

Поэтика и политика
американского
метакинематографа
1990-х годов

Вера Потапова

VERSUS

Вера Потапова. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Россия, vrotarova012@gmail.com.

Зрителю свойственно принимать вымышленный мир фильма за реальный и испытывать эмоциональное погружение в диегезис. Этому эффекту противодействует метакинематограф, обличающий постановочность действия на экране. Если раньше метафильмы отождествлялись с частными случаями экспериментального кино, протестующего против традиционного, то начиная с 1990-х саморефлексивные приемы распространяются в Голливуде и изнутри исследуют собственные механизмы манипулирования зрителем. Почему именно в это время проявляется потребность популярной культуры в самоосмыслинии и самокритике? В статье делается предположение, что причины этого лежат в социально-политических изменениях американской культуры, концептуализацию которых предлагает американский теоретик культуры Филип Уэгнер. Следуя его идее «позднего постмодернизма», популярная культура 1990-х годов характеризуется высвобождением «радикальной политической энергии», возникающей вследствие неопределенности исторического момента после завершения холодной войны. В такой парадигме рост популярности метакино — результат поиска стратегий борьбы с капиталистическим миропорядком. Посредством отстранения оно способствует критическому восприятию реальности и побуждает зрителей к политическому действию. В статье намечается история политических интерпретаций метакинематографа и анализируются черты поэтики «позднего постмодернизма» на примере кинематографических аллегорий, метафильмов Квентина Тарантино, Дэвида Линча, Спайка Джонса и Чарли Кауфмана, кинофраншизы «Крик», а также фильмов о киноиндустрии.

Ключевые слова: метакинематограф; Филип Уэгнер; постмодернизм; американская культура 1990-х.

ЗАВЛЕКАЮЩИМ первым предложением этого текста могла бы стать шутка из метасериала «Рик и Морти» о том, как все устали от приставки «мета»¹. К счастью, российские зрители (тем более читатели академических статей), навряд ли успели от нее устать. На русском языке до сих пор нет фундаментальных работ, прослеживающих историю и теорию термина. По этой причине знания массовой отечественной аудитории о «мета», вероятнее всего, ограничиваются подобными шутками метакультуры о самой себе.

В то же время в западной академии понятие «мета» имеет долгую культурно-теоретическую традицию. Оно прошло путь от древнегреческого префикса до полноценного существительного. Исследования этого феномена в основном касались областей литературы (метапрозы²), драматургии (метатеатр³) и в недавнее время трансмедиа (метареференс⁴). Теория метакинематографа долгое время адаптировала эти концептуальные подходы — в частности, теорию метапрозы. Однако, учитывая уникальную траекторию развития метафильмов за последние 30 лет, современное определение выходит за рамки традиции саморефлексивного искусства и делает акцент на специфике медиума.

К метакинематографу, как правило, относят фильмы, которые привлекают внимание к своему статусу фильма посредством отсылок к собственной нарративной структуре, изображением процессов кинопроизводства и кинопросмотра или открытым нарушением конвенций и тропов традиционного кино. В попытке предложить наиболее универсальную концептуализацию феномена появляются академические исследования метакино, далекие от того, чтобы прийти к консенсусу⁵. Их задача усложняется постоянным увеличением количества и разнообразия метафильмов.

-
1. Чтобы все же не оставлять читателей совсем без этой шутки, предлагаю обратиться к эпизодам «Never Ricking Morty» (S4; E6) и «Full Meta Jackrick» (S6; E7) мультипликационного сериала «Рик и Морти» («Rick and Morty», Warner Bros., 2013–).
 2. *Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* N.Y.; L.: Routledge, 1984.
 3. *Abel L. Metatheatre: A New View of Dramatic Form.* N.Y.: Hill and Wang, 1963.
 4. *Metareference Across Discourses and Media: Theory and Case Studies/W. Wolf et al. (eds).* Amsterdam: Rodopi, 2009.
 5. *Carter C. Metafilm: Materialist Rhetoric and Reflexive Cinema.* Columbus: Ohio State University Press, 2018; *Stuckey G. Metacinema in Contemporary Chinese Film.* Hong Kong: Hong Kong University Press, 2018; *Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity/D. LaRocca (ed.).* N.Y.: Oxford

Точкой невозврата, пожалуй, можно считать начало 1990-х годов, когда метафильмы распространились настолько, что перешли из категории экспериментального в жанровое и массовое кино. Этот рост популярности один из авторитетных исследователей метакино Дэвид Рошэ обозначил как «метаповорот» («meta screw»)⁶. «Метаповорот» положил начало современной тенденции американской киноиндустрии, когда ни один супергеройский блокбастер не обходится без иронизирования над клише супергеройских блокбастеров. Тем не менее до настоящего момента исследователи, в том числе зарубежные, редко задавались вопросами о причинах «метаповорота». Данная статья критически осмысляет изменения поэтики американского метакинематографа 1990-х, прослеживая их взаимосвязь с социально-политическими трансформациями американской культуры в тот же период. В качестве концептуальной основы используется теория «долгих девяностых», — эпохи, которую культуролог Филип Уэгнер, работающий в парадигме его учителя Фредрика Джеймисона, называет «поздним постмодернизмом».

Согласно Уэгнеру, 1990-е годы — переходный исторический период американской культуры, во время которого в борьбе за наделение собственным идеологическим значением еще не определенного будущего высвобождается «радикальная политическая энергия». Соответственно, ключевая задача статьи — показать, как культурное состояние «позднего постмодернизма» открыло пространство для реализации политического потенциала метакинематографа.

Взрыв политической энергии

«Долгие девяностые» — период американской культуры между падением Берлинской стены в 1989 году и терактом в Нью-Йорке 11 сентября 2001-го. Уэгнер выделяет именно эти события в качестве обрамляющих период, так как их значение было сформировано в результате повторения. Поражение коммунизма, которое было ознаменовано паде-

University Press, 2021; *Chinita F. Metacinema as Authorial Enunciation: A Taxonomy of Hybrid Films*// *La Furia Umana*. 2021. Vol. 41; *Roche D. Meta in Film and Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022; *Yacavone D. Reflexive Cinema: Rethinking Self-Awareness, Affect and Intermediality in the Moving Image*. N.Y.: Oxford University Press (forthcoming).

6. *Roche D. Op. cit. P. 51.*

нием Берлинской стены, повторилось и закрепилось распадом СССР в 1991 году. А трагедия 9/11 сама по себе является повторением: за одной башней последовала вторая, что и подтвердило спланированность теракта. Каждый из этих моментов является *Событием* в понимании Алена Бадью, то есть приобретает символическое место в общепринятой системе знаний. Он выделяется из последовательного течения времени и запускает цепь новых тенденций и изменений⁷. Так происходит потому, что до тех пор, пока событие не повторится, оно воспринимается как случайность: «...каждая смерть, каждая конечная точка в истории должна произойти во второй раз, прежде чем можно будет осознать ее значение»⁸.

