнктуры момента способность каждого, даже вчерашнего безнадежного запасного, при должном усердии свершать подобные подвиги.

Кандидов был мифическим олицетворением идеального спортсмена — неслучайно знаменитый марш из фильма Тимошенко, посвященный именно фигуре вратаря («Эй, вратарь, готовься к бою...»), называется просто «Спортивный марш». Появление такого культурного героя-первообраза в соответствии с перформативным характером сталинской культуры должно было приблизить появление его «земного репрезентанта». И уже на излете эпохи в мультфильме «Волшебный магазин» (Леонид Амальрик, Владимир Полковников, 1952) юный герой мечтает стоять в воротах как Алексей Хомич, знаменитый вратарь послевоенного московского «Динамо»<sup>44</sup>.

Как каждый «подлинно советский» писатель вел свою творческую генеалогию от основателя социалистического реализма, а каждый глава государства по-своему был «Лениным сегодня», так и каждый вратарь сборной СССР по футболу наследовал мифу Кандидова<sup>45</sup>, ближе всех к которому удалось подобраться несрав-

44. А в мультфильме «Тихая поляна» (Борис Дежкин, Геннадий Филиппов, 1946) закадровый комментарий Вадима Синявского сообщает, что вратарь команды медвежат Косолапов «напоминает кого-то из наших знаменитых вратарей: прежде чем выбить мяч ногой, обязательно поплюет на руки» — такая привычка была у Хомича.

45. Так, в документальном телеочерке «Вратари» (Николай Малецкий, 2004) знаменитый вратарь, а впоследствии телеведущий и комментатор Владимир Маслаченко вспоминает, как он «заболел Кандидовым» и что все будущие известные вратари «играли в Кандидова».

ненному Льву Яшину. Современные исследователи сталинской культуры Александр Куляпин и Ольга Скубач пишут:

Литература многократно доказывала свою способность, заражаясь атмосферой эпохи, реагируя на ключевые архетипы национального менталитета, предугадывать направление культурных процессов завтрашнего дня. Довоенные тексты (литература, фильмы, песни, картины) о советском спорте в ожидании Великого Футболиста заметно выделили фигуру голкипера в ущерб всем остальным игрокам. И глубоко закономерно, что самой большой легендой отечественного футбола стал именно вратарь — Лев Яшин<sup>46</sup>.

Сам Кассиль бравировал Кандидовым, утверждая, что в этом персонаже его «осенило предвидение Яшина»<sup>47</sup>. Но при всей очевидной генеалогической преемственности, на которую указывал Лев Иванович<sup>48</sup>, образ Яшина в советской культуре был вписан в иную систему координат. Кульминация карьеры Кандидова — место в воротах сборной СССР на Красной площади (сакральном центре советского космоса), кульминация карьеры Яшина — место в воротах сборной мира на «Уэмбли» (сакральный центр мирового футбола). В оттепельно-космополитической мифологии попадание Яшина в сборную мира вызывает значительно больший резонанс, чем его подвиги в воротах сборной страны. Кассиль в эссе восхищенно называет Яшина «вратарем мира», и эта же тема вызова Яшина в сборную мира становится главной в документальном фильме «Прощальный матч Яшина».

Очевидно, в возвращении к культуре-1 со свойственной ей тягой к стиранию границ, но в то же время в ажиотаже, вызванном приглашением советского вратаря в сборную мира, можно усмотреть более глубокие социально-психологические основания,

46. Куляпин А., Скубач О. О сухих вратарях с подмоченной репутацией // Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи. М.: Языки славянской культуры, 2013. С. 192.

47. Цит. по: Костюхина М. «Вратарь республики» Л. Кассиль: к проблеме спортивного формата в советской детской литературе // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920–1930-е гг.). СПб.: Алетейя, 2013. С. 151. Кассиль вообще любил подчеркивать профетическую миссию «Вратаря»: «Фильм все-таки получился. Он выдержал испытание временем. И самое приятное — это, конечно, то, что предсказание наше давно сбылось, и лучший вратарь мира Лев Яшин живет в нашей стране и играет лучше Антона Кандидова» (Берлянд Е. «Вратарь» остается на поле // Московский комсомолец. 30.04.1968).

48. Слова Яшина из интервью по случаю специального показа «Вратаря»: «Уходят одни вратари, на смену им приходят другие. Но все они учатся у непробиваемого Антона Кандидова» (Там же).

проецирующие осевую константу русской историософии — самоощущение России как мирового рубежа, границы Востока с Западом и Севера с Югом. Пограничное самосознание России предопределило ее представителя в футбольной сборной мира, которую можно уподобить своеобразной ментальной карте. Тот факт, что единственным русским футболистом — обладателем «Золотого мяча» — стал именно вратарь и вместе с тем единственным вратарем, удостоенным этой награды, по сей день остается русский, сам по себе крайне показателен. Неудивительно, что в романе «Подвиг» Владимира Набокова, по-особому чувствительного к проблеме места России на мировой культурной карте, русский эмигрант Мартын становится вратарем интернациональной команды колледжа, собранной на родине мирового футбола<sup>49</sup>. Однако этот феномен культурогенеза национальной футбольной модели, когда, по словам Александра Гениса, «суть национальной души проявляется в геометрии игры»<sup>50</sup>, дал о себе знать и на внутрисоветском уровне.

Символично, что окончание оттепели и новый поворот к культуре-2 совпали по времени с завершением спортивной карьеры Яшина. Тогда же получил вторую жизнь фильм Тимошенко. В 1968 году был устроен специальный показ фильма в кинотеатре «Художественный», на который были приглашены известные советские вратари, продолжатели дела Кандидова. Спустя два года фильм был выпущен в повторный прокат, а вслед за этим произошла «реабилитация» «Вратаря» и в историко-критической рецепции, когда Игорь Раздорский назвал картину «непревзойденным произведением в жанре спортивной комедии»<sup>51</sup>.

Как это часто бывает, такое запоздалое признание подспудно говорит об утрате актуальности. «Мягкая» версия культуры-2, сложившаяся в 1970-е годы, сместила акцент пограничной темы с внешних границ Советского Союза на внутренние, во всяком случае эти тенденции отчетливо видны в популярном спорте. Во-первых, футбол постепенно уступает хоккею статус государственного спорта № 1, а вместе с этим хоккей закономерно перехватывает инициативу в сфере вратарской мифологии. Футбольного «вратаря мира» сменил хоккейный — Владислав Третьяк.

49. К слову, Набоков, как, пожалуй, никто другой, понимал сущностное основание вратарского ремесла. В «Других берегах» он даже писал о себе: «Как иной рождается гусаром, так я родился голкипером» — важно, что здесь снова используется военная аналогия.

50. Генис А. Дзен футбола // Дзен футбола и другие истории. М.: АСТ; Астрель, 2008. С. 26.

51. Раздорский И. Указ. соч. С. 328.

Причем до этого момента, как пишет Эдельман, вратарская позиция всегда оставалась проблемной для советского хоккея и решалась целенаправленно: «Тарасов [тренер хоккейной сборной и ХК ЦСКА. — А. А.] учил своих игроков смелее использовать тела в защите и не переставал искать решение хронической советской проблемы голкиперства»<sup>52</sup>. Вскоре на экраны выходит фильм «Вратарь» (Эдуард Мухин, 1974), посвященный талантливому мальчику Сане Красавину, вратарю-хоккеисту.

В том же 1974 году выходит документальный фильм «Владислав Третьяк против Бобби Халла» (Борис Рычков), наследующий традиции дуэли советского вратаря и западного форварда. Кажется бы, изменился только вид спорта при сохранении репрезентативно-идеологической матрицы, но за этим локальным изменением можно снова усмотреть глобальные парадигмальные сдвиги в мифологии границ и геополитической идеологии. Дело в том, что хоккей в силу своей ярко выраженной северной идентичности в советском контексте оставался почти исключительно российским спортом<sup>53</sup>. Хоккей априори не мог стать главным видом спорта в сталинском СССР, воспринимавшем себя отдельным миром, в котором, соответственно, процветал самый популярный в силу своей пространственно-климатической инвариантности вид спорта, равно подходящий для южных и северных областей. Популяризация хоккея в СССР «воспалает» внутренние, а не внешние границы, ведь в хоккейном мире американцы с канадцами неожиданно оказываются к нам значительно ближе, чем, например, армяне или узбеки.

В постсоветской России инерция хоккеецентризма и «русификации» спорта ожидаемо сохранилась. Ее довольно неожиданным преломлением стало появление cameo двух хоккеистов сборной России — Ильи Ковальчука и Евгения Малкина — в фильме «12 месяцев» (Александр Баршак, 2013), причем в финальном гэгге фильма оказавшиеся сказочными месяцами хоккеисты (мифологизация вполне в духе сталинской культуры<sup>54</sup>) едко подшучивают над сборной России по футболу, подтверждая примат хоккея в спортивной иерархии.

52. Эдельман Р. Указ. соч. С. 273.

53. Примерно в одно время с хоккеем невероятно возрастает популярность фигурного катания.

54. Илье Ковальчуку повезло особо — он подвергся уже двойной фольклоризации: сначала сыграл самого себя, а затем стал персонажем одной из новелл предсочинского киноальманаха «Чемпионы» (Алексей Вакулов, Дмитрий Дюжев, Эмиль Никогосян, Артем Аксененко, 2014), где его роль исполнил Алексей Чадов, до этого сыгравший Валерия Харламова в предшествую-

Если тенденция национализации спортивной культуры в России проявилась прежде всего в повышении значимости хоккея, то в Грузии и на Украине она реализовалась в новом подходе к футболу. Нет необходимости подробно говорить о параллельном успехе двух столичных «Динамо», тбилисского и киевского, как внутри страны, так и на европейской арене. Главное для нас — очевидный разрыв с советской футбольной традицией. В Киеве появляется выдающийся бомбардир советского футбола Олег Блохин, а в Тбилиси индивидуальное техническое мастерство отдельных игроков ценится выше командной сыгранности. Стоит ли говорить, что вратарская школа в этих республиках оставляла желать лучшего.

Предельно обобщая, можно заключить, что взлет украинского и грузинского футбола в 1970–1980-е годы связан с суверенизацией (если не сказать сепаратизацией) спортивной культуры республик. В этом свете очень показательна легендарная история о проработке в высших спортивных инстанциях знаменитого грузинского комментатора Константина Махарадзе за крылатую фразу «Представляю, что сейчас творится в Тбилиси», сказанную после окончания победного для тбилисских динамовцев финала европейского Кубка обладателей кубков. Вызванное этой «безобидной» репликой возмущение руководства, на первый взгляд, не поддается разумному объяснению. Согласно самой распространенной версии, партийные функционеры негодовали по поводу намека на чрезмерность празднования, его выход за рамки, установленные регламентированной культурой. Но, как мне представляется, недовольство начальства вызвала намеренная локализация празднования, как бы переводящая «выдающееся достижение советского спорта» в разряд победы грузинского футбола, которая, как выясняется, за пределами Грузии никого особенно не волнует. В конечном счете дифференциация формализовалась: многолетняя гегемония киевского «Динамо» в советском футболе превратила клуб в базу национальной сборной СССР. Таким образом, два главных для советских болельщиков вида спорта — футбол и хоккей — были негласно поделены двумя сильнейшими спортивными республиками Союза: советский хоккей всегда был по сути российским, а футбол на целое десятилетие стал украинским.

Постсоветским апофеозом российско-украинского футбольного (и не только) размежевания, безусловно, стал матч между сбор-

щем «Легенде № 17» байопике «Валерий Харламов. Дополнительное время» (Юрий Сталь, 2007).

ными стран в 1999 году. Решающий гол Андрея Шевченко, нападающего сборной Украины и одного из лучших футболистов Европы того времени, забитый в результате чудовищной ошибки вратаря сборной России Александра Филимонова, вызвал резонанс далеко за пределами футбольного мира. Вратарское фиаско в матче с командой Украины было воспринято как национальная катастрофа и демонстрация полной государственной несостоятельности, что в контексте всего вышесказанного выглядит вполне закономерно.

\* \* \*

Утверждение, что «в соцреалистической культуре образ вратаря толковался в контексте военно-пограничной метафорики»<sup>55</sup>, можно считать непреложным. Более того, его актуальность не исчерпывается исключительно рамками соцреалистической культуры. Отличительной чертой последней является не само военно-пограничное толкование, но его безусловные позитивно-охранительные коннотации. Аналогичная метафорика используется и в «Подвиге» Владимира Набокова. Только здесь оказавшийся в эмиграции герой-вратарь уже не страж границы; напротив, его «подвиг» состоит в ее пересечении. Такая же подмена коннотаций устойчивой метафоры происходит в самой России при смене культурной парадигмы периода перестройки, когда, по словам Ольги Бредниковой, «пересечение границы не просто возможно, оно желанно»<sup>56</sup>. В стихотворении Евгения Евтушенко к 60-летию Льва Яшина талант голкипера превозносится в первую очередь за революционно-волевой порыв пересечь отведенные ему границы:

Вот революция в футболе:  
вратарь выходит из ворот  
и в этой новой странной роли  
как нападающий идет.

Стиль Яшина — мятеж таланта,  
когда под изумленный гул  
гранитной грацией<sup>57</sup> гиганта  
штрафную он перешагнул.

55. Костюхина М. Указ. соч. С. 144.

56. Бредникова О. Указ. соч. С. 318. Вспомним, что один из гимнов эпохи, песня «Все идет по плану», начинается строчкой «Границы ключ переломлен пополам».

57. В сочетании «гранитная грация» читается зашифрованная анаграмма границы.

Захватывала эта смелость,  
когда в длину и ширину  
временщики хотели сделать  
штрафной площадкой всю страну.

Страну покрыла паутина  
запретных линий меловых,  
чтоб мы, кудахтая курино,  
не смели прыгнуть через них.

Прекрасный пример того, как один и тот же факт или образ может быть истолкован диаметрально противоположным образом. На первый взгляд, Евтушенко воспроизводит ту же историю Кандидова, покинувшего ворота и временно превратившегося в нападающего. Но в одном случае мы наблюдаем апофеоз государственно-милитаристской риторики, а в другом — разоблачительный памфлет, в одном — разовую результативную акцию, в другом — самоценный факт перехода границы. К тому же юбилею Яшина приурочен выход фильма «Ах, Лев Иваныч, Лев Иваныч!» (В. Забабурин, 1989), названием которому послужила строфа из процитированного выше стихотворения. В фильме под громогласное звучание стихов Евтушенко из репродукторов стадиона «Динамо» великий в прошлом страж ворот благословляет звезду тогдашней хоккейной сборной Вячеслава Фетисова на... продолжение карьеры за океаном в НХЛ.

Итак, при сохранении ключевой роли в пространственной и спортивной мифологии образ вратаря подвергается идеологической перекодировке, связанной с очередной сменой культуры-2 на культуру-1. Традиция метонимической синонимии вратаря со спортсменом (или футболистом) как таковым привела к появлению уникального спортивного издания, успевшего выпустить лишь пять номеров. Речь идет о журнале «Вратарь» (1991–1992), вошедшем в историю спортивной журналистики беспрецедентным пренебрежением к традиционным рубрикам футбольного СМИ (статистика, результаты, обзоры, превью и т. д.) в угоду скандалам и интригам в спортивном сообществе. Вратарям на страницах одноименного издания, разумеется, уделялось особое внимание. Но в специальных материалах, посвященных лучшим голкиперам времени, практически не находилось места спортивной проблематике — она тонула в подробностях заграничной жизни «вратарей республики»<sup>58</sup>. Неслучайно в первом номере журнала за 1992 год на обложке красовалась обнаженная модель с тра-

58. См.: Львов А. Еврейское счастье Александра Уварова // Вратарь. 1992. № 1. С. 26–29; Клещев К. Окно в Европу раскрыто настезь // Там же. С. 30–31.

традиционными вратарскими атрибутами: мяч, кепка, перчатки. Вероятно, отъезд стражей ворот за рубеж вызывал бессознательную аналогию с популярным тогда в массовой культуре образом «интердевочки».

В последнем номере журнала опубликована статья про рождение национальной сборной России по футболу<sup>59</sup>. Любой акт творения сопровождается учредительным ритуалом, и выбор его конкретной формы в данном случае более чем красноречив: за три часа до первой игры футболисты и тренеры сборной страны в полном составе отправились на Ваганьковское кладбище, чтобы возложить цветы на могилу Льва Яшина.

\* \* \*

Трагическая ошибка Филимонова в матче с Украиной стала точкой бифуркации — эсхатологическим финалом обрушения границ в культуре-1 1980–1990-х годов. Приведу в высшей степени показательный фрагмент газетной рецензии на матч:

Отчего-то мы решили быть снисходительными и рассуждать, что человек — не машина и каждый-де имеет право на ошибку. Но такой ошибке нет прощения. <...> К сожалению, нынче позабыта поговорка, что вратарь — половина команды. Сама футбольная специализация выводит голкипера из общего ряда, наделяет его большей ответственностью, чем любого другого игрока. И оцениваться его действия должны совсем по иной, более жесткой шкале. Ошибка форварда, не забившего верный гол, может выглядеть сколь угодно непростительной, но она несравнима с ошибкой того, кто «часовым поставлен у ворот». Выбрав вратарскую профессию, Александр Филимонов должен был отдавать себе отчет в том, какой груз ляжет на его плечи. И каким будет спрос в случае неудач. 9 октября 1999 года ему удалось невозможное. Своей нелепой ошибкой он сделал несчастной целую страну. Такое не под силу ни одному политику<sup>60</sup>.

Поразительным образом ошибка Филимонова, так же как в свое время надежность Яшина, однозначно воспринимается как следствие культурного программирования. Открытый намек на способ выхода из приведшего к катастрофе кризиса был дан в конце статьи, где приводились комментарии к этой фатальной ошибке знаменитых вратарей советской эпохи.

59. См.: *Геворгян С.* Первый тренер России // Вратарь. 1992. № 3–4. С. 15–17.

60. *Пукшианский М., Рабинер И.* Ах, Саша, Саша... что же ты наделал! // Спорт-Экспресс. 1999. № 233.

Если верить Владимиру Паперному и своим глазам, нулевые годы с провозглашенным принципом «суверенной демократии» дали отсчет очередному повороту к культуре-2, а Филимонова, пожалуй, можно считать ее первым официальным «врагом народа». Это неизбежно должно было отозваться ростом интереса к теме рубежей Родины в культуре. В самом начале 2000-х на телеэкраны вышел, вероятно, самый популярный сериал десятилетия «Граница. Таежный роман» (Александр Митта, 2000). Еще через несколько лет музыкальные чарты возглавила песня «Граница» Леонида Агутина и группы «Отпетые мошенники», наследующая традиции романтизации пограничной службы в советской песне. А уже в начале 2010-х на киноэкраны выходит фильм «Матч», посвященный легендарному «матчу смерти»<sup>61</sup> 1942 года, главным героем которого становится вратарь. В фильме вратарь-протагонист противостоит не только фашистским захватчикам, но в большей степени украинским коллаборационистам-националистам, один из которых по традиции становится нападающим команды соперника. Очередное обновление внешнеполитической конъюнктуры диктует представление о том, какие именно «ворота» и от кого призван оборонять вратарь.