Относительно друг друга эти *События* утверждают окончание холодной войны. Падение башен-близнецов является повторением падения Берлинской стены и, пользуясь термином Жака Лакана, символической «второй смертностью», утверждающей потерю надежды на альтернативный (левый) миропорядок. Период между ними — переходный период ожидания собственного конца:

С одной стороны, это похоже на момент «ужасных чудовищ», преследующих живое мертвое прошлое. Тем не менее оно также переживается как момент «возвышенного прекрасного», открытости и нестабильности, экспериментов и возможностей, конфликтов и отсутствия безопасности — иными словами, точка, из которой история может двигаться в совершенно разных направлениях⁹.

Из-за неопределенности транзитивного состояния появляется ощущение возможности повлиять на текущий момент. Это период наиболее активной политической борьбы неолиберализма и постстрайгановского неоконсерватизма за «идентичность зарождающегося мира»¹⁰. Цель Уэгнера в этой борьбе — вернуть радикальность левому движению¹¹, пошатнувшуюся после падения коммунизма, создать но-

7. Wegner P. Life Between Two Deaths, 1989–2001: U.S. Culture in the Long Nineties. Durham: Duke University Press, 2009. P. 5.

8. Ibid. P. 24.

9. Ibid. P. 9. Цит. по: Павлов А. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2019.

10. Wegner P. Op. cit. P. 139.

11. Ibid. P. 37.

вые стратегии будущего, преодолевающие состояние деполитизации. Для него популярная культура — способ картиграфировать символическое пространство, видоизменять и направлять коллективное сознание. По этой причине эмпирическая база его исследования включает как тексты (художественные и философские), так и популярные фильмы и сериалы.

В первую очередь, тексты «позднего постмодернизма», согласно Уэгнеру, предлагают критическое осмысление состояния политической отчужденности, доминировавшего в период постмодернизма. С целью преодолеть эту отчужденность они утверждают изменяемость устоявшейся капиталистической идеологии. Например, Уэгнер сравнивает философскую работу Жака Деррида «Призраки Маркса» (*«Specters of Marx»*, 1993) и фильм «День независимости» (*«Independence Day»*, реж. Роланд Эммерих, 1996) на основании общего сопротивления распространяющимся нарративам о «конце истории»¹². Хонтология Деррида предполагает, что будущее не может быть определено до конца и видоизменяется постоянным взаимодействием с призраками прошлого в настоящем¹³. «День независимости» также говорит о невозможности прекращения политических антагонизмов, представляя маргинализированные социальные группы с конфликтующими интересами в аллегорическом образе инопланетян.

Что более важно для Уэгнера — тексты «долгих девяностых» пытаются выйти за пределы пессимистичной критики и предложить реализуемые стратегии политических изменений. Главный инструмент в этом предприятии — *аллегории*. Аллегория — иносказательный образ, выражющий абстрактную идею. Она лежит в основе таких жанров, как утопия и научная фантастика, которые, создавая вымышленные миры, комментируют настоящее и картиграфируют прошлое. В аллегориях «позднего постмодернизма» Уэгнер находит предложения моделей переорганизации коллективного сознания, проработки культурных травм и возвращения человеку политической агентности. Так в «позднем постмодернизме» реализуется политический и педагогический потенциал постмодернизма, предсказанный Джейми-соном:

12. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек. М.: АСТ, 2015.

13. Деррида Ж. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал. М.: Logos-altera; Ecce homo, 2006.

Политическая форма постмодернизма, если таковая вообще существует, в качестве своего предназначения получит изобретение и проекцию нового когнитивного картографирования социального и пространственного масштаба¹⁴.

Для дальнейшего повествования важно, что аллегории, — которые Уэгнер, следуя джеймисоновской традиции, считает необходимой формой повествования, — это замкнутые вымышленные миры. Они воздействуют на воображение и мировосприятие зрителя до тех пор, пока тот воспринимает их как модели собственной реальности. При этом тексты «позднего постмодернизма», в отличие от высокого (то есть постмодернизма до 1990-х годов), изображают не альтернативное, далекое от реальности социальное устройство, но сам процесс трансформации существующей тотальности. Предполагается, что презентация политических коллективов на экране способствует организации различных сообществ среди зрителей и, таким образом, может использоваться для установления траекторий изменений общественного порядка.

Смотреть — значит действовать

В такой парадигме может показаться, что метаповествование, открыто признающее иллюзорность и манипулятивность аллегорического высказывания, препятствует политическим изменениям. Вместо того чтобы наносить на карту когнитивное пространство, оно показывает, что модели, предложенные в тексте, — плод авторского воображения, не имеющий ничего общего с реальностью. По этой причине оно часто подвергается обвинениям в интроспективном повороте культуры к эстетизации и авторпрезентации, потере интереса к реальному миру и игнорировании социально-политических проблем настоящего момента¹⁵.

В дискуссии об (а)политическом значении литературной метапрозы концентрируются все противоречия определения постмодернизма его основополагающими теоретиками — Фредриком Джеймисоном и Линдой Хатчон. Для

14. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019. С. 172.

15. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. N.Y.; L.: Routledge, 1988. P. 206.

Джеймисона историографическая метапроза или, как он ее называет, «фантастическая историография»¹⁶ является «симптомом и символической компенсацией» утраченного исторического сознания¹⁷. Для Хатчеон же это его новая стадия: трансформация от абсолютизации исторической репрезентации к проблематизации и исследованию ее недостоверного, вымыщенного характера¹⁸. Метапроза раскрывает способы, которыми литературные нарративы – аналогичные тотализирующим историческим нарративам репрессивных идеологий – манипулируют пассивным положением потребителя¹⁹. Ее политический смысл, таким образом, состоит в стимулировании самостоятельной критической интерпретации реципиента, способность к которой Джеймисон ставит под сомнение: «...нет уверенности в том, что крайне нагруженные и предостерегающие соположения в кино Годара <...> будут собраны зрителем в определенную форму сообщения, не говоря уже о правильном сообщении»²⁰. Для Хатчеон именно эта вариативность метапрозы предоставляет читателю пространство для самостоятельного творчества и отрицает, что возможны правильные, или наиболее правильные, пути интерпретации. Она манифестирует это в финальных строках книги «Нарциссический нарратив», заложившей основы теории метапрозы:

Читать – значит действовать; действовать – значит одновременно интерпретировать и создавать по-новому – быть революционером, пожалуй, как в политическом, так и в литературном плане²¹.

Точно так же метакинематограф не дидактически репрезентирует коллективное политическое действие на экране, но изначально ставит зрителя в положение активного субъекта. Стоит заметить, что саморефлексивность не всегда предполагает политическую прогрессивность, а в большинстве случаев предназначена для пародийного эффекта или интроспективного анализа. Тем не менее, прослеживая историю развития метакинематографа, можно утверждать,

16. Джеймисон Ф. Указ. соч. С. 706.