Можно констатировать возвращение образа границы в центр социокультурной авторефлексии в России, но сама эта метафора претерпела своего рода удвоение. Во-первых, возвращается священность и «воспаленность» границы; во-вторых, воспроизводится не только тема как таковая, но и ее исторические коннотации. Новая культура отреклась от перестроечной аннигиляции границы, но и не произвела для нее оригинальной мифологии. Действие сериала Митты разворачивается в начале 1970-х, фильма Малюкова — во время войны. Даже в припеве, казалось бы, безразличной к исторической эпохе песни Агутина упоминается один из архетипических образов сталинской культуры — паровоз («Паровоз умчится прямо на границу...»), очевидно не имеющий отношения к современным реалиям.

В документальном фильме «Пограничный эффект» (Георгий Молодцов, Ольга Стефанова, Кирилл Седухин, 2011), как раз призванном дать абрис современной границы, возникают узнаваемые с советских времен «пограничные» мотивы<sup>62</sup>. В первой новелле ленты, посвященной российско-украинской границе, жительни-

61. Это определение тоже принадлежит Кассию.

62. Здесь намечается еще одна как будто случайная параллель: один из режиссеров «Пограничного эффекта», Кирилл Седухин, годом ранее снял доку-

цы украинского приграничного села упоительно распевают хит пырьевских «Трактористов» «На границе тучи ходят хмуро...», привезенный в их края с Дальнего Востока танкистом-трактористом Климом Ярко, по-видимому столь же любимым наследниками Марьяны Бажан. Для реакционно-экспансионистских настроений новой культуры-2 образ советских границ оказывается явно предпочтительнее современных рубежей, сложившихся в ходе перестроечных и постперестроечных метаморфоз. Травма разрушенных границ сказалась и на изменении жанрового решения вратарской темы в кино. Герой предвоенного времени укрепления границы Антон Кандидов был персонажем музыкальной комедии, а герой постсоветского фильма «Матч», вратарь Раневич, интегрирован в трагико-военный нарратив, поскольку в фильм уже как бы вписана память о будущем распаде страны, «ворота» которой он защищает.

В контексте всего вышесказанного крайне симптоматичной выглядит формулировка «темы № 7» сценарного конкурса, который проводится «Фондом кино» РФ: «О советском футболе и о Л. И. Яшине»<sup>63</sup>. В итоге, правда, в числе победителей конкурса оказался не только сценарий фильма о Яшине, который его авторы, не мудрствуя лукаво, назвали «Вратарь республики», но и сценарий под названием «Вратарь галактики», авторами которого стали известный писатель Андрей Рубанов и режиссер Джахонгир Файзиев. Не могу не привести опубликованную на интернет-странице конкурса аннотацию проекта:

Приключения/экшн/фантастика. Будущее, эпоха межпланетных игр, развития сверхспособностей и острого дефицита ресурсов. Пятнадцатилетний подросток, вынужденный содержать большую мать, становится игроком Лиги галактического футбола. Чтобы выжить, ему предстоит развить гиперспособности, раскрыть заговор и выиграть игру во что бы то ни стало. Память о Льве Яшине и условиях, в которых ему приходилось играть и выигрывать, дает главному герою силы не опускать руки в самый ответственный момент<sup>64</sup>.

Итак, травма распада государственной целостности, к которой апеллировала вратарская мифология, вытесняется за счет фантастического раздвижения границ до галактических масштабов.

ментальный фильм «Миф о матче смерти», который открывается фрагментами «Вратаря» Тимошенко.

63. См. URL: <http://www.fond-kino.ru/projects/konkurs.php>.

64. Там же.

Но еще более показательной выглядит смена вектора временной направленности культуры. Перформативная культура 1930-х была нацелена в будущее; она, выражаясь футбольным языком, играла на опережение, предвосхищала историю (как Кандидов предвосхитил Яшина). Современная культура с ее консервативно-традиционалистским пафосом все более откровенно ориентируется на прошлое. В этой связи происходит интенсивное превращение реальных персонажей советской истории, особенно ее максимально деполитизированных областей — прежде всего спорта и космоса (Гагарин, Яшин, Харламов), — в ролевые модели для современности и будущего. Последнее, таким образом, осознается не как реализация плана, но как бесконечное воспроизведение уже произошедшего.

## 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. “Vratariu”—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, Science, 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, Children's Literature, 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 sovetskoi detskoj literature [L. Kassil’s “The Goalkeeper of the Republic”: the Problem of Sports Format in Soviet Children’s Books]. “Ubit’ Charskaia...”: *Paradoksy sovetskoi literatury dlja detei (1920–1930-e gg.)* [“Kill Charskaia”: The paradox of soviet literature for children (1920’s to 1930’s)] (eds M. R. Bylina, V. Iu. V’iugin), Saint Petersburg, Aletheia, 2013.
- Kuliapin A., Skubach O. O sukhikh vratar’iakh s podmochennoi reputatsiei [About Clear Goalkeepers with Clouded Reputation]. *Mifologiya sovetskoi povsednevnosti v literature i kul’ture stalinskoj 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, Art, 1971.
- Shuripa S. O total’nom futbole [On Total Football]. *Kriticheskaja 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” Iurii 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.

# Круиз по сериалам

ГАБРИЭЛЬ БОРЦМЕЙЕР

ГАБРИЭЛЬ БОРЦМЕЙЕР. Аспирант отделения кино Университета Париж VIII.  
Адрес: 2 rue de la Liberté,  
93526 Saint Denis, France.  
E-mail: gbortzmeyer@gmail.com.

*Ключевые слова:* сериалы и кинематограф, возвращение нарратива, линейный нарратив, темпоральность, человеческое и нечеловеческое зрение.

В статье критически рассматривается тезис о том, что сериалы представляют собой возвращение нарратива и преодоление постмодернистской фрагментации. Фрагментация преодолевается в сериальном жанре за счет концентрации повествования вокруг места или, точнее, среды и заложенных в ней возможностей развития. В сериалах нет особой нетелеологической темпоральности. Тот факт, что в них зачастую нет развязки, подрывает повествование: события становятся случайными и не мотивируются необходимостью. Еще одной специфической особенностью повествования в сериалах является его принудительная линейность, в которой затруднено появление запутанных темпоральностей, эллипсов и зигзагов в течение нарративного времени. В статье также указывается на некоторые другие важные отличия сериалов от кинематографа.

SERIAL CRUISER

GABRIEL BORTZMEYER. PhD Student at the Department of Cinema of the University of Paris 8.

Address: 2 rue de la Liberté,  
93526 Saint Denis, France.

E-mail: gbortzmeyer@gmail.com.

*Keywords:* series and cinema, return of narrative, linear narrative, temporality, human and inhuman vision.

The article provides a critical consideration of the claim that the rise of TV series marks the return of narratives and overcoming of post-modern fragmentation. The fragmentation is negotiated through focusing of the narrative on place or, rather, ambiance and its potential of developing possibilities. There is no particular non-teleological temporality in the series. Frequent lack of closure undermines the narrative: the events become haphazard and not motivated by necessity. Another peculiarity of the series narrative is compulsory linearity without confused temporalities, ellipses and twists of the narrative time. The article also suggests other important differences between TV series and cinema: role of knowledge and consumption of information in them, the relation of the series to individual forms of consumer's time, return to a human-oriented vision after the search for an "inhuman" vision in cinema.



АБАВНЫЙ танец связывает между собой формы и дискурсы. Дискурсы, не столь ловкие, часто на шаг отстают от форм. Сначала насмеваются, потом аплодируют, потом наконец теоретизируют: такова критическая история не только романа, но и кинематографа, а теперь и сериалов. В середине, между рождением и концептуальным увековечиванием, порой требуется статистический показатель, который мог бы дать толчок и санкционировать осмысление амбивалентного движения вслед за толпой, *move with the mob* (сегодня это, как никогда, расхожий аргумент). Таким образом, событие сериалов носит тройственный характер: не замеченное полвека назад рождение, когда появились телеэкраны с маленькими матрицами; расширение потребления в конце прошлого века, когда *HBO* торжественно открыло эстетико-экономическую эпоху, а благодаря интернету и *DVD* возникли практики, освобождающие от необходимости смотреть строго по программе передач; инфляция дискурса, недавняя и еще более красноречивая потому, что, кажется, пытается наверстать то, что было упущено в силу ее врожденной слепоты.

Сериалы, до недавнего времени остававшиеся теоретической целиной, сегодня дают обильный критический урожай<sup>1</sup>. Это

Перевод с французского *Инны Кушнारेвой* по изданию: © *Bortzmeyer G. Serial cruiser // Trafic. Été 2014. № 90. Публикуется с любезного согласия автора.*

1. Вот лишь несколько примеров плодотворного подхода: критика в стиле Стенли Кэвелла у Сандры Ложье (*Laugier S. Vertus ordinaires des cultures populaires // Critique. 2012. № 776-777. P. 48-61*), симптоматическая критика Франсуа Жоста (*Jost F. De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme? P.: CNRS Editions, 2011*), психоаналитическая критика Жерара Вайсмана

счастливым момент концептуальной анархии, когда не хватает критериев и методов, а анализ не обязан считаться с канонами и устремляется вперед со всей горячностью новичка. Этому способствует история, робко наметившаяся вокруг нескольких вех: «Далласа», «Твин Пикс», «Полиции Нью-Йорка», «Клана Сопрано». На нее работает двойной диагноз: повествование фельетонизируется, число персонажей растет, и, как следствие, увеличивается количество сюжетных интриг, хотя порой все-таки остается некий минимальный центр. Таковы достижения эпохи НВО, над которой витают призраки Дэвида Чейза и Тони Сопрано.

«Повествование возвращается» — вот что слышится в восторгах по поводу сериалов, представляющих его как возвращение вытесненного или как возвращение короля из изгнания. Можно усомниться в том, что повествование когда-либо исчезало, но при этом можно сказать наверняка, что это возвращение — не возвращение того же самого; и хотя ныне стало трюизмом считать сериалы абы как склеенными историями, как раз и предназначенными, если нужно, никогда не кончаться и нацеленными единственно на провал, тем не менее необходимо проследить за теми изменениями, которые они претерпели.

По-видимому, в сериалах слишком уж поспешно разглядели утверждение «постмодернистской» фрагментации, окончательный распад децентрализованного мира, оплакивающего утрату своего единства. Во многих отношениях они могут считаться последней попыткой спасения указанного единства, пусть и ценой его искажения. Ибо больше нет ничего, кроме места или, скорее, среды. Проще говоря, кинематограф вырос на том, что стал искусством движения, порожденным желанием охватить широкие просторы, завязать интриги, в которых пересекались сферы и пространства, а небольшое число персонажей связывало дале-

(*Wajcman J. Les Experts. La police des morts. P.: PUF, 2012*), игровая критика Матье Потт-Боннвиля (*Potte-Bonneville M. All in the game// The Wire, reconstitution collective / E. Burdeau, N. Vieillescazes (eds). P.: Prairies Ordinaires, 2011*), ностальгическая критика Луи Скорецки (*Skorecki L. Sur la télévision. P.: Capricci, 2011*), эйнштейновская критика Эли Дюринга (*Düring E. 24 ou l'art du contrôle // Trafic. 2008. № 68*), этическая критика Эмманюэля Бурдо (множество удачных текстов в *Mediapart* или *Trafic*), чахлая критика Мартина Винклера (*Winckler M. Petit éloge des séries américaines. P.: Folio. 2012*). Укажем также на книгу Жана-Пьера Эскенази «Телесериалы. Будущее кинематографа?» (*Esquenazi J.-P. Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma? P.: Armand Colin, 2014*), в которой под видом учебника демонстрируется редкая попытка построения общей теории. И это не говоря уже о множестве текстов в интернете, дающем приют тысячам идей.

кие друг от друга точки. Сериалы пошли по противоположному пути: растяжение во времени, размножение персонажей могут привести лишь к сжатию пространства, становящемуся необходимым контрапунктом к центробежному движению повествования. Дорога, фундаментальный элемент американского кинематографа, почти исчезла из сериалов (она сохраняется, но ведет бесславное существование, как, например, в «Ходячих мертвецах»). Сериалы основаны преимущественно на логике анклава, ограниченной территории и на запрете ее покидать. Понятно, почему они так часто получают название по месту, в котором происходит действие: «Тюрьма Оз», «Аббатство Даунтон», «Скорая помощь», «Тримей», «Южный Парк». Та же привязка к месту в некотором смысле прослеживается и в сериалах с менее «пространственным» названием: «Девчонки», «Секс в другом городе». Среда предшествует персонажам и ситуациям, зачастую переживая их. Новизна повествования в том, что оно рождается не из общих сентиментальных отношений, а из схем, присущих тому или иному социальному пространству, в котором главная приманка — уже не интрига, а виртуальность места, потенциальные события в какой-то области.

Ведь именно так и устроена среда: многочисленные этажи, сети альянсов и вражды, запутанные и антагонистические иерархии, сумма включающих и исключаяющих отношений — настоящий бульон гетерогенности, машина раскола. В сериалах конфликты исчерпываются только внутри их собственных структур: короткое замыкание в командной цепочке в «Прослушке», всевозможные срезы жизни офиса в «Безумцах», вертикальные и горизонтальные, осуществляющиеся через секс и через ранг, или, как в «Игре престолов», единственном сериале, представляющем не столько среду, сколько мир, охватывающий целую карту земель, всевозможные переплетения феодальных связей, разделение на простолюдинов и аристократические роды, сети фратрий, вассальных зависимостей и вендетты — тысяча разрывов и один конец. Среда консолидируется только благодаря тому, что делится; она единая и в то же время вмещает в себя множество сообществ: «Тюрьма Оз» и все группы, находящиеся в ней в состоянии зачаточной войны, от сторонников превосходства белой расы до латиноамериканцев, «Правительство» или «Борджия» и политические семьи. Усадьба, ставшая местом действия «Аббатства Даунтон», стоит на разделении на слуг и господ, разделении по рангам, возрастам, положению и полу. Знаменитое начало сериала (проход по дому, снятый длинным планом в движении, во вре-

мя которого просыпаются труженики и бездельники) — красноречивая демонстрация отношений, построенных на этих разрывах. Ведь коммуницировать может только разделенное, и очень скоро в усадьбе слуга женится на госпоже, герцог подбирается к лакею, а восточный содомит устраивает инициацию английской леди. Это царство разделения, основанное на инклюзивных исключениях. Только ситком, малый жанр, отказывается от этих разделительных перегородок, заклиняет социального двойника ценой постоянного пространственного раздвоения «салона» и «салуна», двух основных полюсов «Друзей», «Как я встретил вашу маму» и «Теории большого взрыва» (в которой студенческая столовая заменяет бар). Однако среда — всегда место меньшинств, групп, отколовшихся от социуса. Поэтому у «Девочек», «Секса в большом городе» или «Отчаянных домохозяек» нет мужского аналога: женщины всегда образуют меньшинство, а мужчины — нет (существуют меньшинства, состоящие сплошь из мужчин, но они являются меньшинствами не потому, что мужские). Это, скорее, система каст, чем классов: принадлежность и родство зависят в ней от корпоративной логики («Клиент всегда мертв» и священная, отделяющая от общества профессия могильщика), которая только и может обеспечить герметичность среды.

Поэтому в качестве подкладки среды выступает семья. Среда — опора отношений, семья обеспечивает реализацию ее схем. Так происходит, потому что в сериалах восстанавливается архаический племенной характер семьи, клановая ментальность, в которой отношения родства формируют системы альянсов. В американском кинематографе нет такого столкновения или наложения среды и семьи, поскольку последняя в нем — абсолютная ценность, символ или святилище, которое нужно защищать, а не очаг всех конфликтов, классификация всех соединений, как в сериалах. Как следствие, этому режиму подчиняются даже связи, не являющиеся кровными: обширная клановая система тюрьмы Оз, мафия как семья в «Клане Сопрано»; в «Аббатстве Даунтон» разделение между господами и слугами вторично по отношению к племенной идентичности, общей судьбе, определяемой генеалогией. Надо ли говорить, что в семье нет ничего от безмятежной гармонии дивана, над которой каждый раз смеются на титрах «Симпсонов». Известна роль диванов в ситкоме, где они являются обязательной деталью, становясь полем притяжения и отталкивания, на котором завязываются и распадаются все связи (нужно отметить, что в сериалах сидят гораздо чаще, чем в кино, — различие, которое может многое сказать о происходящих в них драмах). «Клиент все-

гда мертв», сериал о династии, чей дух восходит к тем временам, когда позорные профессии переходили по наследству, превращает домашний очаг в место всевозможных распрей, а его главная драма — драма преемственности. Семья — основная ячейка общества, потому что в ней уже заложены все его противоречия; общество — большая семья, потому что, подобно ей, оно функционирует путем создания группировок.

Чада и домочадцы — вымя, к которому присосались сериалы. Отсюда они черпают свою динамику: совокупность отношений, находящихся в хрупком равновесии, постоянно готовых перестроиться, не способных к какому бы то ни было гомеостазу. Нет лучшей модели перманентной войны. Неслучайно «Игра престолов», где все связи кровные или феодалные, также оказывается миром, в котором на фоне тотальной войны нет ничего, кроме стратегии, даров и долгов, власти и ее противовесов, альянсов, заговоров и лояльности. Именно в этом, осмелимся сказать, заключена «суть» сериалов вообще, поскольку это дипломатическое вопрошание, эту науку силовых отношений американский кинематограф по-настоящему так и не смог усвоить; в нем есть только героизм или его изнанка — абсолют, а не нюансированная территория, задающая стратегию, более подходящую для сериальной множественности. Теоретики стратегии в них то и дело цитируются: Сунь Цзы в «Во все тяжкие», Макиавелли в «Борджиа». Увлечение сериалов завершенными историческими мирами, как в «Тюдорах» или в «Риме», вызвано прежде всего этой страстью к системам рычагов, для которой придворные интриги предоставляют самую удобную почву. То же самое относится к многочисленным сериалам о кулуарах современной власти. «Картонный домик» о происках главы фракции правящей партии в парламенте хотел бы стать уроком искусства политического маневрирования. Стратегия подходит для сериалов, потому что, будучи техникой динамического равновесия, она всегда отдалает конец.

Об этом свидетельствует эволюция метафоры шахматной доски. В знаменитой сцене из третьего эпизода первого сезона «Прослушки»<sup>2</sup> Ди объясняет своим подручным функции каждой из шахматных фигур, подбирая аналог в армии дилеров. Двое подручных должны сами сделать вывод о собственном положении в этом войске. Кинематограф занимался игроками, сериалы — фигурами. Не дуэль двух умов за шахматной доской, а хаос пешек,

2. Прекрасный комментарий к этой сцене дал Матье Потт-Боннвиль в указанной выше работе.

разыгрывающих свои ходы, почти вслепую, в пространстве полутонов и тактических движений на ощупь.