17. Jameson F. Antinomies of Realism. L.: Verso, 2013. P. 259.

18. Hutcheon L. The Politics of Postmodernism. N.Y.; L.: Routledge, 2002. P. 47.

19. Waugh P. Op. cit. P. 52.

20. Джеймисон Ф. Указ. соч. С. 397–398.

21. Hutcheon L. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2013. P. 161.

что принципиальные изменения его формы и содержания происходили именно в моменты наиболее интенсивной политизации культуры.

Так, первая волна популярности метакинематографа приходится на время экспериментов европейского авторского кино в 1960-е годы. В эпоху модернистского «незавершенного капитализма»²² метафильмы стали способом противостояния индустриализации кино. Фильмы Годара, Бергмана, Антониони, Феллини, по отношению к которым впервые был употреблен термин «метакинематограф»²³, обозначали радикальный отказ от конвенциональных приемов повествования и монтажа, которые постепенно формировал классический Голливуд после 1930-х годов. Среди них – психологическое развитие персонажей, логические причинно-следственные связи между событиями, скрытие «швов» стыковки кадров, четкие маркеры перехода между модальностями реальности, сна, фантазии и т. д.²⁴ Эти и другие правила традиционно организуют диегетический мир фильма, который выдает себя за миметическую модель реальности, существующую и за пределами рамки кадра. Вера зрителя в его правдоподобие способствует сильному эмоциональному аффекту в процессе самоидентификации с героями.

Отходя от норм, метафильмы подчеркивают эти нормы и их искусственно сконструированный характер. Иными словами, они *актуализируют* механизмы, которыми фильм заставляет поверить в иллюзию. В этом они исходят из предположения, идущего от маркузианской критической традиции²⁵, что самосознательность – способ борьбы с самообманом, самоограничением. Выведененный из состояния аффекта, зритель следит не за историей в границах диегетического мира, но за средствами построения того нарратива, который разворачивается на экране. Перенося это на остальной опыт кинопросмотра, он критически воспринимает конвенциональные повествовательные приемы, которыми манипулирует мейнстремное кино.

22. Джеймисон Ф. Модернизм как идеология//Неприкосновенный запас. 2014. № 98 (6). С. 3–35.

23. Kavanagh T.M. Godard's Revolution: The Politics of Meta-Cinema//Diacritics. 1973. Vol. 3. № 2. P. 49–56; Vierling D.L. Bergman's Persona: The Metaphysics of Meta-Cinema // Diacritics. 1974. Vol. 4. № 2. P. 48–51.

24. Bordwell D. The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies. Berkeley: University of California Press, 2006. P. 28–29.

25. Маркузе Г. Одномерный человек. М.: REFL-book, 1994.

Другой способ обличения индустриализации сформировался в американской традиции метафильмов, почти одновременно с европейской²⁶. Не отказываясь от классического киноповествования, метафильмы заявляли о своем статусе на тематическом уровне²⁷. В центре сюжета оказывались участники съемочного процесса и обстоятельства кинопроизводства, как, например, в фильмах «Бульвар Сансет» («Sunset Boulevard», реж. Билли Уайлдер, 1950) или «Поющие под дождем» («Singin' in the Rain», реж. Стэнли Донен, Джим Келли, 1951). Зрители в этом случае получали возможность увидеть то, что обычно скрыто за кадром, а также осознать, что фильм перед ними — был придуман и снят в контексте конвейерного производства. Тематизация этого процесса предоставляет зрителю сознательность относительно собственного места потребителя в индустрии развлечений.

При переходе от «незавершенного» к безальтернативному «позднему» капитализму метафильмы больше не вступают в открытую конфронтацию с индустриальной системой, но проблематизируют те идеологические эффекты, которые задают стандартизованные правила киносъемки²⁸. Как подчеркивает Джеймисон, любой реалистический текст неизбежно скрывает, слаживает противоречия настоящего, так как постмодернистское состояние общества не может обрести полноценную репрезентацию в произведении. В метакинематографе, напротив, осмыслиается конституирующая природа репрезентации, которая не миметически имитирует реальность, но создает «вторую символическую систему» на основе вымышленных референтов²⁹. Иными словами, метаповествование обращает внимание на то, что репрезентация не привязана к реальности и конструируется согласно правилам и целям конкретного художественного замысла. Это ставит вопросы о ее объективности, а также об универсальности идентичностей, которые она конструирует в реальности.

26. Siska W. C. Metacinema: A Modern Necessity // Literature / Film Quarterly. 1979. Vol. 7. № 4. P. 285–289.

27. Сейчас такие фильмы часто относят к подкатегории метакинематографа — «кино про кино». См.: Ames C. Movies About the Movies: Hollywood Reflected. Lexington: The University Press of Kentucky, 1997; Cohan S. Hollywood by Hollywood: The Backstudio Picture and the Mystique of Making Movies. N. Y.: Oxford University Press, 2018.

28. Baudry J. L., Williams A. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // Film Quarterly. 1974. Vol. 28. № 2. P. 39–47.

29. Hutcheon L. Narcissistic Narrative. P. 97–98.

Подобную идею о нефиксированном характере значений и их культурной обусловленности развивает теоретик *cultural studies* Стюарт Холл. Согласно его концепции репрезентации, идентичности не являются объективной данностью, но особенным образом позиционируются в системе репрезентаций, специфической для каждой культуры. Идентифицируя себя с представленными в популярной культуре образами, реципиент обретает идентичность и встраивается в устоявшуюся структуру отношений власти³⁰. Так, репрезентация подтверждает принадлежность человека к окружающей реальности, обозначая его место в социальном пространстве посредством систематического повторения³¹. Повторение может становиться причиной воспроизведения стереотипного восприятия маргинализированных групп, что способствует дискrimинации, — например, по расовому признаку.

Способом преодоления расовых стереотипов, воспроизводимых в традиционном кино, в теории Холла выступает именно метакинематограф. Одним из таких стереотипов является, к примеру, представление темнокожих персонажей в упрощенных образах антагонистов. Менее продуктивной является попытка содержательного изменения этого тропа: 1) реверсивного (антагонист и протагонист меняются местами) и 2) позитивно-негативного (на обеих позициях находятся представители каждой из рас). Проблема таких подходов в том, что в их основе сохраняется бинарная оппозиция, маргинализирующая одну из сторон³².

Наибольший потенциал изменения системы Холл видит в акцентировании самого процесса репрезентации, как это и делает метакинематограф³³. Для этого текст, обнаруживая себя частью сложных и амбивалентных контекстов репрезентации, оспаривает их изнутри. Можно заметить, как рифмуется описанный им подход со стремлением метаповествования «подвергнуть критике общепринятые культурные формы репрезентации изнутри самих этих способов репрезентации», сформулированным одной из первых исследовательниц метапрозы Патрисией Во³⁴. При восприя-

30. Hall S. Cultural Identity and Cinematic Representation//The Journal of Cinema and Media. 1989. Vol. 36. P. 80.

31. Wegner P. Op. cit. P. 174.

32. Hall S. Spectacle of the 'Other'//Representation: Cultural Representations and Signifying Practices/S. Hall (ed.). L.: SAGE; Open University, 2003. P. 257-258.