Единство, сохраняемое средой, — это конец органичности, гарантируемой ситуацией. Ситуация, конечно, сохраняется, скорее во множественном числе, чем в единственном, но лишь как случайная, вторичная, это уже не твердое основание драмы, которую порождает одна лишь среда. В начале повествования может присутствовать конфигурация, событие, меняющее предшествующую данность: вдовство в «Сорняках», месть в «Карточном домике», освобождение в «Спартаке», — но только не ситуация, не проблема, которую можно решить через разрешение конфликтов, потому что, говоря об отсутствии развязки, мы говорим о сбое в целенаправленности, то есть, если высоким штилем, о нетелеологической темпоральности, неориентированном повествовании. Поэтому сериалы, не направляющиеся к какой-то конкретной точке, ползут, движутся от случая к случаю, без плана (сценаристы часто признаются, что пишут с расчетом лишь на текущий сезон, без большой перспективы<sup>3</sup>): жизнь как выживание, параллель к топтанию на одном месте, на которое обрекает верность среде. Уолтер Уайт из «Во все тяжкие» время от времени произносит «я выживаю». Повара и музыканты из «Тремья» думают только о том, как свести концы с концами, выкрутиться, избежать катастрофы. Сохранение своей власти, своего места — это единственная ставка сериалов перед тайнами манипуляции. С точки зрения целенаправленности нет ничего, кроме фатальности среды, то есть нет действий, есть только реакции. Никогда ни один из персонажей сериала не участвует в проекте. Он только надеется из него выйти, сдвинуться с места, вырваться из клетки среды. «Я завязал» — постоянная фраза Уолтера Уайта, но он неизменно обманывается, окончательно увязнув в наркоторговле. Та же судьба ждет и воинов из «Игры престолов», ввязывающихся во все новые войны, подобно Джеку Бауэру из «24 часа», сражающемуся с угрозами, которые, как матрешки, вложены одна в другую. Все это уже было в сериале «Остаться в живых», сценарий которого представлял со-

3. Дело осложняется, если сериал оказывается экранизацией, а значит, сценаристам известно продолжение. Это редкий случай, в котором само экранизируемое произведение представляет собой серию романов («Настоящая кровь», «Игра престолов») или комиксов («Ходячие мертвецы»). Тогда рассуждение относится именно к этому источнику, потому что эти романские серии или комиксы пишутся с учетом смутной перспективы, но при отсутствии точного развития событий (к тому же Джордж Р. Р. Мартин еще не дописал «Игру престолов»).

бой в буквальном смысле топтание на одном месте и выживание, где лишь минимум надежд создавал возможность для рассказа о том, как они будут обмануты. Выиграть время, оттянуть сроки — вот чем занимаются персонажи, а вместе с ними и сами сериалы.

Это нарративы переноса и перезапуска. Если конец и есть, он не следует из завязки: это, скорее, прерывание, а не завершение. Профессор Бернетт учит:

Не думайте в категориях начала и конца, потому что в отличие от развлечений, которыми движет логика сюжета, в реальной жизни не бывает завершения («Тримей», сезон 1, эпизод 9).

У сезонов бывают финалы, но только промежуточные, представляющие собой лишь передышку в пути. Каждый из сезонов «Прислушки» вращается вокруг расследований (которые и сами оказываются незаконченными, тяготеющими к более широкому и отложенному завершению), но так или иначе каждый из последних эпизодов красноречиво напоминает, что данность (*the deal*) не меняется. Среда не может умереть, она и есть вечное повторение. Герои могут, и есть сериалы, завершающиеся их смертью: знаменитый финал сериала «Клиент всегда мертв», который выглядит, скорее, как самоубийство самой постановки, самоубийство ее продюсера Алана Болла, уставшего от собственного увлечения этим постоянно возобновляющимся повествованием. Но эти смерти ниоткуда не следуют и поэтому приводят к завершению лишь малой части сюжета. Лишь сериал «Плохие» как будто бы нашел неортодоксальное средство, в буквальном смысле отправив в конце третьего сезона одного из своих персонажей назад во времени (но, кажется, даже такого поворота было недостаточно, ведь за ним последовал четвертый сезон).

Нет конца — нет настоящего повествования: события происходят чисто случайно, не мотивируются присущей интриге необходимостью. Это мир случайности, а не судьбы. Именно поэтому истории, разворачивающиеся в этом формате, растут не по схеме органического роста, а посредством последовательных прививок, формируя множество ветвей без ствола. Это проблематичное движение, потому что приходится постоянно помнить об избыточном раздувании и не допускать его. Отсюда возникает логика накопления, а затем ликвидации, расширения интриги ценой серии смертей — обязательного очищения, осуществляющегося самым бесцеремонным образом, как в кровавом «Спартаке», или в торжественной манере, как в «Тримее», сериале траура. Интрига движется компенсаторно: Уолтер Уайт регулярно теряет весь свой

капитал, «Прослушка» берется за новые территории, исчерпав те, в которых она первоначально разворачивалась<sup>4</sup>. Но это еще и движение по спирали, при котором, как только сценарная масса пришла в равновесие, размах действия увеличивается: международная сеть Уолтера Уайта, расследование, добирающееся до политических дел в «Прослушке», все более страшные угрозы в «Родине» или в «24 часа» либо, как в военных сериалах, резня, охватывающая весь мир. Герой испытывает на себе давление, хотя хотел бы остановиться, не продолжать дальше.

Стремление повествования дать задний ход воплощает в себе ситком — безумная, поскольку малая, форма, которая исключает любое становление и развитие. Смех и повторение идут в ней рука об руку, ловко маскируя пустоту повествования: никаких иных перипетий, кроме случайных любовных связей, — в этом суть драмы в «Как я встретил вашу маму», в которой из сезона в сезон откладывается признание, заявленное в названии. Эту логику доводит до предела «Южный парк», стирая в каждом новом эпизоде все события предыдущего, несколько апокалипсисов и прочие катаклизмы, так что город полностью очищается от следов времени. Ситком, иронизирующий над самой идеей жанра, противопоставляет наррации чистую игру референций — это мир камео, цитат и перепевов, детей Граучо Маркса и Дэрри Коула, пустая говорильня, запинаящиеся ситуации. Будучи пустой формой, ситком может наполняться только извне: кинематографом категории В в «Сообществе», новостями в «Южном Парке», сериалами и комиксами в «Теории большого взрыва».

Короче говоря, будь то малая или большая форма, всегда, когда повествование возвращается, оно предстает в деградировавшем виде, а не во всей красе: это нарратив поневоле, обезглавленный, неорганичный и разлагающийся, полная противоположность тому, как развивались его предшественники.

Нарратив исчез? Вовсе нет. Освободившись, он отправился бездумно бродить по заросшим богемным тропам. Его так называемое возвращение — это возвращение на поводке, возвращение прогулок под присмотром, прочных сюжетных связей и неразрывной нарративной спаянности. Последовательность и лаконичность — вот два закона экспозиции. Отсюда двойной парадокс: с одной стороны, краткость сцен и планов, соединенная с боль-

4. Касательно последовательности (в значении как связки, так и снятия) в «Прослушке» см. педагогическую критику Филипа Манжо: *Mangeot P. Genèses// The Wire. Reconstitution collective.*

шой продолжительностью истории, в которую они включены; с другой стороны, восстановление в правах линейности повествования, которое в принципе не имеет направления.

Дело в том, что повествование, классическое или модернистское, всегда слагалось из запутанных темпоральностей, эллипсов и прочих провалов, игровых зигзагов в течение нарративного времени. Подобный ералаш чужд сериалам. Их формальный крест — радикальная невозможность разрыва: никаких пробелов в рассказе; перерыв между сериями или сезонами — это только пустое время, редкие флэшбеки никогда не раздвигают временных границ (самые знаменитые из них в сериале «Остаться в живых»). Только в «Плохих» по-настоящему исследовалось искривление времени, поскольку у некоторых из персонажей этого сериала есть способность перемещаться во времени. Может быть, это единственный сериал, в котором есть «флэшфорвард», хотя и обманчивый, и при этом целые эпизоды оказываются стертыми возвращением в последний момент в исходную точку. Сюда также можно добавить прологи к сериям «Во все тяжкие», которые, относясь к иным временным точкам (часто в будущем), играют со знанием зрителя, обгоняют его желание, но не меняют непрерывного развития следующего за ними эпизода. Таким образом, повсюду царит выживание день за днем<sup>5</sup>, нулевая степень нарративного времени. Точно так же отсутствуют нарративные рамки и прочие приемы размывания высказывания: голоса за кадром редки и бедны содержанием, ограничиваются в лучшем случае моральным комментарием («Отчаянные домохозяйки», «Секс в большом городе») или минимальной декламацией («Как я встретил вашу маму»). Из всех методов монтажа признаются только три: чередующийся (но ни в коем случае не параллельный), повторяющийся (приготовление метамфетамина в «Во все тяжкие»), монтажная нарезка (серии коротких планов, демонстрирующие занятия разных героев, часто в начале или конце серии).

5. Темпоральный модус скорее хроники, чем романа (по крайней мере, в том его варианте, который существовал в XIX веке). Роман, если и оставил сериалам свое желание исследовать социальную энтомологию и стремление к большой классификации городских видов, не дал им своей нарративной структуры, которая была слишком четко ориентированной, слишком замкнутой, недостаточно полифоничной, за исключением русских романов, чтобы годиться для сериалов. Сериалы, скорее, заимствуют структуру хроники (именно такой подзаголовок носит палеосериал *Heimat*), то есть формы, как раз вышедшей из употребления в XIX веке, веке нарративов. То есть игра линий родства сложнее, чем та картина, которую рисует генеалогия роман-кинематограф-сериал.

Это конец темпорального головокружения. Но линейность, пришедшая ему на смену, лишена прямоты: это последовательность, в которой разные элементы сходятся и отрываются друг от друга, подчиняясь чистой случайности, наделенной здесь беспрецедентной нарративной ролью. Сюжетные сцепки делаются только наполовину, события следуют друг за другом, словно жемчужины, нанизываемые на телевизионную ленту. Это абсолютная и в то же время контингентная непрерывность. Темпоральная прерывистость предшествующих повествований опиралась на семантическую непрерывность; в сериалах отношения меняются местами, и последовательное соединение находит завершение в абсурде.

Старое различие между развитием действия и отступлением от него сведено к нулю. Драматизм часто поддерживается за счет светских бесед и сплетен. Таким образом, сглаживается антитеза между ударными моментами и мертвым временем, между волнением и покоем. *Кульминаций*, моментов, когда у зрителя сжимается сердце (опасности и смерти — характерные финалы серий), предостаточно, но разные временные моменты оказываются относительно равными. На ходе действия отражается каждая сцена по принципу эффекта бабочки. Это порождает систематический тип причинности — причинность, действующую скорее издалека, чем вблизи, так что следствия дают о себе знать, как только забудется причина. Например, рапорт о Дэниэлсе в «Прослушке», упомянутый в начале первого сезона, всплывает снова в конце второго или же во втором сезоне «Во все тяжкие» эффект домино приводит к падению самолета. Кризис больше не представляет собой цезуру, больше нет пунктира; встроенный в повседневность, он соединяет в себе настоятельность и монотонность: гиперактивность «24 часов» порождает темпоральность плоской кривой энцефалограммы. Любая сцена всегда и критика, и анекдот.

Сколь простой с этой точки зрения была формула американского кинематографа: обыкновенный человек, пережив кризис, становится необыкновенным; побыв героем один день, он тут же возвращался в нормальное состояние, обогащенный смыслом, обретенным в борьбе. Когда кризис — нормальное состояние, когда необыкновенное становится тривиальным и бесславным (угрюмая мафия в «Клане Сопрано»), а возвращение статус-кво оказывается невозможным, дело усложняется: закончилось время ордалий, самораскрытия на суде поступка. Это провал нарративов об испытаниях, которые до сих пор были главным источником наших вымышленных сюжетов: именно они производили модус

смысла, который отождествлялся с судьбой, должен был легитимировать существование. В сериалах больше нет тотального, апологетического смысла, в лучшем случае есть «уцененный» смысл, всегда отложенный на потом. Роль судьбы теперь играют дегенеративные болезни: деменция с тельцами Леви у мэра из «Босса», рак Уолтера Уайта или у президента в «Звездном крейсере „Галактика“». Это негативная судьба, которую нужно оттолкнуть от себя, в которой в качестве темпоральной схемы выступает только отсрочка неизбежного и которая делает из повествования лишь опухоль, чистый абсцесс (*ab-sens*, как говорил Бланшо). Этот смысл отсылает к другой практике, похожей на сериалы: гениальность «Клана Сопрано», а позднее «Терапии» (изначально это был израильский сериал, как и многие другие) состояла в связывании функционирования сериала с психоаналитическим сеансом.

И так же, как в психоанализе, при каждом новом повороте сюжета идентичность предстает в новом облике. Серии или превратности «я», которое постепенно уплотняется, отчуждается, узнается заново: в этих мирах без целеполагания нет никаких других нарративных приемов, кроме актуализации виртуальных сторон, проявления латентных особенностей самости. Отсюда метаморфозы рекламщиков из «Безумцев» (Пегги Олсэн в первую очередь) как результат событий, которые связывают их вместе в проходящую историю, или же двойная идентичность Уолтера Уайта и шизофрения, которой она со временем дает возможность выйти на поверхность. А еще есть простоватый бармен из «Настоящей крови», мало-помалу привыкающий к вкусу крови, врожденная доброта Джейми Ланнистера, слишком поздно раскрывающаяся в «Игре престолов», моральные виражи Макналти из «Прислушки», постепенно расшифровываемые персонажи «Остаться в живых» и в особенности два ходячих психических расстройства в «Родине»: Кэрри с ее биполярным расстройством и Броуди, то ли предатель, то ли патриот — не разберешь. Единственная оставшаяся драма — драма идентичности, всегда ожидающей самораскрытия, которое больше не является ни ключом, ни истиной.

Этому размыванию самости соответствует несостоятельность героизма, который мог существовать только в сценариях со спасением и судом, исходивших из понятия фиксированного «я», пусть даже скрытого. По мере растягивания времени абсолют растворяется, и классические моральные полюса разрушаются, черты добра и зла стираются. Даже у циничного Андервуда из «Карточного домика» иногда проявляется нежность, даже у Ниборг в политической пасторали, которой является «Правительство», случают-

ся свои отступления, дезавулируемые ее дискурсом. Длительность и амбивалентность идут рука об руку. Эта амбивалентность кристаллизуется в фигуре доктора Хауса. Триумф деградации и казуистики: мораль присутствует только в форме задаваемого совестью вопроса, который не может быть отнесен ни к какой норме. Примерами снова могут служить Уолтер Уайт, устанавливающий для себя моральные ориентиры за пределами привычной системы координат, Ди из «Прослушки», разрывающийся между законом клана и законом, который диктует ему собственное сердце. Мораль повсюду, но она как будто лишняя, скорее проблема, чем предписание. Конфликт ценностей на почве упадка справедливости. Принципом закона, представленного ничуть не меньше, чем в американском кинематографе, является уже не справедливость, но приспособление, торг, игры с юридическими процедурами: повсюду прокуроры-стратеги или ловкие адвокаты. Все персонажи «Прослушки» хором повторяют: «Это неправильно» (*It ain't right*) — как коллективный припев. Мир сериалов далек от гармонии сфер и разрешения конфликта на вселенском уровне: это мир, покинутый идеалами, в высшей степени подлунный. Как будто басня лишилась своей исконной способности исправлять нравы.

Движущей силой кинематографа была визуальная утопия: раскрепостить глаз, адаптироваться к зрению, которое не было бы человеческим (хотя Голливуд и затушевывал эту идею). В сериалах же человек — визуальная мера всех вещей: в них редки планы, совсем лишённые людей, если только они не выступают в качестве знаков пунктуации (как, например, пустыня в «Во все тяжкие»), или же масштабные планы, освобожденные от оптического порабощения (слишком крупные планы, панорама сверху, с неба, очень широкие планы, которые можно найти только в «Прослушке», «Тримее», «Плохих» или в «Скинах» (*Skins*), где ставится задача показать социальный фон). Визуальный мир сериалов очень стабилен, в нем нет ни происшествий, ни коротких замыканий; даже движение камеры не выпячивается, подчиняясь принципам скупой экономии. Больше никакой разрушительной мощи, которую наши кинотеоретики хотели приписать изображению; зрителю предстоит оплакать эти заигрывания с чрезмерностью и возвышенные, великие потрясения, от которых глаза вылезали из орбит и все в душе переворачивалось.

Заключить из этого, что в сериалах нет режиссуры, было бы преувеличением, если только не понимать под нею величественную демонстрацию способностей демиурга. Стиль способен выдержать такую «ломку»: мы различаем хроматический маньеризм

«Безумцев», выцветшие краски «Прослушки» или голубоватый оттенок «Декстера». Поэтому не стоит кричать о стандартизации, лучше ее поприветствовать — благодаря ей, несмотря на участие нескольких режиссеров, сериалу удастся сохранять визуальное единство (ценой множества совещаний по согласованию, если верить знающим авторам).

Если и есть редукция, то она, скорее, в том, что зрение стало не-проблематичным, что визуальное высказывание больше не вызывает вопросов. Проблема точки зрения была перенесена на персонажей в виде конфликта субъективностей, в котором визуальный перспективизм никак не задействован, — изображение обладает нейтральностью, равнодушной к арбитру. Приманки Ланга или оптические коммутации Хичкока больше не в ходу. По этой же причине исчезает игра светотени, окончательно завершается визуальный экспрессионизм. Если что-то и отсутствует в сериалах, так это тень. Повсюду царят средние тона и сероватая ясность. Нет ничего, что было бы залито светом. В изображении не осталось ничего скрытого от взгляда. Возможно, причина в том, что в сериалах никогда не бывает нехватки знания: там все известно, все видно.

Зрителя сериалов подстерегают хронофагия и апатия, вызванная известным. В качестве оправдания он часто ссылается на аддикцию довольного специфического рода — при потреблении серий его охватывает то самое древнее желание знания, ключ к которому был у Шахерезады. Сугубо дополнительное знание, не связанное с какой бы то ни было нехваткой: прибавочное знание, подобное прибавочному наслаждению.

Именно в этом заключается уникальная способность телевидения, которую оно передало по наследству сериалам: потребление информации, артикулируемое и просчитываемое знание образуют в них своего рода архитектуру. С одной стороны, нарративное знание, рассказ как последовательность совершенно познаваемых действий (что отнюдь не обязательно — существует множество произведений, кинематографических и не только, которые строятся на неясности, отсутствии позиции знания). С другой стороны, знание о среде, данные, которые наделяют ту или иную область логичностью и особым характером, мотивируя систему действий. Возможно, именно поэтому сериалы так быстро присвоили себе тот постепенно оставленный кинематографом объект, каким является работа, офисная жизнь и ее дрызги, мелкие хитрости профессии и прочие секреты ремесла: набор практик, выполняющий двойную роль рычагов действия и означающих-реаль-

ного<sup>6</sup> (похожая логика лежит в основе камео, одна из функций которых — распространение своего эффекта реальности на диегезис). Но в первую очередь эту функцию — передавать специфику, придавать местный колорит — берет на себя язык вместе со всеми техническими жаргонами, социолектами (*black English* в «Прослушке»), акцентами и прочими аргю, чья роль заключается главным образом в том, чтобы разметать социальное пространство. Знание, идущее в ход в сериалах, — знание весьма специализированное, тогда как кино, жаждавшее общего и универсального, часто пасовало перед этими перегибами частного.