33. Ibid. P. 274.

34. Waugh P. Op. cit. P. 8.

тии такого текста реципиент не пассивно соглашается с готовыми образами, имитирующими реальность, но наблюдает процесс их создания и осознает свою роль в артикуляции идентичностей:

...принимает и работает с подвижным, нестабильным характером значения и вступает в борьбу за презентацию, признавая, что, поскольку значение не может быть до конца зафиксировано, невозможна и окончательная победа³⁵.

Как Стюарт Холл концептуализирует стереотипизацию расы, так исследовательница феминизма Лора Малви пишет об объективации женщины, которой может противостоять метакинематограф.

В своей влиятельной статье 1975 года «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» она показывает, как бессознательное патриархального общества конструирует и конструируется мейнстримным голливудским кино-повествованием³⁶. Игнорируя присутствие зрителя, фильм помещает его в позицию вуайериста, обеспечивая скопофилию (сексуальное наслаждение) от подглядывания за героями. Пространство фильма организуется так, что мужчина (напрямую или через мужского персонажа-двойника) получает контроль над женским образом, который объективируется кинематографическими конвенциями — пассивной ролью в сюжете, эrotическим образом «девочки-из-шоу», крупными планами, фрагментирующими женское тело и т. д.

Освобождение от этого взгляда Малви видит в обнажении присутствия камеры, радикальном оспаривании традиционных приемов, называя это «альтернативным кинематографом»³⁷. По сути, так она описывает основной принцип метакинематографа, определенный французским семиотиком Кристианом Метцем: если традиционный фильм выдает себя за «безличное высказывание» («*impersonal enunciation*»), то метафильм подчеркивает присутствие и характеристики источника высказывания³⁸. Таким образом, метакинема-

35. Hall S. Spectacle of the 'Other'. P. 274.

36. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории / Под ред. Е. Гаповой, А. Усмановой. Минск: Пропилеи, 2000. С. 280–296.

37. Там же. С. 284.

38. Metz C. Impersonal Enunciation, or the Place of Film. Oxford: Oxford University Press, 2016. P. 58–94.

тографический взгляд неизбежно разрушает традиционное наслаждение от кинопросмотра, но мотивирует критическое мышление и самостоятельное конструирование отношений власти, как в пространстве текста, так и в реальности.

Эту идею развивает один из современных теоретиков метакино Кристофер Картер. Следствием индивидуальной субъектности он видит образование авторефлексивного коллектива среди зрителей фильма, разделяющих схожий опыт кинопросмотра. В его концепции традиционные техники киноповествования погружают зрителя в состояние «лентаргии, несговорчивости, эскапизма и отчаяния»³⁹. Само-рефлексивное отстранение, наоборот, стимулирует активное политическое действие, объединяющее зрителей.

Их агонизм не только провоцирует споры с экранной драмой, но и вызывает потребность в политических действиях во внекинематографическом пространстве⁴⁰.

В этом политическая функция метакинематографа совпадает с потребностями момента «позднего постмодернизма».

В лабиринте репрезентации, или Критические антиутопии

Как уже упоминалось, в концепции Уэгнера ключевым для культуры «позднего постмодернизма» и механизма периодизации является мотив повторения. По этой причине особый интерес в осмыслиении исторической преемственности для него представляют жанры, направления и их конвенции. Чтобы встроиться или, наоборот, отстраниться от жанра, нужно осознавать правила, сложившиеся в результате многократного повторения. При этом «идентичность» такого текста формируется в его отступлении от канона, отличии от предыдущих образцов⁴¹. Поэтому трансформация жанра или направления становится показательным обозначением смены периодов и мотивирует сравнительный анализ. Так, прослеживая преобразование натурализма в аме-

39. Ibid. P. 11.

40. Ibidem.

41. Wegner P. Op. cit. P. 7.

риканской культуре 1990-х, Уэгнер подчеркивает изменения, характерные для периода «позднего постмодернизма».

Для традиции американского натурализма, включающей Джека Лондона, Теодора Драйзера и других авторов, характерно реалистическое изображение бедной городской жизни и социального неравенства. В конце XIX века натурализм сменяется утопией и ее поджанром антиутопией, хотя для Уэгнера это разные формы одного и того же мотива разочарования в настоящем. В 1980-е годы развивается жанр «критической антиутопии», которая «оценивает не только актуальное состояние общества, но и средства, необходимые для его преобразования»⁴². Она сочетает гиперболизированный пессимизм антиутопии с «воинственностью» утопии, и по этой причине создает пространство для новых форм политической оппозиции в обстоятельствах, которые кажутся непреодолимыми. Продолжением традиции натурализма для Уэгнера становится фильм «Бойцовский клуб» («Fight Club», реж. Дэвид Финчер, 1999). Несмотря на радикальность формы, он воспроизводит ощущение отчужденности, так как сохраняет дистанцию по отношению к призывам изменить сложившийся порядок, изображая действие, инициированное Другим (Тайлером Дерденом (Брэд Питт)). Как критическая антиутопия, он ставит под сомнение эффективность революционных действий и не предлагает выход из политической данности: «...настоящий фашизм в фильме – не Проект „Разгром“, но реакция государства, которая обязательно последует в ответ на его возникновение»⁴³.

Повторение, образующее жанр, может иметь обратную сторону: воспроизводить социальные отношения через систематическое утверждение конкретных презентаций. В этом плане метафильм, осмысляющий собственный жанр, как никакой другой фильм, имеет потенциал вскрывать сложившиеся идеологические паттерны. Дэвид Рош формирует это следующим образом:

Отношение к жанру не обязательно должно быть исключительно формальным; атака может быть направлена на политику жанра и в более общем плане на то, как жанр иллюстрирует и увековечива-

42. Ibid. P. 119.

43. Ibid. P. 132.

ет отношения гегемонии и власти через историю культурных репрезентаций⁴⁴.

Так, метафильмы Квентина Тарантино являются примером адаптации контрстратегии расовой стереотипизации Стюарта Холла посредством жанровой саморефлексивности. Особенность персонажей его работ периода «позднего постмодернизма» («Бешеные псы» (*«Reservoir Dogs»*, 1992), «Криминальное чтиво» (*«Pulp Fiction»*, 1994), «Джеки Браун» (*«Jackie Brown»*, 1997) – в том, что они сознательны относительно, во-первых, принятых в обществе расовых стереотипов, а во-вторых, предполагаемых жанровых конвенций⁴⁵. Их идентичность, с одной стороны, сформирована и закреплена воспроизведением этих стереотипов в популярной культуре. Это подвергается критике, например, со стороны исследовательницы феминизма белл хукс, упрекающей Тарантино за циничный взгляд на расовую и гендерную дискриминацию. Признавая пародийность образов, она замечает, что не все зрители смогут считать критический замысел автора⁴⁶. С другой стороны, репрезентация героев видится подвижной и потенциально переопределяемой⁴⁷. О подобной двойственности репрезентации расы у Тарантино пишет исследователь афроамериканской культуры Адилифу Нама. Он замечает, что фильмы Тарантино часто обвиняют в «вульгарном» расизме, использовании «слова на букву „н“», стереотипном изображении темнокожих. В то же время эта утрированная репрезентация расовых отношений отсылает к истории убеждений, которые доминировали в американской культуре прошлого и проявляются в настоящем⁴⁸. Через обращение к проблеме расы фильмы Тарантино проблематизируют культурную историю репрезентаций и, как метафильмы, осмысливают роль кинематографического мемдиума.

Чтобы проблематизировать механизмы репрезентации и преодолеть фиксированность идентичностей, фильмы построены на постоянном взаимодействии интертекстов, каж-

44. Roche D. Op. cit. P. 204.

45. Roche D. Quentin Tarantino: Poetics and Politics of Cinematic Metafiction. Jackson: University Press of Mississippi, 2018. P. 33–34.

46. Hooks b. Reel to Real. Race, Sex and Class at the Movies. N.Y.; L.: Routledge, 2009. P. 60.

47. Roche D. Meta in Film and Television Series. P. 260.

48. Nama A. Race on the QT: Blackness and the Films of Quentin Tarantino. Austin: University of Texas Press, 2015. P. 129–134.

дый из которых предполагает собственную традицию отношений власти, отличную от других. Например, восприятие «Джеки Браун» формируется за счет двух основных рамок, заданных режиссером: с одной стороны, он продолжает и пародирует традицию жанра *blaxploitation*, с другой — предлагает адаптацию романа «Ромовый пунш» («Rum Punch», 1992) Элмора Леонарда. При этом фильм показательно противоречит оригиналу, так как в книге Джеки Браун (Пэм Гриер) не является темнокожей. Такое несоответствие деконструирует классические расовые стереотипы, на которых строится роман: например, исчезает смысловой уровень расовой угрозы, подчеркивающий опасность, которую темнокожий торговец оружием представляет для героини-жертвы, заставляя ее участвовать в преступной схеме. В версии Тарантино центром преступной схемы становится темнокожая женщина, которая на равных общается с Орделлом Робби (Сэмюэл Л. Джексон) и извлекает личную выгоду из криминального бизнеса⁴⁹.

Персонажи манипулируют устоявшейся в жанре репрезентацией, меняя ее в свою пользу. В одном из эпизодов, направляя пистолет на Орделла, Джеки Браун подчеркнуто обращается к нему «словом на букву „н“». В интерпретации Рошэ так она имитирует использование этого слова традиционными мужскими персонажами в *blaxploitation*, наделяя себя маскулинной идентичностью и объективируя оппонента. Орделл отвечает ей так: «Они [полицейские] хотят на травить черного на черного». То есть он снова переопределяет идентичности, смешая фокус с гендерных различий на расовое сходство⁵⁰. Так, в диалоге демонстрируется процесс артикуляции значений и непрекращающейся борьбы за их фиксацию.

Нефиксированный характер идентичностей персонажей усложняет задачу зрителю и заставляет воспринимать их за пределами закрепленных стереотипов, а также переносить этот способ восприятия на окружающую реальность. Так, через манипулирование жанровыми тропами и культурными предубеждениями метафильмы Тарантино наделяют зрителей, как и персонажей, агентностью и способностью переопределять собственное самосознание, независимое от образов на экране.

49. Roche D. Quentin Tarantino. P. 35–37.

50. Ibid. P. 57.

Репрезентация в фильмах Тарантино — феномен, сконструированный исторически и по этой причине изменяющийся. Однако в случае таких стратегий возникает другая проблема: для того чтобы оспорить стереотип, необходимо его воспроизвести. Образуется цикл приема и контрприема, который проблематизируется в кинофраншизе «Крик» («Scream», реж. Уэс Крейвен, 1996). Для описания этого метахоррора Рошэ вводит новый термин «гипермета», который обозначает метафильм, открыто проговаривающий собственную авторефлексивность⁵¹. В первой части франшизы жанровые конвенции актуализируются в диалогах персонажей и упоминаниях классических представителей жанра. Во второй и последующих частях они также тематизируются в фильме-в-фильме «Удар ножом», дублирующем события первой части, и его сиквелях. Стивен Шнайдер замечает, что знание традиции жанра не является гарантией выживания, однако помогает главным героям предугадать действия убийцы и спасти жизнь только в том случае, когда они становятся саморефлексивными и «используют это знание, чтобы освободиться от конвенций хоррора»⁵². Интерпретируя оригинальную трилогию в контексте «позднего постмодернизма», можно сказать, что она воплощает форму политического противостояния, когда осознание принципов существующих отношений власти открывает перспективу для быстрого и активного действия с целью их преобразования.

Однако, как отмечает Клэр Перкинс, «Крик», обозначая тропы классического слэшера, не может избежать их и продолжает использовать, манипулируя эмоциональным откликом зрителя⁵³. Так же и зритель, зная о конвенциях жанра, не может перестать испытывать страх. «Крик 4» («Scre4m», реж. Уэс Крейвен, 2011), вышедший после окончания периода «позднего постмодернизма», тематизирует эту конвенциональную предопределенность. Фильм-в-фильме «Удар ножом 7» сам становится постмодернистской пародией, герои которой смотрят «Удар ножом 6» и, как и зрители, не удивляются «постмодернистской метадраме», которая воспринимается как ожидаемый троп. Так, после трагедии 11 сентября американская культура обличает наивность

51. Roche D. Meta in Film and Television Series. P. 28.

52. Schneider S.J. Kevin Williamson and the Rise of the Neo-Stalker // Post Script. 2000. Vol. 19. № 2. P. 74.

53. Perkins C. The Scre4m Trilogy // Film Trilogies: New Critical Approaches / C. Perkins, K. Verevis (eds). N.Y.: Palgrave Macmillan, 2012. P. 88.

позднепостмодернистских политических проектов и показывает потерю надежды на изменения. Если метаповествование «позднего постмодернизма» строится на том, что знание может быть использовано в борьбе за символическую власть, то продолжение трилогии показывает, что, даже обладая знанием, политика не может предложить пути преодоления кризиса. Как формулирует это Кимберли Джексон, четвертая часть «дает возможность узнавать способы, которыми реальность производится и манипулируется, не предлагая выхода за пределы этого производства»⁵⁴.