У сериалов в отличие от кино нет двойника в лице документального жанра (за исключением телевизионных реалити-шоу — «Ко Ланта» имеет некоторое отношение к «Остаться в живых»). Но, оставшись без этого брата, сериалы как будто делают из него своего интимного дублера, взяв на себя когнитивное призвание документального кино. Основополагающий, но слишком короткий «Офис» первым дал пищу этому желанию документальности, соединив формы сериала и репортажа (жанр мокьюментари), в данном случае исследования новых методов управления, настоящей манны небесной с точки зрения новояза. Английские сериалы, возможно благодаря телевизионной традиции качественного репортажа, гораздо больше, чем их американские аналоги, эксплуатировали такое документальное направление, но в Америке много сериалов, чьи титры составлены из архивных изображений («Настоящая кровь», «Тримей», «Родина»), и, быть может, больше всего это благоговейное изучение реальности чувствуется в творчестве продюсера Дэвида Саймона. Это образцовый случай выполнения двойного постулирования: с одной стороны, показать суровые условия жизни в городах (Балтимор, Новый Орлеан, вскоре Детройт), переживающих общий упадок; с другой стороны, тяга к легенде и мифу (Арес-Омар в «Прослушке»). В результате у Саймона наклонности режиссера-документалиста становятся почвой для утопического экспериментирования (попытка майора Колвина в «Прослушке» легализовать наркотики, чтобы лучше их контролировать, или занятия Прысбылевского педагогикой, далекой от авторитетов учебников). «Тримей» колеблется

6. Тем не менее, по словам некоторым сценаристов, эффективность нарратива оказывается важнее аутентичности: важна сама идея реальности, структурированной как знание. См. интервью Венсана Казановы, Филипа Манжо и Амандина Мюссу Саре Триим, сценаристке «Терапии» (*Casanova V., Mangeot P., Mussou A. Comment s'écrit une série // Varcarme. 2010. № 51. URL: <http://www.vacarme.org/article1895.html>*).

между убожеством катастрофы и феерией праздника. Сам язык охвачен этим конфликтом, крайне социализирован и в то же время полон вербальных кунштюков.

Сериалы, увлеченные специфическим, тогда как кино было увлечено общим, нашли ту географическую привязку, которая была характерна для американской литературы и которую в каком-то смысле обошел стороной их старший брат-кинатограф, родившийся из мечты об экуменизме. Об этом воссоединении с региональной литературой свидетельствует настойчивость, с которой Бернетт в «Тримее» хочет читать курс только по авторам из Нового Орлеана. Формирующийся новый реализм нуждается в таком доведенном до крайности местном колорите, чтобы найти референциальные опоры. Возможно, поэтому действие сериалов так часто происходит в захолустных местах, вдали от городского универсализма больших мегаполисов: Нью-Мехико в «Во все тяжкие», Нью-Джерси в «Клане Сопрано», Колорадо в «Южном парке» или Луизиане, представленной в фолкнеровском духе в «Настоящей крови» (вампира зовут Комптон). Еще один метод закладки фундамента такого реализма, живущего за счет накопления информации, — сверхъестественное: нет лучшего способа герметически закрыть среду, чем изобрести фантастические особенности. Это может быть референциальный фон, позволяющий выжить «Игре престолов», несмотря на огромные размеры мира, который используется в сериале; изобретение болезни — невероятные способности, данные персонажам «Плохих»; возвращение умерших во французском сериале «Вернувшиеся», придающих особую полноту городу *N*. То же самое относится к историческим сериалам, в которых минувшее становится экзотическим миром, структурированным специфическими особенностями эпохи. Знание — это *suture* сериалов.

Выступая новым средством убить разрушающее нас время, сериалы все больше утверждают царственные права на производство общего, когда в лицо им ворчит кинатограф, ревностно охраняющий свою привилегию народного искусства. Триумф сериалов, растущее охлаждение к кино не связаны с энтузиазмом в отношении всего нового, еще меньше — с непостоянством зрительских сердец. Скорее, можно говорить, рискнув прибегнуть к устаревшему марксизму или поддавшись фарсовому обаянию духа времени, о подстраивании эстетических форм под социальные. Самое большое новшество сериалов — изобретенный ими способ потребления. Часовой интервал, в который они вписались, соответствует современному регулированию социального време-

ни: небольшая продолжительность серии, которая легче встраивается в график работающего человека, дополненная возможностью бесконечного продления, а значит, долгого бдения (*bingeing*, просмотр залпом). Добавьте сюда гибкое потребление, зазор в управлении им, который теперь редко дают большие кинематографические произведения.

Проще говоря, сериалы соответствуют индивидуализации форм времени, тогда как кинематограф, идеальный собрат завода, извлекал выгоду из общего распорядка дня. Сериалы гарантируют, что персонажи, которых они представляют, располагают своей собственной темпоральностью, своими сроками, которые они ни с кем не делят, скоростью, индивидуальной для каждого. Кроме того, сериалы поощряют булимия, которую кино, все больше отождествляемое с опытом аскезы, до определенной степени исключает. Маньякам сериалов<sup>7</sup> хорошо знаком этот ненасытный радостный аппетит — кулинарное наслаждение, отсутствующее в кино, даже если в нем и есть такие пышные торты, как блокбастеры. Сериалы смотрят так же, как едят шоколад<sup>8</sup>. В этом состоит рыночный гений авторов сериалов — придумать продукт потребления, который в принципе никогда не заканчивается.

Таким образом, родство между сериалами и кинематографом больше всего напоминает смену форм капитализма. Одно и то же движение определяет переход от завода к офису и от зала к гостиной. То же разобщение, с которым капитал отождествляет свое движение вперед. В сериалах, основанных на атомизации, не хватает коллективной общности. Это касается Уолтера Уайта, ставшего жертвой либерализма, бросившего его одного, без класса, к которому он мог бы прилипнуть. Это относится и к Дону Дрейперу, карьеристу, попавшему в офис, в котором у него будут одни только соперники. По сравнению с кинематографом как искусством масс сериалы выглядят домашним искусством. Это происходит в силу самих условий потребления, но также потому, что домашняя жизнь определяет форму их нарративов. Огромные просторы, публичные места, несоизмеримый размах редки в сериалах. Действие в основном разворачивается в частных интерьерах, с участием двух-трех персонажей. Даже в богатом горами и равнинами

7. Термин, более предпочтительный, чем «сериолофил», чрезмерно подчеркивающий проблематичное родство с кинематографом. Неплохой вариант — «маниакальный потребитель», учитывая, например, ежегодный фестиваль «Сериальная мания» (*Séries Mania*) в рамках парижского *Forum des images*.
8. В этом нет ничего предосудительного: опыт показывает, что рот дарит нам большее наслаждение, чем мозг.

мире «Игры престолов» все интриги находят разрешение в передних или будуарах. Сериалы подтверждают исчезновение публичного пространства и торжество приватной сферы. Только в «Тримее» с его фанфарами и карнавалами делается попытка восстановить открытое пространство общности. Но до него «Прослушка» зафиксировала смерть классового братства (второй сезон вращается вокруг исчезновения мира докеров).

Дэвид Саймон, по-видимому, единственный из авторов сериалов, задающийся вопросом о возможности сообщества в этом жанре, хотя и ценой постоянного связывания ее с трауром: в «Прослушке» сохранившееся сообщество удерживает вместе лишь печальное воспоминание о том, чем оно когда-то существовало; в «Тримее» главные сцены жизни сообщества — это сцены похорон, когда группа поет хором, становясь единым телом, телом боли. В противном случае остаются лишь рассказы о замыкании на самих себя. Наиболее красноречивый симптом этого — ситком. Вопрос об общности теперь обнаруживается в сериалах лишь в трактовке, которую они дают идее повседневного: это темпоральная, а не пространственная общность. Было бы, однако, ошибкой считать это помрачение мотивом очередных жалоб на тему «пустыня ширится». Сериал, конечно, состоит лишь из атомов, но он интересуется ковалентными связями, локальным связующим веществом, всеми формами спаривания, которые пришли на смену амальгамам массы, словно бы частное пространство стало единственным возможным местом коллективной жизни. И неслучайно социологи едва ли не первыми набросились на эту инвентаризацию новых практик социальности, ведь анатомическое строение того самого народа, за которым они охотятся, было представлено им как раз сериалами. Осталось только доказать, что речь все еще идет о народе, ведь субстрат коллективного тела уже разложился.

Обычно говорят: кино (в единственном числе), сериалы (во множественном). Одному уготовано превосходное онтологическое единство, другим — множественность феноменальной плоскости. Не стоит слишком уж винить в этом неравенстве гордыню элитистской синефилии: множественность, конечно, самый что ни на есть внутренний закон сериалов, но они дети другой эпохи, для которой показатель единичности уже не обладает былым очарованием. Сериал не знаком с этим великим водоразделом между кинематографом и фильмами, с разрывом, который позволяет судить о фильмах с точки зрения определенной идеи кинематографа, трансцендентальной нормы, которая в конечном счете

лишь форма, принимаемая эстетическим суждением, основанным на парадигме искусства. Именно это различие постоянно обыгрывает Годар, когда подхватывает другое различие, принадлежащее Мальро, — между искусством и индустрией. В случае сериалов эти различия больше не действуют. Здесь суждение идет другими путями: будучи чисто вкусовым, оно не утруждает себя теоремами; любовь к тому или иному сериалу или герою — запрос на идентичность, а не критический выбор, поэтому в столкновениях поклонников больше используется язык чувств. Никто не стал бы судить о сериале с точки зрения идеи сериала. И к счастью, немногие утруждали себя доказательствами того, что сериалы являются искусством, в противоположность тому, что происходило в эпоху завоеваний кинематографа. В определенной степени это связано с тем, что сериалы — не столько медиум, сколько формат, тогда как рассуждения об искусстве приучили нас отождествлять его с уникальностью медиума.

Затруднение, связанное с тем, что сериалы вышли из телевидения<sup>9</sup>, которое было пугалом для эстетов, также должно было способствовать приостановке попыток легитимации именем искусства. Но главное, встроенность этой формы в рыночное производство мешает сколько-нибудь серьезному развитию темы в этом направлении. Нужен был пируэт Мальро, чтобы затушевать створ кинематографа с капитализмом, но мы знаем, что он больше не работает, что это обоюдное исключение искусства и индустрии является памятником фарисейству. Кино на самом деле уже заставило нас одной ногой преступить границы эпохи искусства, но его теоретики, наследники парадигм, доставшихся от предыдущего века, постарались скрыть этот столь жестокий, с их точки зрения, факт<sup>10</sup>. Это ни в коем случае не означает наступления эпохи суверенного развлечения, наконец-то освободившегося от эстетических оков: оба понятия — искусства и развлечения, — явля-

9. То, что сериалы связаны с телевидением родственными связями и призваны оставаться в его рамках, отнюдь не очевидно. Трансляция «Карточного домика» напрямую в интернете, в обход телевизионных каналов, указывает на большие изменения в будущем.

10. Бела Балаш, похоже, был единственным, кто, стоя у истоков, по-настоящему обращался к этой проблеме. В конце «Видимого человека» он пытается описать присущий кинематографу капиталистический характер: «Кинематограф, возможно, единственное искусство, порожденное капиталистической индустрией, и несет в себе ее дух». После чего сразу призывает освободиться от этого родимого пятна: «Но он не должен на этом останавливаться». См.: *Balázs B. Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Fr.a.M.: Suhrkamp, 2001. S. 100.

ясь антитетическими, в то же время солидарны, поскольку имеют смысл лишь в противопоставлении, образуя одну и ту же систему, родившуюся тогда же, когда и прославившееся своей спорностью различие между «элитной» культурой и «популярной». Сериал говорит именно об определенном выходе, начатом еще кинематографом, за пределы этих теоретических координат. *HBO* не стала бы брать девиз у *MGM* — *Ars Gratia Artis* (хотя слоган компании «Это не телевидение, это *HBO*» (*It's not TV. It's HBO*) не лишен двусмысленности). Все эти моменты не имели бы большого значения, если бы ставкой в этой трансформации не были статус и практика той критики, которая изначально утвердила себя в качестве знания (и признания) искусства, в качестве взгляда эстета на взгляд художника, считая, что только она в силах отличить искусство от надувательства. Такой задачи больше нет. Пушки следует переплавить, а вместе с ними и колокола.

#### REFERENCES

- Balázs B. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.
- Casanova V., Mangeot P., Mussou A. Comment s'écrit une série. *Varcarme*, 2010, no. 51. Available at: <http://www.vacarme.org/article1895.html>.
- Düring E. 24 ou l'art du contrôle. *Trafic*, décembre 2008, no. 68, pp. 97–106.
- Esquenazi J.-P. *Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma?* Paris, Armand Colin, 2014.
- Jost F. *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?* Paris, CNRS Editions, 2011.
- Laugier S. Vertus ordinaires des cultures populaires. *Critique*, 2012, no. 776–777, pp. 48–61.
- Mangeot P. Genèses. *The Wire, reconstitution collective* (eds E. Burdeau, N. Vieillescazes), Paris, Prairies Ordinaires, 2011.
- Potte-Bonneville M. All in the game. *The Wire, reconstitution collective* (eds E. Burdeau, N. Vieillescazes), Paris, Prairies Ordinaires, 2011.
- Skorecki L. *Sur la télévision*, Paris, Capricci, 2011.
- Wajcman J. *Les Experts. La police des morts*, Paris, PUF, 2012.
- Winckler M. *Petit éloge des séries américaines*, Paris, Folio, 2012.

# Дарья среди племен

ДМИТРИЙ КРАЛЕЧКИН

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

*Ключевые слова:* школьные сериалы, неформальные группы, Джон Хьюз, сериал «Дарья», коммуникация.

В статье рассматривается схематика неформального распределения школьников, обыгрываемая во многих американских школьных сериалах. Имена разных групп и клик выступают в качестве отсылок к позициям и одновременно искажениям на координатной сетке капиталов (дарований) и успеха. Все группы — препы, нерды, гики, фрики, джоки и т. д. — в той или иной мере отказываются от единого пространства коммуникации, отвечая на *double bind* школьной системы. На этом фоне рассматриваются решения, представленные в культовом фильме Джона Хьюза «Клуб „Завтрак“» и в сериале «Дарья». Если Хьюз еще предполагает возможность стирания фиктивных различий в единой коммуникации, то «Дарья» может выписать позицию интеллектуала лишь негативно — за счет постоянного подрыва социальных связей и использования готового критического словаря. Единственное, что остается интеллектуалу в такой ситуации, — это литература и *creative writing*.

DARIA AMONG THE TRIBES

DMITRIY KRALECHKIN. PhD in Philosophy, Independent researcher and translator.  
E-mail: euroontology@mail.ru.

*Keywords:* high school series, informal groups, John Hughes, *Daria* series, communication.

The article is focused on the schematism of the informal distribution of schoolchildren, which is featured in many American high school series. The names of different groups and cliques function as references to the positions and the distortions on the coordinate map of capitals (or abilities) and success. All the groups—preps, jocks, nerds, geeks, freaks—withdraw in some way from united communicative space, reacting by this evasion to the double bind of the school system. This is the background for the solutions developed in two extraordinary examples—John Hughes’s cult movie *Breakfast Club* and the MTV series *Daria*. If Hughes suggests that fictional borders can be overcome and fusion into united communication is possible, *Daria* can delimit the intellectual position only in a purely negative way, i. e. by constant undermining of all social relations and by the use of a prefabricated critical dictionary. All that is left to the intellectual in this situation is literature and creative writing.



МЕРИКАНСКИЕ школьные сериалы (особенно *high school series*) производства 1980–1990-х годов можно описывать как отдельный, обладающий общей генеалогией род, в пределах которого наследуются одни и те же проблемы, разыгрывается общая интрига и достигается определенное решение, часто фантазматически совпадающее с естественным завершением школы и вступлением во взрослую жизнь. Конечно, границы жанра тут условны: так, сериалы о средней школе можно вписать в более общую категорию «молодежного кино», особенно фильмы о студенческой жизни в колледже. Задачи этого жанра противоречивы: с одной стороны, это компенсация, поскольку обычно целевой аудиторией являются подростки, которые видят на экране самих себя, а с другой — коррекция и нормализация. Мелани Кляйн в своих исследованиях<sup>1</sup> детской и подростковой сексуальности утверждала, что школа выступает важнейшим объектом сексуальных инвестиций: по сути, попадая в школу, ученики вынуждены инвестировать в нее как в мать, тогда как учителя становятся заместителями фигуры отца. Успешная сублимация опознается по тому, что большинство школьных предметов (арифметика, письмо, география и т. д.) осваиваются на уровне сексуальных фантазий, причем успешные ученики с такой сублимацией справляются лучше. Однако сериалы о последних классах средней школы ставят, скорее, обратную задачу: начать десублимацию, распечатать связи учеников, даже лучших, со школой — по сути, уни-

1. Кляйн М. Роль школы в либидинозном развитии ребенка // Психоналитические труды: В VII т. Ижевск: ERGO, 2007. Т. 1: «Развитие одного ребенка» и другие работы 1920–1930-х гг.

чтожить школу. Вопрос в том, как закрыть школу (как образец социальности с ее нормативностью, репрессией, стратификацией и т. д.) изнутри нее самой, как продуктивно распустить это микрообщество. Далее я попытаюсь представить схематику специфического школьного распределения, построенного на отказе от совместности школы, а также варианты критической работы с этой схемой, используя в качестве одного из примеров «Дарью» (*Daria*, 1997–2002), один из выдающихся мультипликационных сериалов MTV.

Можно предположить, что главная проблема «сериалов о средней школе» — это столкновение открытости к коммуникации и изоляции. С одной стороны, идеология школы в большинстве западных стран следует максиме республиканского равенства, предполагающей, что школа требует определенного выравнивания, смешения, выстраивания пространства равных возможностей, в котором дети разного происхождения могли бы взаимодействовать друг с другом и со знанием. Известны различные политические программы, направленные против школьной сегрегации: например, американский *busing*, порой заставлявший перевозить детей в далекие от их дома школы, чтобы в последних поддерживалось расовое равенство. Все должны быть равны перед лицом знания и друг перед другом. Конечно, можно было бы задаться вопросом о том, действительно ли идеология равных возможностей предполагает прозрачную коммуникацию собственно школьников, взгляды которых, возможно, должны направляться не друг на друга, а лишь на воображаемую линию социализации, представляемую учителем. Но ясно, что эта идеология сталкивается не только с реальными социальными условиями (неизбежным расслоением учеников, стремлением родителей оградить их от вредного влияния и т. п.), но и с более интересным препятствием — структуриацией самого школьного сообщества.

Последняя как раз и представляет общую позиционную схему, с которой работают молодежное кино и школьные сериалы. Она представима в качестве своеобразной «структурной антропологии» школы, описания внешне произвольного, но при этом весьма устойчивого расслоения школьников не по реальным социальным различиям, а на основе матрицы «неформальных» различий, позволяющей безошибочно определять, с кем можно иметь дело, а с кем нельзя, какие действия возможны, а какие нет. Неформальные группы, или школьные «племена», имеют устойчивые наименования: это препы (*preps*), джоки (*jocks*), нерды (*nerds*), гики (*geeks*), фрики (*freaks*), ботаны (*brains*) и т. д. Количество имен огра-

ничено, их взаимоотношения могут в определенных условиях меняться (о чем ниже), возможны случаи синонимии, которые, однако, не отменяют логики отношений. Подобная неформальная разметка выполняет несколько функций:

- блокирует возможность идеологически предписанных «открытых» или «прозрачных» коммуникаций (равных друг перед другом и перед лицом знания);
- создает «экологические ниши» для множества рутинных поступков, которые никак не кодифицируются ни отношением со знанием, ни школьными кодексами, ни даже примером учителя (например, с кем садиться в школьной столовой, с кем играть в команде и т. д.);
- отрицает единство школы как одновременно идеологической инстанции и места психологических проекций;
- формирует идентичности, которые затем могут использоваться для интервенций со стороны массовой культуры или, наоборот, переноситься в нее (закрепление «панков», «гóтов» и т. п. в качестве школьных племен и одновременно культурных стилей и трендов).