«Крик» предупреждает о последствиях четких рамок жанрового канона — ограничении человеческого воображения. Для Уэгнера это в том числе политическая проблема, так как, существуя в определенном историческом моменте, человек не видит альтернатив выхода из него. Он называет это «атрофией воображения», которую решает искусство и в особенности утопические нарративы⁵⁵. Неожиданные, в особенности научно-фантастические, аллегории способны картографировать пространство сознания так, как рецipiент не мог бы представить в реальности. С точки зрения Уэгнера, научная фантастика содержит в себе наиболее объемный потенциал, позволяющий изображать настоящее в аллегориях. Такие аллегории, с одной стороны, не настолько прямолинейны, чтобы задеть травматический опыт зрителя, а с другой — реализуют «критический педагогический замысел, который признается с большей готовностью»⁵⁶. Можно предположить, что именно эта дидактичность жанра фантастики стимулирует наиболее активное самоосмысливание в 1990-е годы. Репрезентативность аллегорий ставится под сомнение на сюжетном уровне («Матрица» (*The Matrix*), реж. Лана Вачовски, Лилли Вачовски, 1999), «Вспомнить все» (*Total Recall*, реж. Пол Верховен, 1990)) или при помощи пастиша («Звездный десант» (*Starship Troopers*), реж. Пол Верховен, 1997), «Космические дальnobойщики» (*Space Trucker*s, реж. Стюарт Гордон, 1996)).

Метаповествование не только адаптирует стратегии научной фантастики для описания инопланетных миров, но и направляет их на отстраненное исследование современного американского общества. Метафильмы режиссера

54. Jackson K. Technology, Monstrosity, and Reproduction in Twenty-First Century Horror. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2013. P. 20.

55. Wegner P. Op. cit. P. 174.

56. Ibid. P. 198.

Спайка Джонза и сценариста Чарли Кауфмана «Быть Джоном Малковичем» (*«Being John Malkovich»*, 1999) и «Адаптация» (*«Adaptation»*, 2002) можно охарактеризовать как научно-фантастическое исследование американского общества. Они перенаправляют художественные стратегии описания инопланетных миров на наблюдение за повседневностью. Отстранение поддерживается алогичными и сюрреалистичными сюжетными поворотами, которые наполняют на первый взгляд миметическую модель реальности. Так, эти метафильмы реализуют искомый Уэгнером путь борьбы с «атрофией воображения». Исследовательница Ева-Линн Джаго формулирует это следующим образом:

Джонз разрабатывает гипотетическое вмешательство в то, как мы живем и взаимодействуем с миром,— своего рода утопический жест, обладающий радикальным политическим потенциалом для того, чтобы воображать мир иначе⁵⁷.

Однако, как замечает одна из авторов сборника, посвященного творчеству Спайка Джонза, Ким Уилкинс, видимая революционность фильмов в голливудском контексте может являться обманчивой⁵⁸. Сюжет «Адаптации» открыто рефлексирует актуальные тенденции киноиндустрии, повторяя тропы жанрового кино, а «Быть Джоном Малковичем» скрыто адаптирует нарративные конвенции Голливуда. Уилкинс замечает, что, несмотря на абсурдное содержание, в своей форме эти фильмы следуют типичной трехактной структуре сценария и представляют простые причинно-следственные связи между событиями. У каждого из героев есть цель и своя арка⁵⁹. А портал, ведущий в голову Джона Малковича и символизирующий радикальный механизм переосмыслиния идентичностей, на нарративном уровне является ключевым элементом линейного повествования и классическим двигателем сюжета⁶⁰. Поэтому и «Быть Джоном Малковичем», и «Адаптацию» можно анализировать как «критические антиутопии» в понимании Уэгнера: они предлагают революционные способы преодо-

57. Jagoe E.-L. Depersonalized Intimacy: The Cases of Sherry Turkle and Spike Jonze//ESC: English Studies in Canada. 2016. Vol. 42. № 1–2. P. 165.

58. Wilkins K. “You Can Be John Malkovich”: Celebrity, Absurdity, and Convention in *Being John Malkovich*//ReFocus: The Films of Spike Jonze/K. Wilkins, W. Moss-Wellington (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. P. 82.

59. Ibid. P. 69–71.

60. Ibid. P. 82.

ления кризиса, но признают их неосуществимость в современном контексте и обреченность на повторение паттернов, сохраняя свойственный жанру пессимизм⁶¹.

Персонаж, актер, зритель: субъект-объектное беспокойство

Обнажая ограниченность и манипулятивность репрезентации, метафильмы лишают зрителя возможности формировать собственную идентичность посредством самоидентификации с персонажами. Потеря ориентиров сопоставляется с утратой идентичности актером, расщепленной между создаваемыми им образами. Эта аналогия становится основой метафильмов «долгих девяностых», тематизирующих киноиндустрию («кино про кино»).

Изначально такие метафильмы изображали этапы создания или просмотра кино. Однако в 1990-е годы они обращают внимание на переходный этап между ними, обычно скрытый от зрителя,— процесс дистрибуции. В него входит продвижение фильма на премьерах, взаимодействие звезд друг с другом и прессой, пресс-показы, светские церемонии и т. д., как, например, в фильмах «Игрок» («The Player», реж. Роберт Олтмэн, 1992), «Последний киногерой» («Last Action Hero», реж. Джон Мактиранн, 1993), «Мерзавец» («BAADASSSS!», реж. Марио Ван Пиблз, 2003). Это можно объяснить тем, что жизнь между премьерами фильмов (как между Событиями) становится образом-аллегорией транзитивного состояния частной жизни в 1990-х, десятилетия, расположившегося между двумя масштабными историческими переломами. Особенностью таких сцен является то, что актеры появляются в них в роли самих себя, нарушая границы диегетического мира. Наблюдая не за персонажем, а за реальным актером, зритель лишается возможности воспринимать его через привычную, четко обозначенную роль.

В то же время этот прием размывает границу между диегетическим миром и реальностью зрителя. Вымышленный сюжет наполняется реально существующими именами и деталями биографий звезд, их появлениеми в формате камео. К примеру, в одном из питчей в «Игроке» Дастина Хоффмана планируют снять в сиквеле «Выпускника» спустя

61. Wegner P. Op. cit. P. 119–120.

25 лет после выхода фильма, а Анжелика Хьюстон и Джон Кьюсак общаются на киностудии после недавних съемок совместного фильма «Кидалы» 1990 года. Зритель встает на позицию «профессионала», разбирающегося во внутреннем устройстве и считывающего контекст шоу-бизнеса, в который он оказывается посвящен посредством СМИ. Осознание того, что на экране – не персонаж, а актер, снимавшийся и в других фильмах, препятствует погружению в иллюзию.

Тревога относительно эмоционального и некритического подчинения диегезису также является следствием кризиса идентичности зрителя. В «долгие девяностые» появляется ряд фильмов, которые показывают негативные последствия слияния реальности с фантастическим миром: невозможность определить границу между двумя мирами, а также страх, что иллюзия выдается за реальность. Тематизируется неустойчивость состояния сознания реципиента в процессе самоидентификации с тем, что репрезентируется в произведении на примере медиумов литературы («В пасти безумия» (*In the Mouth of Madness*, реж. Джон Карпентер, 1994)), игр виртуальной реальности («Экзистенция» (*eXistenZ*, реж. Дэвид Кроненберг, 1999)). Даже «Парк Юрского периода» (*Jurassic Park*, реж. Стивен Спилберг, 1993) можно интерпретировать как аллегорию на разрушительные последствия чрезмерной иммерсивности индустрии развлечений⁶².

С той же целью препятствования внутренне согласованному просмотру фильма в 1990-е годы распространяются усложненные и фрагментированные повествовательные структуры, которые отражают «децентрированный и хаотичный ландшафт мира после холодной войны»⁶³. Недоверие к закрытым финалам и связным историям – также следствие более глобальной потери уверенности в авторитетах, создающих триумфальные универсалистские нарративы о победе капиталистического уклада Америки.

В кино аналогом доминирующего дискурса становится контролирующая позиция автора. Метакино стремится освободить от нее зрителя и поместить на передний план когнитивные процессы выстраивания взаимосвязей, которые неосознанно происходят при восприятии любого текста. Для этого оно активизирует деятельность по интерпретации, заставляя его принимать участие в создании текста:

62. Roche D. Meta in Film and Television Series. P. 84.

63. Wegner P. Op. cit. P. 46.

восполнять отсутствующую информацию, выбирать порядок чтения частей — как в гипертексте, а также сопоставлять фрагментированные или перемешанные части нарратива, чтобы получить связный сюжет⁶⁴.

Реализацию этого можно увидеть в изменении режиссерского стиля Дэвида Линча в «долгие девяностые». В фильмах «Шоссе в никуда» (*«Lost Highway»*, 1997) и «Малхолланд Драйв» (*«Mulholland Dr.»*, 2001) персонажи не являются действующими субъектами, которые принимают рациональные решения и влияют на диегезис, — какими они иллюзорно представляются в традиционном кино. Скорее, они выступают как объекты, выполняющие заданную автором функцию в нарративе наравне с другими. Рошэ сравнивает персонажей-объектов с актерами: они принимают на себя любую идентичность, необходимую автору⁶⁵.

Являясь персонажами-объектами, некоторые герои Линча на тематическом уровне переживают состояние неопределенности и утрату идентичности, приравнивающиеся к отсутствию субъективного прошлого. Так, в «Шоссе в никуда» фактические свидетельства доказывают виновность Фрэда (Билл Пуллман) в убийстве, о совершении которого он не помнит. А в начале «Малхолланд Драйв» потеря памяти Риты (Лаура Херринг) вынуждает ее восстанавливать память по объективным следам из прошлого. Так, изображается неспособность картографировать свое место в реальности, что аллегорически отсылает к потере исторического сознания по Джеймисону.

В отсутствие субъективного опыта (памяти) реальность конструируется за счет доверия к объективному прошлому (записанному на носитель). Опасность такого приравнивания показана в «Бойцовском клубе», когда доверие к носителю — видео (DVD или пленка) — обманывает зрителя. Вместо объективной реальности оно изображает субъективное восприятие, трансформированное нестабильной идентичностью главного героя. Секундная вставка, появляющаяся перед титрами, предупреждает, что фильм, который смотрит зритель, подвержен манипуляциям так же, как пленка, в которую Тайлер Дерден вклеивает порнографические элементы, работая в кинопрокате.

64. Schlick Y. Metafiction. N.Y.; L.: Routledge, 2022. P. 57.

65. Roche D. The Death of the Subject in David Lynch's *Lost Highway* and *Mulholland Drive* // Revue d'études anglophones. 2004. Vol. 2. № 2. URL: <https://journals.openedition.org/erea/432>.

Мотив амнезии также проявляется в фильме «Помни» Кристофера Нолана («Memento», 2000). Память Леонарда (Гай Пирс) обнуляется каждые пять минут и восстанавливается посредством записок, фотографий, татуировок. В то же время наблюдающий за обратной хронологией сюжета зритель накапливает диегетический опыт и принимает на себя идентичность главного героя, который разгадывает загадку, проводя связи между предоставленными ему на экране событиями⁶⁶.

Иrrациональность и мистика фильмов «Шоссе в никуда» и «Малхолланд Драйв» также переносят действие детектива из диегетического мира фильма в реальность зрителя⁶⁷. Линч делает субъектом самого реципиента, однако в отличие от «Помни» его фильмы не подразумевают единственный вариант объяснения. Так, он бросает вызов традиционному пониманию автора как вкладывающего в текст собственный замысел. Линч дает подсказки для разгадывания и определения идентичностей персонажей,— как Таинственный Человек (Роберт Блейк) в «Шоссе в никуда» или синий куб в «Малхолланд Драйв»,— которые становятся поводом для бесконечного процесса интерпретации. Это способ Линча сделать реципиента соавтором произведения—то, к чему изначально стремилась метапроза и что Роберт Кувер назвал нереализуемым в пределах книжного носителя⁶⁸. «Шоссе в никуда» и «Малхолланд Драйв» становятся завершенными произведениями только в сопоставлении с субъективным опытом их интерпретации зрителем.

Парадокс в том, что очевидное отсутствие субъектности персонажей не преуменьшает эмоциональный эффект, как показывает сцена в клубе *Silencio* в «Малхолланд Драйв». Когда Рита (Лаура Хэрринг) и Бэтти (Наоми Уоттс) увлеченно наблюдают за выступлением певицы (Ребекка дель Рио), оно вызывает у героинь слезы. Когда оказывается, что певица имитирует пение, это только усиливает их реакцию. Так, тематизируется опыт кинопросмотра, когда зрители испытывают реальные переживания, наблюдая за имитирующими эмоции персонажами-объектами и сострадая очевидной иллюзии. Так, метафильмы Линча опровергают тезис о том,

66. Panek E. The Poet and the Detective: Defining the Psychological Puzzle Film//Film Criticism. 2006. Vol. 31. № 1/2. P. 83–84.

67. Roche D. The Death of the Subject in David Lynch's *Lost Highway* and *Mulholland Drive*.

68. Кувер Р. Конец книг//Pollen Fanzine. 2017. URL: <https://pollen-press.ru/2017/07/24/the-end-of-books-pp24>.

что раскрытие иллюзии преуменьшает эмоциональный эффект. Напротив, он становится осознанным выбором зрителя, а не вызванным манипуляцией переживанием.

Эмоциональное вовлечение зрителя также осмысляется в фильме «Магнолия» П. Т. Андерсона (*«Magnolia»*, 1999) и его метадиегетической работой со звуком. В кульминации персонажи, которые не связаны друг с другом и находятся в разных пространствах, слышат и подпевают одной композиции, играющей вне художественного пространства фильма. С одной стороны, этот прием подчеркивает искусственность мелодрамы (музыкала) и героев, которые, как и у Линча, предстают в качестве объектов, управляемых режиссером. С другой, несмотря на нарушение доверия к повествовательному правдоподобию, он поддерживает эмоциональный мимесис и, преодолевая границы кадра, включает зрителей в совместное переживание травм⁶⁹. Так, метафильмы реализуют «монструозную» форму коллективности по Уэгнеру, организуя вымышленных персонажей и реальных зрителей вокруг общего чувственного опыта.