Иными словами, это разбиение и распределение позволяет стать «кем-то» в тот промежуток времени, когда в официальной идентичности еще отказано, и за счет этой временной идентичности аннулировать действие большого механизма школы, создав для себя достаточно удобное пространство локальной интерпретации и признания. Разумеется, именно эта модель и создает проблемы, поскольку требует не только формального приписания к тому или иному племени, но и опознания в себе и других его признаков, а также соответствия определенным стандартам.

Если попытаться выстроить общую логику распределения этих племен и имен, можно ввести две оси качеств, которые сами по-разному присваиваются и проблематизируются этими племенами (рис. 1). Одну ось можно назвать осью капиталов, на которую проецируются способности, реальное положение детей (их родителей), «задатки», то есть, говоря в целом, «природа» учеников. На одном (условно положительном) конце этой оси находится интеллектуальный капитал, чистый «мозг» — отсюда представление школьников о том, что существуют некие школьники-мозги (*brains*, что на русский обычно переводят как «зубрилы» или «ботаны»), которые способны на что-то исключительное (быстрое выполнение задач и т. п.). На другом (условно отрицательном) конце находятся

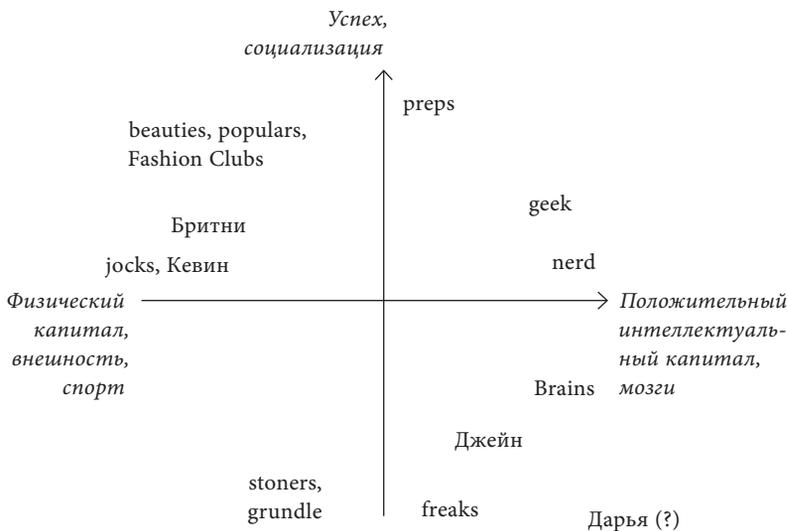


РИС. 1. Неформальные школьные группы

физический капитал и привлекательность (красота), утверждаемая совершенно другими группами. Вторая ось (соответственно, ординат) — это ось социализации и успешности. Ее проблематичность, разумеется, в том, что рассматриваемая схема ставит под вопрос сходимости успешности в рамках племени и успеха (а также социализации) как такового в большом социальном мире. Пока, однако, достаточно принять, что у нее есть два конца — успеха как предельного схождения школьной социализации и реальной (карьерной) и полного провала (и в умении находить друзей в школе, и в возможности поступить в колледж). Легко понять, что конфликтность в подобной схеме создается за счет того, что одна ось представляет природу (как уже данный фонд, задатки и т. п.), а другая — культуру (социализацию и конверсию природы). Распределение неформальных школьных групп оказывается поэтому следствием не социологической проекции по объективным качествам, а результатом присвоения определенных деконструктивных эффектов в рамках оппозиции культуры/природы этими группами-племенами.

Как именно расставить указанные имена на этой схеме? Место каждого из них оказывается под вопросом, поскольку оно смещается в результате конкурентной борьбы, которая тяготеет к перепределиванию не только места, но и самого расчета координат для каждой из точек на карте. Поэтому начать можно только с воображаемых «идеальных» мест. Пожалуй, наиболее уравновешен-

ной и идеальной фигурой оказываются «препы» (*preps*) — само название происходит от *preparatory courses*, то есть подготовительных курсов для колледжа. Преппы — это те, кто одной ногой стоит вне школы, и эта позиция, в определенном смысле, преподносится в качестве полностью соответствующей декларативной идеологии школы. Техническая этимология «препов», однако, накладывает на реальный генезис, в соответствии с которым преппы — это преимущественно дети обеспеченных родителей, ориентированные на карьеру (то есть хорошо интериоризовавшие ценности родителей), одевающиеся в дорогих магазинах, умеющие правильно развлекаться и т. д. Преппы располагаются на верхнем экстремуме оси социализации и успеха, но в плане капиталов тяготеют, скорее, к нулю, который может представляться двояко — либо как гармоничное сочетание физического капитала (красоты, спортивности) и интеллекта (способностей к наукам), либо как *отрицание самой этой оси* как фиктивной и слишком уж школярской, не имеющей отношения к реальному делу и настоящим успехам.

В лице препов одна ось (успеха) восстает против другой (задатов), но лишь исподтишка, поскольку очевидно, что откровенный вызов со стороны препов подорвал бы их собственную позицию: хотя она и демонстрирует свою *временность* (преппы словно бы все время указывают на то, что они «тут» только временно и условно, что они уже заняты совершенно другими делами и живут другой жизнью), это время следует отбить, «отмотать», не слишком выходя за рамки. Преппы (или, в крайне условном русском переводе, «мажоры») занимают высшее, наиболее привилегированное место, которое, однако, выдает противоречивость всей стратификации: находясь на границе школьного (который сам может быть изолирован и абстрагирован) и нешкольного успеха, они образуют группу, которая именно в силу своей экстерриториальности легко выносятся за скобки, так что преппы оказываются вне игры. Более того, их команда всегда может быть расформирована и распределена между другими группам, поскольку, по сути, не является командой — это лишь точка схождения реального капитала с условно-школярским, обнуление, приравненное к социализации как таковой.

Примеров кинематографических препов можно привести множество, но в качестве крайнего, — а потому весьма показательного, хотя и в каком-то смысле избыточного, — можно взять распределение на факультеты в «Гарри Поттере», причем сам Гарри Поттер выступает причудливым отпочкованием от рассматриваемой схематики. Здесь «племена» не составляют неформального распределения, которое официальная школа обычно не принимает в рас-

чет: напротив, школа пользуется им в качестве данности (магическая Распределяющая Шляпа), одновременно рационализируя его и присваивая — ради лучшего использования и всесторонне-го раскрытия способностей учеников.

Дети-маги (как ось природы, ведь их дарования врождены им), казалось бы, перетягивают на свою сторону ось социализации. Но факультет Слизерин выступает в качестве отображения «природного дарования» к отрицанию природы, то есть к карьере и социализации. Он как раз и демонстрирует двусмысленность позиции препов: с одной стороны, это наиболее уважаемая группа в распределении, с другой — это уважение скрывается, не считается легитимным. Более того, ориентация Слизерина на успех и реальность (в противоположность чисто школьным увлечениям и условностям) приводит в конечном счете к разрушению всей системы распределения и к оформлению базового противоречия Гриффиндора и Слизерина. Именно Слизерин оказывается точкой проникновения сил зла (Вола-де-Морта), отрицающей условно-игровой (и соответственно, компенсаторный) характер школьного распределения: если первоначально Хогвартс представляется идеальным местом сексуальных инвестиций начинающих магов (поскольку Дамблдор выступает не столько в качестве отцовской фигуры, сколько своеобразным придатком школы), то Слизерин или Реальность разрушают всю систему именно своим стремлением к успеху. Зло — это реальный, то есть безусловный, успех, эквивалентом которого является провал, который, в отличие от школьных двоек, исправить невозможно. Соответственно, борьба Гарри Поттера — это борьба внутри самого себя со Слизирином, то есть успехом, пожирающим символические различия.

Если двигаться от препов вниз по часовой стрелке, то есть в сторону наращивания интеллектуального капитала при одновременном падении показателя успешности/социализации, сталкиваешься с фигурами *nerd*'а и *geek*'а, которые, что интересно, иногда считаются синонимичными, но при этом противопоставляются большинством вчерашних школьников. Если, однако, взять культовый сериал Пола Фейга и Джадда Апатоу «Фрики и гики» (*Freaks and Geeks*, 1999–2000), в котором реконструируется ситуация начала–середины 1980-х, выяснится, что гики — не столько технически (или научно) грамотные и одновременно социально успешные школьники, сколько «придурки», которые не могут реализовать свои несомненные интеллектуальные способности, по крайней мере поначалу. *Nerd* имеет больше возможностей реализовать свой интеллектуальный капитал и занимает

позицию относительной успешности — в конечном счете ущербную. Типичный нерд — подруга героини «Фриков и гиков» Линдси Вейр Милли. Она — оторванная от остальных учеников активистка-математичка, пытающаяся вернуть Линдси на путь истины, пристроив ее к готовящейся математической олимпиаде (по определению «сверхботаническое» занятие). Позиция нерда особенно интересна тем, что он — наравне с препами — также выступает в качестве идеального ученика, но если у препов это идеальное совпадение со школьными целями осуществляется внешкольными средствами (в том числе родительскими деньгами), то у нерда такое совпадение интеллектуальных капитала и успехов обусловлено исключительно школьными (если не школярскими) методами.

Нерд — идеальный ученик в том смысле, что он должен (в пределе) даже не подозревать о том, что его интеллектуальные успехи отображаются на оси реального успеха, то есть должен находиться в полубессознательном состоянии, будучи увлечен чисто содержательным знанием (математика, химия и т. п.). Это природа, которая вдруг заговорила на совершенно правильном культурном языке. Конкурентность, проблематичность успеха и возможность достижения его «другими способами» вычеркнуты из нерда, который оказывается своеобразным школьным зомби, пожирающим и переваривающим знания, и только его метаболизм должен чудесным образом обеспечить ему если не самое успешное, то по крайней мере приемлемое положение. Проблема нерда-зомби в том, что он склонен вообще не замечать существующей структуризации, распределения по племенам, в отличие от препов, которые ее с презрением отрицают (или попросту выводят за скобки как нечто не имеющее никакого отношения к реальной жизни). Соответственно, само слово *nerd* становится, скорее, ругательством, а не идентичностью, в отличие от большинства других рассматриваемых имен. Сама тяга к знаниям оказывается для нерда своеобразной слабостью, которая заставляет его отказаться от самого себя: это всегда хлюпик, не способный на нормальную внутригрупповую и межгрупповую коммуникацию. Он не только не знает правил межплеменного общения, но и не признаёт собственного племени, поскольку его коммуникативные способности вынесены вовне и отданы на аутсорс школьной системе, которая направляет его через каналы олимпиад, контрольных работ и формальных успехов.

Гик в своей эволюции представляет рефлексивный и одновременно социальный поворот в рамках нерда. Это нерд, осознавший сам себя и свои возможности. Гик занимается конвертацией успехов нерда, достигаемых на фоне внедрения цифровых тех-

нологий — можно сказать, что гикам из «Фриков и гиков» просто не хватает компьютера, поэтому они пока еще не знают, что делать. Во взрослой жизни гики получают «шестизначные зарплаты», а вместе с ними — и социальные функции. Это, хотя и не снимает с них подозрения в асоциальности, позволяет все же нормализовать их. Так или иначе, гики открывают пространство инверсии внутри школьного распределения, которым, пусть не так успешно, могут пользоваться и другие группы.

Поворотным становится фильм «Ох уж эта наука» (Джон Хьюз, 1985), в котором гики открывают для себя компьютер и делают невозможное — при помощи сложных манипуляций создают женщину, находящуюся в их полном распоряжении и помогающую героям пройти через все трудности социализации (решая, таким образом, сразу две задачи — и социальную, и сексуальную). Гики становятся фантазматическими мастерами (де)сублимации: собственные знания они с необыкновенной легкостью превращают в удовольствия и успехи, недоступные для всех остальных школьных групп.

В нижней части схемы, то есть при приближении к отрицательному успеху, мы находим, с одной стороны, различные фигуры, потенциально способные на гиковскую инверсию, а с другой стороны, тех, кто в пределе выбывает из школьного распределения. На нижнем экстремуме успеха можно разместить фриков из сериала Фейга и Апатю: это асоциальная группа, которая, по сути, занята бесконечным прогуливанием школы. Интересно, что фрики не отличаются никакими выдающимися качествами, в них нет ничего, что делало бы их отщепенцами, однако они уже таковы. Например, Дэниэль Дезарио (Джеймс Франко) — своеобразный «минус-красавец», чья внешность подчеркивается асоциальным статусом, но несколько его не меняет. Позитивная программа фриков представляется уже в пилотной серии Ником Андополисом (Джейсон Сигал): собрать в гараже монструозную ударную установку и найти себя — заниматься тем, к чему у тебя действительно есть призвание (крах этой иллюзии фриков — один из сюжетов сериала). Фрики находятся на нуле капиталов/природы, который странным образом удваивает гармоничную позицию препов. Однако, в противоположность последним, выйти из школьной системы они могут только за счет «гранжа» и прочих вариантов поисков себя.

Большинство фриков, впрочем, не слишком увлекаются такими поисками, предпочитая занимать свое строгое, но бесперспективное в общем распределении место. Интересно, что уже чуть выше — и ближе к интеллектуальному плюсу — находятся позиции, которые способны на потенциальную конверсию своего от-

рицания в успех. Такова Джейн — подруга Дарьи Моргендорфер из «Дарьи», занимающаяся живописью и, в принципе, не отрицающая возможность художественной карьеры. Ее брат Трент, постоянно зависающий дома или в подвале со своей рок-группой, — аналог Ника из «Фриков и гиков». Трент уже окончил школу, но, в отличие от большинства остальных групп, он и фрики в целом могут оставаться собой и далее, то есть не делать ничего и сумрачно искать себя в районе гаража. Джейн, хотя и отрицает школьную систему, придерживается линии умеренной критики — по сути, она представляется арт-гиком, который готов легко перепрыгнуть в верхний мир социального успеха, если последний сам будет переопределен через абсурдистскую критику «Больного безумного мира» (*Sick Sad World* — название телепередачи, которую регулярно смотрят герои «Дарьи»). По соседству с фриками обитают и те, кто не способен на социализацию даже в рамках «банды» или компании, — торчки (*stoners*) или *recluse* из культового фильма «Клуб „Завтрак“» (Джон Хьюз, 1985) — Чудачка, придерживающаяся идеи полного отказа от какой бы то ни было коммуникации.

Наконец, левая сторона схемы, — условно говоря, область физического капитала — распределена между различными группами хулиганов, джоков (спортсменов или качков), красоток и т. д. На вершине находятся группы, достигающие успеха и социализации за счет внешних данных и моды. Таков, прежде всего, знаменитый «Модный клуб» из «Дарьи» — группа из четырех школьниц, контролирующая все модные тенденции на школьной территории. Сестра Дарьи Квин сначала претендует на членство в «Модном клубе», но потом оспаривает позицию ее «президента» (Сэнди). Близко к модникам располагаются красотки, например героиня «Клуба „Завтрак“» Клэр (Принцесса), которая, однако, уже сближается с препами. Чуть ниже «Модного клуба» находится Бриттани из «Дарьи» — чирлидерша с выдающейся внешностью, но слишком ограниченным интеллектом, чтобы как-то приблизиться к миру моды.

«Модный клуб» в отличие от препов оспаривает школьную логику совпадения интеллектуальных успехов с реальными не столько апелляцией к внешнему социальному миру, сколько внедрением конкурентной системы различий, которая в пределе может охватывать все школьные племена, но на деле ограничивается довольно узким кругом. Как и почти все остальные группы, «Модный клуб» не совсем понимает, что «он здесь делает», и это само по себе является одной из стратегий успеха, на этот раз уже не эквивалентного ни большей социальной карьере (хотя опре-

деленные перспективы тут возможны), ни опознаваемым школьным успехам. Другой пример истории могущественного «модного клуба» (сочетающего в себе собственно «принцесс» и препов) — фильм «Смертельное влечение» (Майкл Леманн, 1989).

Один из центральных персонажей «Дарьи», Кевин, представляет схематизированного качка или джoka, который, занимая самое дальнее место на оси физического капитала, являет собой еще один вариант социализации и одновременного отказа от нее. Кевин никогда не снимает футбольной формы, даже в ситуациях, когда нужно раздеться, поэтому возникает впечатление, что это своеобразный экзоскелет. Он отличается феноменальной тупостью и в то же время самоуверенностью, которая значительно дистанцирует его от фриков (не говоря уже о проблематичной части «ботанов», к которым относится и Дарья). Декларативная школьная логика требует определенной проекции интеллектуальных/физических данных на социальные успехи, которые кодифицируются системой оценок. Джок, однако, оказывается своеобразным отражением нерда — он заходит в своем физическом развитии так далеко, что само его тело становится социальным транспортом, который должен пронести его через все школьные испытания, внедрить в престижный колледж, а потом и обеспечить работой. Если гик — это рефлексия нерда, то у джoka нет рефлексивного аналога, поскольку рефлексия за него выполняет его экзоскелет, превращенный в средство идеальной социальной мобильности, которое в потенциале может просто расцечь школу как нож масло. Джок — тот, кто своими мускулами нарастил вокруг себя социальный лифт, который он всегда носит с собой, как черепаха панцирь. Поэтому-то Кевин во всех ситуациях буквально пуленепробиваем — его не могут вывести из себя ни насмешки одноклассников, ни претензии учителей. Единственный канал воздействия на него — это Бриттани, отношения с которой выглядят столь же стереотипными, как образцовая пара качка и чирлидерши.

Выписанная в этом общем виде схема интересна не только своей прямой функцией — «маршрутизацией» коммуникации за счет ее ограничения и блокировки (общение между разными группами весьма проблематично, а внутри них — четко кодифицировано), но и демонстрацией собственного принципа, который заключается, как можно теперь предположить, в той или иной форме уклонения от официальной школьной идеологии, на диссонансах и разрывах внутри которой как раз и играют разные группы. Школьные группы строятся как отказ от школы как «общего», который, впрочем, частично присваивается и школой, и родителями,

например благодаря требованию завести друзей, внеклассным занятиям, экскурсиям и т. д.

Так, родители Дарьи регулярно повторяют, что те или иные контакты и инициативы нужны для приобретения навыков общения, которые потом конвертируются в реальную социализацию. Иными словами, общаться нужно не потому, что это интересно (например, в силу наличия интересных людей), а потому что это практика, которая за счет своего повторения позволяет приобрести *навык* общения, используемый далее уже вне контекста своего формирования. Родители (а вместе с ними и школьные функционеры) вводят в школьное общение рефлексивные обороты, которые выдают двусмысленность игры: общение с друзьями оценивается ими не в качестве дружбы, а в качестве своеобразной тренировки на друзьях, которая нужна для выработки постоянного навыка. Этот последний, в свою очередь, диалектически представляется отрицанием «непосредственного общения», поскольку, если школьник, к примеру, замыкается в каких-то слишком близких отношениях с друзьями, это как раз означает, что искомого навыка он пока не приобрел. Таким образом, чтобы по-настоящему научиться общаться, нужно научиться дистанцироваться от непосредственности общения, извлекая из него всего лишь повторяемый паттерн, представляющийся чем-то мертвым и неестественным. Неявно родители указывают на то, что школа выступает лишь временным полигоном дружбы, тогда как последняя оказывается лишь своеобразным «чувственным интерфейсом», через который школьники могут приобрести способности к коммуникации, однако это уже указывает на то, что подобные навыки формируются на фоне распуска школьного сообщества.

Образование неформальных клик и групп можно представить в качестве ответа на этот *double bind*, требующий общаться, но так, чтобы можно было изъять капитал общения из контекста общения, унести с собой навык, который, однако, жестко определен привязанностями: заводи знакомства, но лишь для того, чтобы уметь знакомиться. Для выполнения этого *double bind* школьникам потребовалось бы постоянно инструментализировать друг друга, одновременно предельно вкладываясь в общение и тут же извлекая свои инвестиции, которые в случае слишком активного вложения стали бы не основанием для универсального навыка, а, скорее, источником травм и бесполезных воспоминаний.

Рассмотренные группы выбирают стратегии уклонения и отказа, которые, не совпадая с «внеклассными» занятиями и коммуникацией, приветствуемой официальной школьной идеологией,

ставят себе разные цели и обещают разные выигрыши. Препы отказываются от школы в пользу реальности, их выигрыш — карьера, поэтому порой они выглядят чудовищами, которые не способны принять символическую, игровую логику самого школьного распределения (а потому неизбежно оказываются ограниченными, не понимая, к примеру, что сегодняшние нерды завтра могут стать их начальниками). Нерды отказываются от школы в пользу знания — можно сказать, «абсолютного знания», которое становится их слабостью и капризом; их выигрыш — это возможное становление гиками. Нерд невзначай заходит слишком далеко, то есть становится умнее, чем допускается самой школой, но школа все же способна присвоить этот избыток. В определенном смысле его отказ состоит в полном совпадении с «системой» (слово, нередко используемое в «Дарье» для критического обозначения всей логики социальных правил, компромиссов, возможных выигрышей и т. п.) — нерд может быть настолько идеален, что в конечном счете он деконструирует школу, поскольку она, прогнозируя реальные успехи (например, место в колледже), не может базироваться на чисто меритократическом принципе.

Эта проблема снимается рефлексией — гиком, который становится нердом «для себя», а не только в себе. Фрики отказываются от самой логики успеха, а их выигрыш — всего лишь обратная сторона этого отказа, вечный поиск себя в звуках гранжа, где они иногда сходятся с ботанами вроде Дарьи и Джейн. Наконец, джоки и «принцессы» отказываются от собственно школярской составляющей распределения, радикально переопределяя значимость «внешнего». Джоки в какой-то мере еще опознаются школой, хотя бы на уроках физкультуры, однако для них все социальное движение становится таким уроком (что уже отказывает школе в ее фиктивном требовании равенства возможностей), тогда как «Модный клуб» практикует более радикальный отказ, поскольку начинает — наравне с препами — пользоваться ресурсами больших систем различий, которые принципиально сильнее школьных оценок и успехов.

Подобное распределение, разыгрывая непоследовательность реального функционирования школы как интерпеллирующего института, имеет локальный характер, а потому никогда не доходит до одного-единственного *антагонизма*, который позволил бы переопределить все противоречия<sup>2</sup>. Естественно, возмож-

2. Что было бы желательным, если бы мы, например, хотели от школьной политики идентичности вернуться к классовой политике гегемонии (следуя

ны определенные союзы и более общие конфликты, например интеллектуалы объединяются с фриками против модниц и препов. Сдвиг нерда в сторону фриков — исходная точка сюжета во «Фриках и гиках». Однако глобального противоречия не обнаруживается, поскольку противоречие фиксируется в качестве самого *наличия* этого общего места групп, школы как символической границы, которая определяет даже те качества, которые, казалось бы, максимально далеки от нее (например, фрики могут сколь угодно долго прогуливать школу, но все равно не свободны от нее в своем самоопределении). Всем группам было бы лучше уйти из этого общего места, но именно это отторжение удерживает их вместе, позволяя осуществлять негативную коммуникацию — от насилия до насмешек. Сравнение школы с тюрьмой в школьных сериалах повсеместно, а его обобщение позволяет выписать более интересную концепцию идентичностей — они формируются в качестве фиктивных способов отказа и ухода из коммуникации, когда реальный отказ *невозможен*, и именно эти многообразные отказы создают в итоге общее пространство (ничуть не похожее на задекларированное «равенство возможностей»). Иными словами, общество здесь формируется не первоначальным договором, а многообразием способов отказа от договора и его аннулированием, которые, однако, не получают реального развития.

Кто же в таком случае Дарья? Хотя ее формальное место легко определить, что много раз и делают ее одноклассники (она, прежде всего, ботан, *brain*), это место само является результатом серии попыток деконструировать подобную систему различий. Наиболее значимым предшественником остается, вероятно, «Клуб „Завтрак“» Хьюза, который начинается с вынужденной встречи стереотипов — «ботана», или «мозга» (*brain*), «принцессы» (*beauty*), «качка» (*jock*), «бандита», или «бунтаря» (*rebel*), и «чудачки», или «психованной» (*recluse*). Все они наказаны за тот или иной проступок, однако наказание носит достаточно странный, коллективный характер — они собраны в субботу, чтобы написать сочинение о самих себе. Поначалу всякое общение представляется невозможным, но за счет постоянных провокаций бунтаря и из-за столкновений с репрессивным учителем, который сле-

теории Эрнесто Лакло и Шанталь Муфф). Разумеется, школьники легко находят единство, объединяясь против репрессирующей инстанции — власти школы как таковой (что хорошо прописано в «Клубе „Завтрак“»). Но это не тот антагонизм, который мог бы родиться непосредственно из внутренних различий.

дит за учениками, они приходят к некоему сообществу, в котором условные идентичности стираются. Стереотипы — то, что было навязано школьникам, и то, как они видели сами себя. Итоговое сочинение состоит из одного абзаца, которое пишет от коллективного имени Мозг, отказывая учителю в праве на их идентификацию и различие. Образуются пары, которые были бы немыслимы в обычных условиях, например бунтаря и «принцессы». Однако перспективы такого утопического стирания границ неясны: школьники сами обсуждают, как они будут вести себя дальше, в обычной обстановке, в своем кругу.

«Дарья» как критическая инстанция во многом отправляется от позиции этого сочинения, попытки школьников выписать самих себя, за счет чего можно было бы перейти границы и поставить под вопрос общую экономию коммуникаций. Дарья — «мозг», но она выполняет рефлексивную операцию, которая отличается от «гиковской», — она не стремится к знанию, не погружается в него, а, скорее, наоборот, сторонится его, хотя, в принципе, способна решать задания из колледжа или даже писать в серьезные литературные журналы. Задача Дарьи — это формулирование ситуативной критики там, где она, казалось бы, невозможна. Коммуникация между отдельными племенами крайне ограничена, а внутри — жестко кодифицирована, но Дарья — не столько коммуникатор, сколько софист, показывающий границы коммуникации и подрывающий ее. Отсюда — большинство афоризмов, известных по сериалу, например: «Задача школьного образования не может быть выполнена, пока школьники не побегают друг за другом с автоматами», «Иногда твоя пустота настолько последовательна, что даже глубока» или «Все врут, без исключений» (Дарья как доктор Хаус). Подобные высказывания одновременно остраивают ситуацию и помещают саму Дарью в положение включенного наблюдателя, который знает, что происходит, но не может помочь чем-то существенным.

В определенном смысле в каждый момент Дарья пытается породить что-то вроде сочинения из фильма Хьюза — фразы, сводящейся к одному *bon mot*, которое бы полностью описывало ситуацию в терминах, совершенно неприемлемых для всех ее участников, но тем более верных. В отличие от варианта Хьюза, Дарья, конечно, считает, что такое коллективное письмо должно было бы полностью уничтожить все мнимые коммуникации и связи: уничтожение кода обещает не возвращение к «естественному» сообществу, а лишь минус-сообщество, в котором, например, можно отказаться от колледжа, еще не поступив в него. Таков сюжет эпизода *College Bored* (01.04): Дарья попадает на экскурсию в кол-

ледж, где, однако, находит не освобождение от школьных репрессий, но, с одной стороны, воспроизведение всей той же логики условных изолирующих идентичностей (братства), а с другой — апатию и стремление вытянуть из родителей побольше денег. Дарья набирает заказов на различные работы для студентов колледжа, но ей это быстро надоедает, и в каком-то смысле она оканчивает колледж, не успев в него поступить. Так рождается принцип: «Если я этого не знаю, то могу выдумать, но только за наличные».

Проблематичность позиции Дарьи, в том числе желания привлечь небольшие финансовые выгоды из противоречий между различными группами и кодами, разыгрывается на протяжении сериала много раз, так что постепенно Дарья превращается из дистанцированной «школьницы-старушки» в более-менее социализированного подростка (например, у нее появляется бойфренд). В эпизоде *Quinn the Brain* (02.03) под вопрос ставится сама позиция Дарьи, которой — в силу ее экстерриториальности — вроде бы ничего не грозило. Ее сестра Квин каким-то чудом пишет сочинение, которое получает высшую оценку, и, более того, учитель ставит его Дарье в пример. Идентичность Дарьи начинает рассыпаться на глазах, тогда как Квин не превращается в ботана, а, напротив, становится сверхпопулярной. Сама «интеллектуальность» погружается в контекст «Модного клуба»: Квин выясняет, что недостаточно писать хорошие сочинения в «экзистенциальном» стиле, нужно соответственно одеваться и выглядеть. Иными словами, Квин разрушает изнутри сам код интеллектуальности, который предполагает полное невнимание к внешности (Дарья неявно подписывалась под стандартной метафизической оппозицией внешнего/внутреннего). Дарья заявляет, что «у нее отняли личность, пусть она и не нравилась». Только небольшая афера с поклонниками Квин позволяет вернуть все на место, а Квин вынуждена придумать отговорку, будто сочинение она просто нашла в мусорном ведре, и таким образом аннулировать опасную атаку на Дарью.

Точно так же проблематична позиция Дарьи в эпизоде *Ill* (02.09), где у Дарьи внезапно проявляется сыпь неизвестного происхождения. Несмотря на свой интеллект, Дарья чрезвычайно чувствительна к тому, что ее могут увидеть в таком неприглядном виде, а потому убегает от компании школьников и даже от своей подруги Джейн. Она оказывается в больнице, где ее навещает семья, а в школе распространяется слух, будто у Дарьи «воспаление мозга» (*brain fever*). Это выражение довольно точно отражает позицию Дарьи, но, что самое интересное, именно неспособность Дарьи показаться на публике становится чуть ли не единственным

случае, когда вокруг нее собирается вся школа: сначала в больницу приходит Джейн, потом Бриттани, а потом подтягиваются и все остальные. В палате Дарьи на какое-то мгновение выстраивается сообщество вне школьных границ и кодификаций, однако оно не лишено определенной двусмысленности: внимание к заболевшей однокласснице сочетается с желанием посмотреть на воспаление мозга, причем сама Дарья, естественно, не рада тому, что стала душой коллектива.

Действуя на фоне уже сложившейся системы клик и племен, Дарья постоянно опровергает стереотипы, но вряд ли надеется (или даже хочет) вернуться к роспуску школы в стиле Хьюза. Интеллектуал уже не может быть «представителем» (как Мозг в «Клубе „Завтрак“»), он не доверяет искомой непосредственности, которая сама оказывается не более чем проекцией искаженной коммуникации и болезненных реакций на исходный *double bind*, поэтому, в частности, Дарья регулярно демонстрирует свое отвращение к хиппи, например старым друзьям родителей, которые вдруг заявляются в дом к Моргендорферам и ведут себя так, будто с 1960-х ничего не изменилось. Не может он выполнять и терапевтическую функцию, хотя в отдельных случаях Дарья и приближается к ней, но не слишком ей увлекается. Находясь меж двух огней — школьным антиобществом племен и нормирующим социальным давлением, — Дарья, скорее, готова воспроизводить устойчивый критический словарь, который она временами «включает». Возникает впечатление, что он подзагружается в нее из какого-то леволиберального издания, а сама Дарья становится своеобразным «критическим роботом». Такой словарь, правда, выглядит достаточно стандартизированным и отвлеченным, он как будто заранее сделан для карикатурного критического интеллектуала, и Дарья не задается вопросом о его происхождении. Пожалуй, единственный вариант выбраться из этой тупиковой ситуации — это превращение Дарьи в писателя (не является ли она своеобразным Джонатаном Франзеном в юбке?). Сериал в целом идет в этом направлении, так что некоторые серии выглядят как переложение рассказов Дарьи. Но и здесь ее позиции не гарантированы. Так, в серии *The story of D* (05.05) она пишет откровенно слабый рассказ, который, впрочем, можно куда-то пристроить. Возможно, написать что-то подобное манифесту Хьюза Дарье так и не удастся.

Дарья демонстрирует эволюцию позиции критического интеллектуала и в каком-то смысле «инфантилизует» его, поскольку, как выясняется, никаких специальных или даже универсальных знаний ему уже не нужно. Тяга к знаниям уже присвоена

линией нердов и гиков, которая для Дарьи столь же чужда, как и игры препов и модников. Ограниченная территория интеллектуала — это английский язык и английская литература, уже включающая в себя исчерпывающий критический словарь. Позиция Мозга-представителя или же интеллектуала-изобретателя более невозможна — к концу 1990-х разветвленная сеть *creative writing* становится едва ли не единственным каналом распространения рефлексии и способов самоописания, и после школы такого интеллектуала, по сути, уже ничего не ждет. Дарья понимает, что школа может закрываться и распускаться вместе со всем остальным обществом вечно. Это, скорее, постоянный процесс, фиксируемый письмом, за которым ничего не следует, даже каникул. Но по крайней мере иногда это весело.

# Конспирологическая серия

ТИГРАН АМИРЯН

ТИГРАН АМИРЯН. Кандидат филологических наук, литературовед.  
E-mail: tigran.amiryan@gmail.com.

*Ключевые слова:* конспирологический дискурс, детективный сериал, эффект реальности, нарратив и амнезия, теория заговора.

В статье рассматривается жанр конспирологического детектива как один из востребованных типов нарратива в массовой словесности и в сериальной продукции. Конспирологический дискурс создает многочисленные сериальные и романтные образцы, в которых очевидна попытка репрезентации реальности в эпоху глобализации. Принципиальным для конспирологии становится балансирование между фактами и вымыслом, возникает иллюзия стирания границ между фикциональным миром и повседневной реальностью. Создавая «эффект реальности», конспирологический дискурс удачно встраивается в общий процесс фальсификации исторического прошлого и делегитимации статуса научного знания. Каждая новая реконструкция большой Истории начинается с нулевой точки, где присутствует трещина в цепи знаний, где произведено «стирание памяти». Конспирологический жанр изначально содержит в себе принцип продолжения и возобновления, сериальности и серийности.

CONSPIRACY SERIES

TIGRAN AMIRYAN. PhD in Philology, Literary scholar.

E-mail: tigran.amiryan@gmail.com.

*Keywords:* conspiracy discourse, detective series, reality effect, narrative and amnesia, and conspiracy theory.

The article examines the genre of conspiracy crime as one of the most popular types of popular fiction and serial production. Conspiracy discourse engenders a plethora of series and novels that endeavor to represent the age of globalization. The balance between facts and fiction is significant for the conspiracy theory since there occurs an illusion of eliminating boundaries between the fictional world and everyday reality. It is through creating the so-called “reality effect” that conspiracy theory is successfully placed within the general process of forging a historical past and delegitimizing the status of scientific knowledge. Each new reconstruction of History starts from a point where there is a crack in the chain of knowledge and where memory is erased. The genre of conspiracy embeds certain “seriality” and possible continuity similar to a paranoid’s narrative that can be endless and contenting conspiracy continually.



ФРЕДЕРИК ДЖЕЙМИСОН в своей статье «Реализм и утопия в сериале „Прослушка“»<sup>1</sup> высказывает весьма провокативную мысль о немогущности литературного прошлого, чьи образцы вряд ли могут репрезентировать ту сложную реальность, в которой мы сегодня живем. Однако это касается не всех жанров. Стоит отметить, что ранее Джеймисон уже писал о возможностях телевизионных сериалов и киноиндустрии выполнять репрезентативную функцию реальности, которая возникает в эпоху глобализации, реальности, которую литература уже не вполне способна картографировать; исключение составляют такие «политически активные» жанры, как, например, шпионские романы<sup>2</sup>. И упоминание шпионского романа или фильма здесь вовсе не случайно. По Джеймисону, существует два нарратива, способных если не всеобъемлюще, то вполне отчетливо охватить реалии мира в эпоху глобализации: во-первых, это заговор (бизнес как заговор) и, во-вторых, это утопия, в которой туризм предстает как попытка нового захвата докапиталистических территорий. Если оставить в стороне разговор об утопии, которая сегодня лучше всего представлена не столько в контексте массовой словесности, сколько в таких экспериментальных жанрах, как постэкзотизм, метафикциональный роман и пр., то очевидно, что понятие заговора сегодня занимает важное место не только в философии искусства, но и в социальных науках, не говоря

1. Джеймисон Ф. Реализм и утопия в сериале «Прослушка» // Логос. 2013. № 3 (93). С. 37–54.
2. Он же. Репрезентация глобализации / Пер. с англ. А. А. Парамонова // Синий диван. 2010. № 14. С. 15–27.

о том, насколько популярны исследования теоретического психоанализа, объясняющие культурные и социальные явления понятием параноидальности.

Люк Болтански, яркий представитель французской прагматической социологии, в своей недавней монографии «Тайны и заговоры»<sup>3</sup>, посвященной шпионским романам, демонстрирует, как на протяжении всего XIX и первой половины XX века массовая литература посредством топосов «заговора», «тайны» и «расследования» создавала произведения, анализ которых показывает включенность этих литературных форм в общий процесс артикуляции властного дискурса и очерчивания границ национальных государств. Речь идет не только о формировании государственных границ, но и о попытке приведения в единую плоскость двух разных типов реальности: реальности социальной и реальности идеальной, что создается посредством юридических норм, государством. Эту идеальную реальность конструирует и детективный рассказ, в котором устанавливается определенный порядок, не противоречащий существующим юридическим нормам, заговор разоблачается, а тайна, будучи синонимом чего-то иррационального, благополучным образом разгадывается. Шпионский роман зарождается и существует параллельно детективному жанру до тех пор, пока эти два нарратива не пересекаются в фикциональных текстах в период холодной войны, порождая бесчисленное множество шпионских детективов. Однако проблема границы национального государства, актуальная для периода холодной войны, постепенно исчезает, оставляя в литературе и кино две константы сюжетосложения: заговор и детектив, или, если быть точным, параноидальную идею конспирологии и вечный процесс «расследования», который осуществляется не только детективным агентом, но и, например, журналистом. Здесь мы сталкиваемся с проблемой разграничения двух однокоренных понятий — «расследование» и «исследование», которая стоит особенно остро в ситуации размытости границ между журналистским расследованием, повторяющим в основных чертах *modus operandi* детектива, и научным исследованием.

Сложно однозначно говорить о существовании шпионов, подобных агенту 007, в сегодняшней реальности, однако с очевидностью можно сказать, что в ситуации отсутствия принципиальных государственных границ (в том числе и для конспирологическо-

3. Boltanski L. *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*. P.: Gallimard, 2012.

го мифа) «новый мимесис», или террористическая атака на реальность, продолжает осуществляться на границе между научным дискурсом и фикциональным пространством. Свидетельство тому — бесконечные серии фальсификаций, попытки собрать разрозненные исторические факты в единый и унифицированный «новый учебник истории». И этот процесс становится весьма показательным для сегодняшней реальности: когда основательное научное исследование с легкостью подменяется «расследованием», возникает чрезвычайно благодатная почва для всяческих и многообразных конспирологий.

Вопрос о популярности конспирологии сегодня остается открытым как для ученых, так и для создателей кино и художественных произведений. Спектр возможных причин востребованности теории заговора достаточно широк: начиная от делегитимации экспертных сообществ, свободного доступа и конструирования информационного пространства и заканчивая всеобщей глобализацией, приводящей к монополизации различных отраслей и далее — к необходимости политической борьбы за передел собственности, за сферы влияния посредством постоянного выявления Другого, врага.

Для того чтобы понять значимость именно конспирологии как основного языка политических дебатов в США, достаточно посмотреть подробно описанные типы современных теорий заговоров и суперзаговоров у Майкла Баркуна<sup>4</sup> или, например, влияние идей заговора на массовую культуру, о которой пишет Питер Найт<sup>5</sup>.

Позиция Джеймисона — это не обвинительный приговор, не попытка списать функцию литературного произведения со счетов современной культуры. Нерепрезентативность старых литературных форм связана с исчезновением границ между пространствами, где те или иные жанры функционируют локально. Короче говоря, тот переход «от произведения к тексту», о котором в свое время писал Ролан Барт, лучше всего ощущается именно в вопросе репрезентативности понятия «реальности», когда границы между кино, литературой и сериалами становятся непринципиальными, конкурентное поле расширяется и происходит глобализация не только реальности, о чем пишет Джеймисон, но затрагиваются и различные культурные поля, в том числе литература и кино. Собственно,

4. *Barkun M. A Culture of Conspiracy. Apocalyptic Visions in Contemporary America.* Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2003.

5. *Knight P. Conspiracy Culture: From Kennedy to the X-Files.* N.Y.: Routledge, 2000.

в связи с этим социология Пьера Бурдьё порой сложно применима к современному литературному и, шире, культурному пространству, из-за чего бурдьянский анализ поддается переосмыслению и даже критике со стороны прагматической социологии.

В современном метаязыковом пространстве заостряется вопрос со-отношения между разными типами реальности, а границы между массовой литературой и сериалами, так же как и дистанция между массовым и элитарным, теряют всякую значимость. В этом отношении и для телевизионных сериалов, и для популярной литературы конспирологический жанр, предвестником которого являлся шпионский детектив, становится идеальной формулой, исследование которой лучше всего показывает механизмы артикуляции властного дискурса с помощью фикционального продукта.

Кроме «Прослушки», о которой идет речь в упомянутой статье Джеймисона, для осознания укорененности в массовой культуре конспирологического дискурса достаточно обратиться к другим популярным сериалам. Например, сериал «24 часа», создавший вокруг себя паутину всяческих продолжений, игровых вариаций, стал довольно успешным маркетинговым брендом в начале 2000-х. Популярный сериал «Сверхъестественное» становится источником для создания комиксов и романов, что показывает возникновение нового типа сериалов, не проходящих классический путь «экранизации» литературного произведения, а, наоборот, становящихся выражением потребности в «продолжении», то есть кодификации, которая представлена как еще одна попытка раскрытия «тайных кодов», заговоров и паранормальных явлений. Показательным в отношении сплетения различных жанровых форм вокруг идеи заговора и детективного расследования можно считать сериал «Грань» (*Fringe*) — своеобразную энциклопедию, каталог современных конспирологических мифов. Подобный список (или списки) можно значительно расширить и пополнить, включив в него, впрочем, не только продукты американского кинопроизводства.

Количество сериалов о существовании другой, невидимой, скрытой от глаз простых смертных реальности, об обществе, управляемом небольшой группой заговорщиков, по числу едва ли уступает наводнившим книжный рынок конспирологическим романам.

Однако и здесь перед исследователем встает определенная проблема: в отличие от выкристаллизованного по структуре и жанровым характеристикам шпионского романа, конспирологический сюжет мерцает и преосуществляется на перекрестье жанров — в кино показательным примером такого жанрового плюрализма и жанровой всеядности является уже упоминавшийся сериал

«Грань». Знаменитое произведение Томаса Пинчона «Выкрикивается лот 49» часто называют заговорщическим, относят к так называемому *paranoid fiction*, но назвать одну конкретную жанровую идентичность этого романа было бы как минимум признаком исследовательской близорукости.

Причина подобной жанровой размытости по большому счету связана с тем, что конспирологический дискурс, получивший легитимный и письменный статус еще в XVIII веке, входит в пространство разнообразных художественных практик уже в постмодернистском культурном поле, а жанр шпионского романа или шпионского детектива возникает в качестве репрезентативной модели процесса «нормализации» и «упорядочивания» территории национального государства и определения и защиты границ такового в XIX столетии. Расцветом шпионских детективов принято считать эпоху холодной войны, хотя сама тема заговора и проникновения в пространство другого государства с целью разоблачить злонамеренные планы последнего существует, если верить исследователям, еще со времен возникновения мифа о троянском коне<sup>6</sup>. Не отказываясь от джеймисоновской идеи репрезентативной модели заговора, нужно отметить, что телевизионные и литературные образцы конспирологического картографирования показывают, что помимо идеи заговора в нарративный комплекс произведений всегда (почти неизбежно) входит и детективный сюжет. Одним словом, конспирологический дискурс получает свою формульность, если говорить в терминах Кавелти, или жанровую целостность, если воспользоваться бахтинским словарем, лишь в сочетании с детективным нарративом. И это не случайное совпадение, а структурная близость или взаимное притяжение этих повествовательных форм. Еще задолго до того, как «Код да Винчи» (2003) Дэна Брауна стал всемирно известным бестселлером и занял первые строчки всевозможных хит-листов, окончательно сформировав жанр конспирологического детектива или конспирологического триллера в массовой литературе, сериал «Секретные материалы» (премьера в 1993 году), сочетающий две константы сюжетосложения (история заговора и история расследования), доказал востребованность параноидального вымысла.

Конечно, не стоит забывать, что приключения дэнбрауновского героя стали популярны после трагедии 11 сентября 2001 года

6. Cawelti J., Rosenberg B. The Spy Story. Chicago; L.: University of Chicago Press, 1987.

на волне всеобщих параноидальных настроений, в которые были вовлечены не только США, но и весь мир. Дело не только в социализированности серии и ряде параноидальных идей, но еще и в способах формирования этой эпистемологической картины именно в пространстве художественного текста: параноидальность играет здесь значительную роль, становясь способом нарративизации реальности.

Конспирологический детектив и в сериальном, и в литературном проявлении отличается удачной интеграцией одной повествовательной модели в другую. Детективное расследование — это траектория «рассказа», ограниченная и заданная однонаправленным движением от момента убийства до момента разоблачения преступления, однако конспирология встраивает в эту траекторию рассказ об истории: одновременно с реконструкцией истории преступления реконструируется отрезок большой Истории. Движение детективного нарратива, как об этом пишет Цветан Тодоров, всегда жестко структурировано: любое отступление от заданных жанровых конвенций приводит к тому, что авторы пишут уже не детектив, а что-то иное<sup>7</sup>. Поэтому вектор детективного повествования всегда понятен, читателю изначально ясно, в каком направлении должно двигаться. Конспирологическая линия, также двигаясь по принципу реконструкции, реконструирует уже не частную, отдельно взятую историю, но историю заговора, руководствуясь и направляясь при этом параноидальной логикой, диктующей взаимосвязь всего со всем, когда любая улика, любой элемент описания неминуемо встраивается в описание картины мира, подтверждая тем самым идею существования параллельной, конспирологической реальности.

Двигателем и движителем конспирологического детектива становится желание — желание параноика, желающего доказать реальность своего бреда, помноженное и оправданное детективным радио (самым ярким примером подобного «двигателя» является параноидальная одержимость Малдера, сдерживаемая рациональностью Скалли). В свое время Фрейд писал<sup>8</sup>, что параноик в отличие от пациента, страдающего шизофренией, всегда сам готов рассказать о своем бреде, не дожидаясь наводящих

7. *Todorov Tz. Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit (1971, 1978)*. P.: Seuil, 1980. URL: [http://ae-lib.org.ua/texts/todorov\\_\\_poetique\\_de\\_la\\_prose\\_\\_fr.htm](http://ae-lib.org.ua/texts/todorov__poetique_de_la_prose__fr.htm).

8. *Фрейд З. Собр. соч.*: В 10 т. М.: Фирма СТД, 2006. Т. 7. Навязчивость, паранойя и перверсия.

вопросов. Ценность параноика для психоаналитика заключается именно в способности самостоятельного продуцирования повествования. Примечательно, что самый известный случай параноидального расстройства, с которым сталкивался Фрейд, — так называемый случай нервнобольного судьи Шребера — имеет эпистемический характер. Значима не только работа с самим анализантом, но и интерпретация его дневниковых записей, мемуаров судьи Шребера. Параноики — это своего рода «одержимцы», выведенные Умберто Эко в романе «Маятник Фуко», бесконечно несущие бесчисленные монографии и романы о заговорах и тамплиерах в издательство «Мануцио». Издающиеся за собственный счет, эти пародийные ПИССы и ПИССихи в эпоху массовых коммуникаций, кажется, лишились флера пародийности, став вполне реальными персонажами сегодняшней реальности. Не удивительно, что спустя годы в одном из своих интервью Эко скажет<sup>9</sup>, что популярный на весь мир Дэн Браун кажется ему одним из одержимцев, которых он описал еще в конце 1980-х годов.

Постоянное желание параноика говорить о своей бредовой идее в некотором смысле объясняет распространенность конспирологических книг и сериалов: субъект высказывания параноидальности никогда не перестает производить тексты, «рассказы», он не только видит весь мир сквозь призму заговора, но и рассеивает знаки своего бреда по поверхности мира, пытаясь завоевать все пространство (растиражировать свои идеи) и охватить все времена и эпохи (реконструкция большой Истории сквозь призму своего бреда). Возможно, именно это является основной причиной распространенности конспирологических мифов и их всеобщность. Эта машина по производству навязчивых идей в наши дни становится все более мощной, учитывая тот факт, что конспирологическими и параноидальными идеями можно наполнять уже не только книжные полки, но и виртуальное пространство.

Подобная потребность в непрерывном производстве бесконечного параноидального рассказа несет в себе вместе с тем тенденцию к сериальности. Конспирологический жанр — это всегда игра между документальным и фикциональным, где задача любого автора — вывести зрителя/читателя из поля фикционального в пространство реального, убедить в том, что он имеет дело с «реальным» рассказом и оставить его не просто удовлетворенным

9. *Solomon D. Media Studies. Questions for Umberto Eco*// *New York Times*. November 25, 2007. URL: <http://www.nytimes.com/2007/11/25/magazine/25wwIn-Q4-t.html>.

разоблачением тайны (как поступает классический детектив), а показать подлинность повествуемого материала, чтобы читатель вышел из пространства вымысла с убежденностью в том, что заговор существует, что его мир, как и мир героев, — это всегда как минимум две реальности, одна из которых скрыта обществом заговорщиков. Задача конспирологического «рассказа» — оставить реципиента на той грани удовлетворенности и фрустрированности, где возникает желание узнать больше, прочитав следующий роман, посмотреть следующую серию.

Покуда длится рассказ параноика, связывающего воедино осколки, фрагменты окружающей реальности посредством своей идеи фикс, сериал продолжается.

### ЭФФЕКТ РЕАЛЬНОСТИ

Вся серия романов о приключениях американского профессора Роберта Лэнгдона имеет общую структуру, близкую сказочной. Особую важность приобретает не столько текстуальная составляющая, во многом предугадываемые акты разгадывания, сколько паратексты, которые служат границей между реальностью и фикциональным текстом. Именно они задают определенную «документальность» и статус «реального» рассказу о заговоре. Открыв любой конспирологический детектив, мы заметим, что почти обязательным является сопровождение текста иллюстрациями, картами, схемами и т. п. Но не во всех случаях это — признак семиотической игры, как в романах Умберто Эко. Чаще всего эти паратекстуальные (внетекстовые) элементы служат маркером того, что находится за пределами фикционального пространства текста. Внедрение в конспирологический сериал элементов научного исследования (опыты в лаборатории, секретные документы, комментарии экспертов, представляющих различные области научного знания) и одновременное присутствие в тексте как выдуманных персонажей, так и конкретных исторических лиц — все это выполняет ту же функцию отсылки к той повседневной реальности, в которой находится читатель или зритель. Романы о приключениях Роберта Лэнгдона начинаются с так называемых «Фактов», где некая анонимная инстанция сообщает о том, что такое «Приорат Сиона», кто такие иллюминаты и пр. Все это напоминает некую словарную статью, выдержку из краткой энциклопедии, но, разумеется, это лишь стилистическая игра. Кроме того, Браун дает читателю ознакомиться с благодарностями, которые

адресованы не только близким людям, но и работникам архивов, историкам, специалистам из разных научных сообществ. Так легитимизируется дальнейшее конспирологическое повествование. За этими констативами следует собственно художественный текст: герой, пробудившись ото сна, вовлекается в конспирологическую «реальность». Все, что было констатировано, остается в пространстве «до пробуждения», становится неким остатком, который читатель держит в уме, но не останавливается и продолжает разгадывание незатейливых уравнений. «Факты» остаются в зоне невысказываемого, как содержание сновидения, увиденного, но сложно поддающегося пересказу в виде логически связанного рассказа. Граница конспирологического детектива — это всегда точка обмана, место, где происходит балансирование между фикциональным и реальным.

Такая функция паратекстов в современной культуре не соблюдает никаких границ и свободно используется как в сериалах, так и в литературе. Мы все хорошо помним, что «Секретные материалы» начинаются именно с этого киношного паратекста *The following story is inspired by actual documented accounts*, после чего возникают кадры ночного леса, по которому бежит молодая девушка<sup>10</sup>. Перед ней возникает волна яркого света, из которого выходит тень мужчины. Свет обволакивает все вокруг и саму девушку. Следующая сцена резко перемещает нас в утреннее время, мы видим полицейскую машину, обнаружение трупа девушки — начинается основной сюжет, детективное расследование. Такое сдерживание ирреального реальным или логически обоснованным становится матричным для всего сериала, где безусловная вера Малдера в потусторонние силы всегда существует параллельно скептицизму Скалли.

В современных текстах авторы стремятся создать ничейный голос, ссылаются на некое экспертное сообщество, пытаются приблизить тем самым дальнейшее повествование к реальности. По-другому дело обстояло в романах XVIII века, где «эффект реальности» достигается совершенно иначе — при помощи подставных фигур «редактора», «переписчика» или попросту «владельца» писем (то есть историй), пожелавшего опубликовать их.

Все эти фигуры выступают с жестом отказа от повествуемого материала, тем самым дистанцируются от текста и отказываются

10. Подробнее об этом см.: *Hodes L. Genre, Hybridity, and Postmodernism in The X-Files // The Essential Science Fiction Television Reader / J. P. Telotte (ed.).* Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2008. P. 231–245.

ся от роли фальсификаторов, сочинителей. Так называемое «Предисловие издателя» в романе Шодерло де Лакло предуведомляет читателя о том, что «мы не можем ручаться за подлинность этого собрания писем»<sup>11</sup>, после чего нам предлагают еще и «Предисловие редактора», в котором указывают на произведенную игру с некими реальными письмами, некий отбор того материала, который отвечает требованиям «Произведения», а не просто является собранием реальных писем, документов. Руссо, произнеся свой знаменитый зачин «Большим городам надобны зрелища, развращенным народам — романы», не вдается в параноидальную утвердительную риторику, а сохраняет необходимую для своего века дистанцию от «рассказа» и пишет: «Я выступаю в роли издателя, однако ж, не скрою, в книге есть доля и моего труда»<sup>12</sup>.

Но все же это «фигуры» текста, а не безликий ничейный голос эпохи «Википедии», который из-за своей ничейности и общедоступности должен восприниматься как объективный, указывать на Другого, создавать ситуацию, которая говорит «нет, это не я параноик», избавлять от вины и перекладывать ответственность одновременно и на всю аудиторию, на все общество, и на некое пустое, отсутствующее место, сочинить своеобразную антиутопию и сказать: «Это они написали заговор». Подобный эффект, такое стремление «нарушить техническую природу знака»<sup>13</sup> имеет отношение не только к литературе, но в первую очередь к визуальным типам искусства, подтверждение чему можно найти в размышлениях Сюзан Сонтаг, которая словно продолжает бартовскую мысль о том, что исторический дискурс всегда держится на престиже утверждения «это было» и «вся наша цивилизация питает пристрастие к эффекту реальности»<sup>14</sup>. Сонтаг показывает, как фотография, будучи лишь углом зрения, лишь одним слоем большого непрерывного сюжета, может стать предметом фальсификации, когда к ней применяют внетекстовый элемент в виде подписи. Фотография, один кадр, казалось бы, лучше всего, намного достовернее, нежели литература, должна передать реальность, особенно когда речь идет о фиксации реальности вой-

11. *Де Лакло Ш.* Опасные связи: роман / Пер. с фр. Н. Рыковой. М.: АСТ, 2007. С. 7.

12. *Руссо Ж.-Ж.* Юлия, или Новая Элоиза // Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. М.: Художественная литература, 1961. Т. II. С. 9.

13. *Барт Р.* Эффект реальности // Пер. с фр. С. Н. Зенкина / Барт Р. Избр. раб.: Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косиковой. М., 1994. С. 400.

14. *Он же.* Система моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2004. С. 440.

ны и катастрофы. Но Сонтаг рассказывает о случаях, когда одни и те же фотографии с многочисленными жертвами войны могли предъявлять обе воюющие стороны, утверждая о своих потерях, требуя изменить дальнейшую реальность отношения человечества к событию после такой фальсификации. «Все снимки ждут подписи, — пишет Сонтаг, — для объяснения или фальсификации»<sup>15</sup>. Именно такой двоякостью и силой фальсификации отличается тот культурный ландшафт, в котором немислимую популярность получают конспирологические сериалы и романы. Риторика заговора, создающая «эффект реальности», поддерживая собственную жизнеспособность с помощью фальсификации и игры между документальным и вымышленным, проникает в массовую культуру как своеобразная трансформация властного дискурса, инструмент, который был испытан тоталитарными режимами.

Вследствие сегодняшних карнавальных представлений о конспирологиях они ложно воспринимаются исключительно в качестве источника для продуктов массовой индустрии — популярной литературы или сериалов, как еще один этап сериального взрыва.

Однако не стоит забывать о том, что в свое время Ханна Арендт подробно анализировала, как тоталитарное государство активно использует идею заговора в качестве основного инструмента пропаганды. Наверное, нигде больше, кроме как в книге «Истоки тоталитаризма» Арендт, мы не сможем найти настолько точное понимание связанности любой теории заговора с артикуляцией властного дискурса: Арендт была одним из немногих философов, осознающих, что теории заговора — это не просто игра, баловство полусумасшедших, «одержимцев», а искусственно созданные и насаждаемые мифы, часто оборачивающиеся трагедией для целых обществ. Опасность игры с фактами и конспирологическими идеями после Арендт была ясно представлена, в частности, в романе «Маятник Фуко» Умберто Эко, который сумел выдержать все правила детективного повествования, но повернуть конспирологическую линию вспять, сочинить антиконспирологический роман, в котором подтасовка фактов, желание написать историю с такого угла зрения, где все связано с тайным заговором, привела героев к реальной трагедии. Кроме того, сохраняя необходимую дистанцию по отношению к психоанализу, Арендт интуитивно приходит к той идее, которая активно используется современными психоаналитиками. «Не факты убеждают массы

15. Сонтаг С. Смотреть на чужие страдания. М.: Ad Marginem, 2014. С. 12.

и даже не сфабрикованные факты, а только непротиворечивость системы, частью которой они, по-видимому, являются»<sup>16</sup>, — пишет Арендт, предвосхищая и вместе с тем переформулируя идею «сверхлогичности» параноидального мышления.

Лакановский психоанализ показал, что мышление параноика не алогично (в отличие от мышления шизоида), оно сверхлогично и сверхсемиотично. Параноик всегда может беспрепятственно продолжать оставаться членом большого общества, не затрудняясь в коммуникации с обычными невротиками. Его главное отличие — это его бредовая идея. Но Лакан, в отличие от Фрейда, понимает, что параноидальность — не просто защитный механизм, это защита от «ничто», и параноик бесконечно производит не просто знаки для своего сверхсемиотичного «рассказа», но производит пустые знаки.

### СМОТРЕТЬ/ЗАБЫВАТЬ

Идея заговора всегда встраивается в некоторые «трещины» знания, «заделывая» тем самым монолит истории, делая ее линейной. Массовая культура последних десятилетий оказалась довольно успешна в попытке создания «достоверных» художественных рассказов об истории как об истории заговора. Но для этого жанра, в отличие от детективного сюжета, к помощи которого он прибегает, важно не просто довести вектор повествования до своего ожидаемого завершения, не просто разоблачить глобальный заговор, но создать некий топос бесконечности собственного рассказа. Даже те кинофильмы и романы, которые так и не стали сериалами, содержат в себе потенцию на продолжение. Вопрос не только в простой девальвации знания как такового — в конспирологическом повествовании необходимо создать пустое пространство, которое будет отгораживать данный «рассказ» от всех предыдущих историй. Необходим эффект стирания памяти, чтобы реконструкция исторического прошлого выглядела не клиническим случаем сверхжелания субъекта повествования рассказать/раскрыть исторические тайны, а острой необходимостью, которой реципиент должен заразиться в самом начале серии и оставаться с подобным желанием в конце каждой серии. Это своеоб-

16. Арендт Х. Истоки тоталитаризма / Пер. с англ. Борисовой И. В. и др.; послесл. Давыдова Ю. Н.; под ред. М. С. Ковалевой, Д. М. Носова. М.: Центр-Ком, 1996. С. 464.

разная нехватка, или зияние, между сериями и между разными конспирологическими рассказами, которая заставляет смотреть каждую новую серию «Секретных материалов», не задаваясь вопросом, как одновременно могут существовать различные заговоры, указывающие на разные центры тайного управления человечеством. Подобный амнестический эффект создает своеобразную перспективу на серийность повествования, в то же время показывает вписанность конспирологического жанра в тот контекст множественности, в режиме которого происходит текстопроизводство постмодернизма.

Показателен пример конспирологического детектива «Одиночество-12» (2005) Арсена Ревазова. Роман начинается с того, что герой-повествователь воображает себя персонажем шпионского детектива, перечисляет атрибуты агента специального подразделения, но прерывает эту фантазию осознанием того, что герои шпионского детектива остались в прошлом, после чего и начинается «вхождение» в новое жанровое пространство, где сюжет выстраивается вокруг глобального заговора, не знающего границ национальных государств (достаточно посмотреть весь маршрут героев на протяжении повествования). Не вдаваясь в подробный пересказ, хотелось отметить один момент, связанный с логикой повествования, точнее, с логикой потенциальной сериальности жанра. В одном из изданий (2006) Ревазов предлагает первую главу следующего романа «Одиночество-13», где сюжет начинается с того, что герой-повествователь пытается заговорить с друзьями о приключениях, которые они пережили в предыдущем романе. Но выясняется, что тайное общество стерло память всем героям романа, никто не помнит ни о существовании тайной международной организации, ни о том, как эту организацию пытались рассекретить и разоблачить в предыдущем романе. Воспоминания остаются у одного героя — у героя-повествователя. Параноидальный субъект повествования сохраняется для того, чтобы раскрыть новые заговоры. Примечательно, что сам роман «Одиночество-12» начинается с фантазии героя, в которой он представляет себя специальным агентом, героем шпионского детектива, но заставляет себя встряхнуться и вернуться к реальности. Шпионский роман остается позади, остается как нечто, принадлежащее памяти жанра, но реальность, в которую возвращается герой, — это реальность конспирологического романа. Таким образом, повествование начинается с границы, за пределами которой остается другой жанр (шпионского детектива), а заканчивается границей, за которой последует еще одна

серия. Здесь продолжение, сериальность существует как имманентная функция жанра.

Каждый роман о приключениях Роберта Лэнгдона начинается с того, что герой пробуждается ото сна. Все, что было «до», словно остается во сне. Сновидение Лэнгдона — это уже не те тот литературный сон, действия в котором являлись матричными для понимания произведения (сон Раскольникова, сон Обломова и т. д.), теперь сон играет лишь одну роль — роль перегородки, отделяющей серии. Сон как забывание предыдущей серии и начало новой. Роман «Инферно» (2013), четвертый в серии, начинается не просто с пробуждения, а с частичной амнезии. Мы видим героя в больничной палате, он не помнит ни того, как оказался здесь, ни что было до этого, однако в его памяти сохранилась вся необходимая для самоидентификации информация.

Мотив стирания памяти задается в первых же сериях «Секретных материалов». В конце эпизода «Глубокая глотка» агент Малдер проникает на закрытую военную базу и видит то, что окончательно укрепляет его веру в существование НЛО. Малдер зашел слишком далеко: слишком далеко, чтобы продолжить логику сериала, поэтому его не выпускают с территории авиабазы, пока путем манипуляций не удаляют из памяти то, что он знает о заговоре. К этому времени полковник Будахаса, в связи с пропажей которого агенты ФБР и оказались в американском военном городке, уже вернулся к семье, хотя очевидно, что с его памятью тоже были проведены манипуляции и его сознание приведено к норме, не нарушающей установившийся порядок. Его сознание нормально лишь в той степени, в которой оно должно присутствовать в привычной социальной жизни, без знания о существовании другого, тайного общества. По большому счету расследование заканчивается еще до того, как Малдер оказывается на территории авиабазы; агентам ФБР уже нечего делать в этом захолустном городке. Скалли возмущается упорству Малдера, призывая его к здравому смыслу и предлагая уехать оттуда. Детективный нарратив исчерпан, линия повествования от момента исчезновения жертвы до момента его возвращения доведена до своего логического конца, функция «упорядочивания» социального пространства и устранения криминальности сработала. Но здесь проявляется характерная для конспирологического жанра попытка заострить вопрос о существовании невидимой, тайной реальности, открытым остается вопрос глобального заговора, сокрытия правительством взаимоотношений с инопланетянами. Симптоматично, что в эпизоде звучит мысль о том,

что «они здесь уже давно», то есть заговор имеет свои исторические корни, агентам предстоит реконструировать эту историю, которая выходит за рамки детективного сюжета, но уже в другой серии.

## ОБАЯНИЕ ЗЛА

С помощью избирательной или локальной амнезии режиссеры популярного конспирологического сериала «Родина» (2011–) переносят героев из последнего эпизода первого сезона во второй сезон. Когда чрезмерное желание агента ЦРУ Кэрри Мэтисон доказать всем, что американский сержант Николас Броди не просто по счастливому стечению обстоятельств вернулся из ближневосточного плена, но вернулся завербованным террористом-смертником, разбивается о стену подтасованных фактов, она смиряется со своим диагнозом. Кэрри страдает биполярным расстройством и, окончательно разочаровавшись в своей «теории», соглашается на вмешательство врачей, ложится на операционный стол, чтобы посредством электродов ей стерли ту навязчивую идею, которая двигала сюжет всего предыдущего сезона. Так осуществляется переход от одного крупного повествовательного фрагмента к другому, определяется граница между сериями. Следующий сезон начинается с новой реконструкции и собирания «теории заговора» и «реальной» истории.

Сериал «Родина» довольно долго оставляет зрителя в неопределенности, когда нет четкого понимания, есть ли герой, чья точка зрения могла бы быть опорой в идентификации реального. Кто герой — Кэрри, страдающая биполярным расстройством и скрывающая свою болезнь от коллег, или сержант морской пехоты Броди, который все время существует в измерении двух реальностей? За кем следить зрителю? С кем идентифицировать себя?

Сержант Броди — это трансформация классического образа обаятельного злодея, восходящего еще к Арсену Люпену и Фантомасу. Сам американский сержант, будучи в плену, тоже попал под влияние и сомнительное обаяние злодея Абу Назира и даже принял ислам. Теперь Броди между двумя воюющими цивилизациями, он одновременно и шпион, и жертва вербовки. В любом случае зритель находит в нем нечто «человеческое» — это обусловлено не только памятью жанра, но и тем, о чем писал Жижек, пытаюсь найти различия между максимально виртуализированной войной в Заливе и войной в Ираке, где постоянные телесъем-

ки и присутствие корреспондентов «создавало ощущение «человечности» и вызывало мгновенное отождествление точки зрения зрителя с точкой зрения солдата»<sup>17</sup>.

Сознание Кэрри не просто переходит из маниакального влечения к преследуемому в параноидальную идею, это сознание изначально посттравматическое, потому что зритель знает, что ее болезнь — следствие другой войны, в которой Кэрри несколько лет назад принимала непосредственное участие. Параноидальность Кэрри оправданна, потому что преследуемый действительно намерен совершить теракт. Поэтому сериал занимается не просто репрезентацией двойственной неуловимой реальности, но становится своеобразной фикциональной модификацией всеобщей американской параноидальности. Тот же Жижек пишет о войне в Ираке следующее: «„Доклад Буша“ основывается на неистовом утверждении параноидальной логики тотального контроля над будущими угрозами»<sup>18</sup>. И Кэрри Мэтисон становится участницей этой войны, где главная задача участников боевых действий — подозревать, а параноидальность превращается в двигатель и неперемненное условие событий.

До того, как последняя серия сезона приводит Кэрри к разочарованию и к решению согласиться на манипуляции с памятью, она находится в состоянии чрезвычайной тревожности. Мы видим совершенно деградировавшую женщину, которая одновременно влюблена в подозреваемого и желает разоблачить его заговор, «заговор против Америки». Родственники и коллеги стараются поддержать ее и посменно проводят с ней время, чтобы не оставлять ее одну. Когда в ее квартиру входит старший товарищ и коллега Сол и видит огромное количество бумаг, газетных вырезок, фотографий и схем, хаотично разбросанных на полу, кажется, что в подобном же хаотическом порядке пребывают и мысли героини. Разбросанные по полу документы и факты находятся в полнейшем беспорядке, безумствующая героиня засыпает, а Сол всю ночь, не смыкая глаз, пытается собрать разрозненные бумаги. Зрителю кажется, что повествование переключается в мелодраматический режим, когда общая паранойя и подозрительность, сопровождавшие рабочие отношения, вдруг подменяются крепкой дружбой и состраданием. Однако к утру Солу удается собрать все бумаги в общую картину, из которой становятся понятны даль-

17. Жижек С. Ирак: история про чайник / Пер. с англ. А. В. Смирнова. М.: Праксис, 2004. С. 12.

18. Там же. С. 25.

нейшие действия террористов. Такова логика и вектор сериальной линии: от постоянной деконструкции к структурированию и нормализации изначально бредовой идеи.

Жанр конспирологии — это не сочетание фактов и вымысла, как об этом говорит в своих многочисленных интервью Дэн Браун. Скорее, этот жанр предполагает постоянное балансирование на грани здравого смысла и бреда. Бредовая идея реконструирует некий здравый смысл, чтобы затем отрицать его и снова собирать мозаику реальности из некоего здравого смысла. Такая игра может вестись до бесконечности. Пока работает эта машина деконструкции реальности, продолжается сериал. Именно поэтому конспирология — жанр сериальный уже в своем литературном зачатке. Конспирологический жанр всегда утверждает, что он способен репрезентировать реальность. Однако этот жанр всегда остается лишь фикциональным продуктом. В случае с романами Брауна жанр, сотканный исключительно из шаблонов и знакомых читателю формул, фикционален в крайней степени. Формульность этого жанра утверждает существование некоего реального заговора, но каждый жест, каждое новое расследование и разоблачение утверждают лишь то, что перед нами постмодернистская фикциональная игра, где фальсифицируемо все. В сериале «Родина» герой несколько раз меняет точку зрения. Дилемма заговора сохраняется, но постоянная перевербовка морпеха Броди из американского военного в террориста-смертника и обратно в агента ЦРУ говорит о том, что сама реальность — это одна большая нестабильность. Зрителю, как и герою, приходится лишь наблюдать за тем, как происходит соглашение *здравого смысла с безумной идеей*. Броди сам не понимает, когда он был монстром: в бытность свою американским солдатом, вынужденным воевать с арабскими исламистами, когда его завербовал глава террористической организации Абу Назир, или сейчас, на допросе, когда он выдает своего «спасителя» Назира и соглашается работать на американскую разведку. Ведь в сериале не снимается вопрос о вине вице-президента США, по приказу которого были уничтожены невинные дети в Ираке. Одним словом, Броди одновременно и монстр, и хрупкое существо, для которого самой сложной проблемой продолжает оставаться отношение к сложной реальности, играющей с ним в виртуальную, но оттого не менее жестокую игру.

Если учесть бартовское определение естественного по своей природе «чтения-забывания», то связь повествовательных жанров с амнетическим эффектом покажется не такой уж надуман-

ной. Жанр конспирологии — это всегда попытка реконструкции истории, собирания фактов в некую единую, непротиворечивую, логическую картину. «Эффект реальности», о котором писал Барт, наряду с зиянием, забыванием прошлого «рассказа», трещиной в знании становится границей между двумя жанрами (шпионским и конспирологическим), но также границей между двумя сериями. Две эти мысли («эффект реальности» и «чтение/забывание») Ролана Барта кажутся мне связанными, и связь эта обнажается именно в серийности и сериальности наррации. Повествование представляет собой попытку вспомнить, то есть восстановить, некое событие, «упорядочить» факты. Это желание настолько же сильное, трудно реализуемое и вечно требующее удовлетворения, как и желание рассказать сновидение, которое ускользает от рассказчика, а слушателю кажется набором неорганизованных фрагментов. Конспирологический жанр благодаря этой иллюзии реконструкции исторического прошлого, казалось бы, дает желаемое удовольствие и осознание победы над памятью, которая, всегда ускользая, непременно оказывается под угрозой фальсификации и деконструкции истории, осуществляемых с единственной целью — продолжать властный дискурс. Привнесение в тело повествовательного текста фактов, доказательств «реальности» должно дистанцировать автора от повествуемого материала, должно устранить всякую субъективность и создать пространство «ничейного» объективного знания. Но объективность, как известно, тут же становится «воображаемой системой»<sup>19</sup>, стоит только ей предстать в качестве «угла зрения», направленного на выразительный текст. Кажется, вечно повторяющиеся конспирологии, группирующиеся в сериальный ряд, оказались востребованы не просто из-за всеохватной параноидальности разных обществ, а именно из-за чуткости массовой словесности по отношению к той мысли, что «именно вследствие того, что я забываю, я и читаю»<sup>20</sup>. И позиция Джеймисона о «слабости» некоторых литературных форм кажется релевантной именно в отношении этой ситуации значительной «чуткости» массовой культуры к новым социальным и политическим реалиям, распадающимся на сотни виртуальных миров, отгороженных друг от друга лагунами, пробелами и опустошенными территориями.

19. *Барт Р. S/Z* / Пер. с фр. под ред. Г.К. Косиковой. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 37.

20. Там же. С. 38.

## REFERENCES

- Arendt H. *Istoki totalitarizma* [The Origins of Totalitarianism], Moscow, TsentrKom, 1996.
- Barkun M. *A Culture of Conspiracy. Apocalyptic Visions in Contemporary America*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2003.
- Barthes R. Effekt real'nosti [L'Effet de réel]. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics], Moscow, 1994.
- Barthes R. *S/Z*, Moscow, Editorial URSS, 2001.
- Barthes R. *Sistema mody* [Système de la mode], Moscow, Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh, 2004.
- Boltanski L. *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*. P.: Gallimard, 2012.
- Cawelti J., Rosenberg B. *The Spy Story*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1987.
- De Laclós P. Ch. *Opasnye sviazi* [Les Liaisons dangereuses], Moscow, AST, 2007.
- Freud S. Naviazchivost', paranoiia i perversiia [Obsession, Paranoia and Perversion]. *Sobr. soch.: V 10 t.* [Collected Works: In 10 vols], Moscow, Firma STD, 2006.
- Hodes L. Genre, Hybridity, and Postmodernism in The X-Files // The Essential Science Fiction Television Reader / J. P. Telotte (ed.). Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2008. P. 231–245.
- Jameson F. Realizm i utopiia v seriale "Proslushka" [Realism and Utopia in 'The Wire']. *Logos. Filosofsko-literaturnyi zhurnal* [Logos. Philosophical and Literary Journal], 2013, no. 3 (93), pp. 37–54.
- Jameson F. Reprezentatsiia globalizatsii [Representing Globalization]. *Sinii divan*, 2010, no. 14, pp. 15–27.
- Knight P. *Conspiracy Culture: From Kennedy to the X-Files*, New York, Routledge, 2000.
- Rousseau J.-J. Iuliia, ili Novaia Eloiza [Julie, ou la nouvelle Héloïse]. *Izbr. soch.: V 3 t.* [Selected Works: In 3 vols], Moscow, Khudozhestvennaia literatura, 1961.
- Solomon D. Media Studies. Questions for Umberto Eco. *New York Times*. November 25, 2007. Available at: <http://www.nytimes.com/2007/11/25/magazine/25wwln-Q4-t.html>.
- Sontag S. *Smotrim na chuzhie stradaniia* [Regarding the Pain of Other], Moscow, Ad Marginem, 2014.
- Todorov Tz. *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit (1971, 1978)*, Paris, Seuil, 1980. Available at: [http://ae-lib.org.ua/texts/todorov\\_\\_poetique\\_de\\_la\\_prose\\_\\_fr.htm](http://ae-lib.org.ua/texts/todorov__poetique_de_la_prose__fr.htm).
- Žižek S. *Irak: Istoriia pro chainik* [Iraq: The Borrowed Kettle], Moscow, Praxis, 2004.