* * *

Как можно заметить, теория метакинематографа — как и метаповествования в целом — опирается на переоценку роли реципиента в создании произведения. Ее политическая интерпретация может быть вариативна, однако активное сотворчество наравне с автором выступает определяющей характеристикой метапрозы, начиная с первых теорий⁷⁰.

Итак, если Уэгнер и Джеймисон видят метаповествование следствием политической растерянности и трудностей когнитивного картографирования в постмодернистскую эпоху, то анализ метафильмов «долгих девяностых» свидетельствует об обратном процессе. «Метаповорот», то есть рост популярности метакинематографа в 1990-х, обусловлен политизацией «позднего постмодернизма» и реализует обе его важные характеристики: метафильмы являются одновременно инструментом политической критики и способом наделения зрителя субъектностью.

Метафильмы «позднего постмодернизма» осмысляют манипулируемую визуальной презентацией идеологию,

69. Carter C. Op. cit. P. 100–101.

70. Hutcheon L. Narcissistic Narrative. P. 6–7.

тематизируя процесс ее конструирования. Они отказываются диктовать зрителю какую-либо идентичность, но представляют способ определить ее самостоятельно и, таким образом, организуют политическое действие и новые формы коллективности не во внутриэкранных аллегориях, но в реальном мире.

Согласно концепции Уэгнера, период «позднего постмодернизма» завершается 11 сентября 2001 года — после террористического нападения на Всемирный торговый центр⁷¹. Вслед за ним популярная культура теряет политическую амбициозность. Распространяются нарративы мультивселенных, которые исследователь Ален Буайя интерпретирует как форму эскапизма от проработки образовавшейся коллективной травмы в фантазию о возможности избежать трагедии в альтернативных мирах⁷². А политические конфликты, вместо агонистического поиска решений, замалчиваются:

Текущая форма гегемонии показывает тревожную тенденцию открыто стирать элементы американской истории, которые являются напоминанием и свидетельством беспокойного прошлого и несправедливого настоящего⁷³.

Как замечает исследователь американской культуры Джош Тот, после 1990-х годов метаповествование устоялось как художественный прием настолько, что авторы «стали почти этически обязаны быть саморефлексивными»⁷⁴. В подобных обстоятельствах вскрытие собственной сконструированности воспринимается как само собой разумеющееся. Так, в деполитизированном контексте после «долгих девяностых» метакинематограф утрачивает революционный посыл и возвращается к пародийной функции, при этом оставаясь повсеместным после позднепостмодернистского бума.

71. Wegner P. Op. cit. P. 59.

72. Boillat A. Cinema as a Worldbuilding Machine in the Digital Era: Essay on Multiverse Films and TV Series. Bloomington: John Libbey Publishing, 2022.

73. Nama A. Op. cit. P. 123–124.

74. Toth J. Truth and Metafiction: Plasticity and Renewal in American Narrative. L.: Bloomsbury, 2020. P. 5.

Библиография

- Деррида Ж. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал. М.: Logos altera; Ecce homo, 2006.
- Джеймисон Ф. Модернизм как идеология//Неприкосновенный запас. 2014. № 98 (6). С. 3–35.
- Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019.
- Кувер Р. Конец книг//Pollen Fanzine. 2017. URL: <https://pollen-press.ru/2017/07/24/the-end-of-books-pp24>.
- Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф//Антология гендерной теории/Под ред. Е. Гаповой, А. Усмановой. Минск: Пропилеи, 2000. С. 280–296.
- Маркузе Г. Одномерный человек. М.: REFL-book, 1994.
- Павлов А. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2019.
- Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек. М.: ACT, 2015.
- Abel L. Metatheatre: A New View of Dramatic Form. N. Y.: Hill and Wang, 1963.
- Ames C. Movies About the Movies: Hollywood Reflected. Lexington: The University Press of Kentucky, 1997.
- Baudry J. L., Williams A. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus//Film Quarterly. 1974. Vol. 28. № 2. P. 39–47.
- Boillat A. Cinema as a Worldbuilding Machine in the Digital Era: Essay on Multiverse Films and TV Series. Bloomington: John Libbey Publishing, 2022.
- Bordwell D. The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Carter C. Metafilm: Materialist Rhetoric and Reflexive Cinema. Columbus: Ohio State University Press, 2018.
- Chinita F. Metacinema as Authorial Enunciation: A Taxonomy of Hybrid Films//La Furia Umana. 2021. Vol. 41.
- Cohan S. Hollywood by Hollywood: The Backstudio Picture and the Mystique of Making Movies. N. Y.: Oxford University Press, 2018.
- Hall S. Cultural Identity and Cinematic Representation//The Journal of Cinema and Media. 1989. Vol. 36. P. 68–81.
- Hall S. Spectacle of the ‘Other’//Representation: Cultural Representations and Signifying Practices/S. Hall (ed.). L.: SAGE; Open University, 2003. P. 257–258.
- hooks b. Reel to Real. Race, Sex and Class at the Movies. N. Y.; L.: Routledge, 2009.
- Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. N. Y.; L.: Routledge, 1988.
- Hutcheon L. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2013.
- Hutcheon L. The Politics of Postmodernism. N. Y.; L.: Routledge, 2002.
- Jackson K. Technology, Monstrosity, and Reproduction in Twenty-First Century Horror. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2013.
- Jagoe E.-L. Depersonalized Intimacy: The Cases of Sherry Turkle and Spike Jonze//ESC: English Studies in Canada. 2016. Vol. 42. № 1–2. P. 155–173.
- Jameson F. Antinomies of Realism. L.: Verso, 2013.
- Kavanagh T. M. Godard’s Revolution: The Politics of Meta-Cinema//Diacritics. 1973. Vol. 3. №2. P. 49–56.
- Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity/D. La Rocca (ed.). N. Y.: Oxford University Press, 2021.
- Metareference Across Discourses and Media: Theory and Case Studies/W. Wolf et al. (eds). Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Metz C. Impersonal Enunciation, or the Place of Film. Oxford: Oxford University Press, 2016.

- Nama A. Race on the QT: Blackness and the Films of Quentin Tarantino. Austin: University of Texas Press, 2015. P. 129–134.
- Panek E. The Poet and the Detective: Defining the Psychological Puzzle Film//Film Criticism. 2006. Vol. 31. №1/2. P. 62–88.
- Perkins C. The Scree4m Trilogy//Film Trilogies: New Critical Approaches/C. Perkins, K. Verevis (eds). N.Y.: Palgrave Macmillan, 2012.
- Roche D. Meta in Film and Television Series. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.
- Roche D. Quentin Tarantino: Poetics and Politics of Cinematic Metafiction. Jackson: University Press of Mississippi, 2018.
- Roche D. The Death of the Subject in David Lynch's *Lost Highway* and *Mulholland Drive*//Revue d'études anglophones. 2004. Vol. 2. №2. URL: <https://journals.openedition.org/erea/432>.
- Schlick Y. Metafiction. N.Y.; L.: Routledge, 2022.
- Schneider S.J. Kevin Williamson and the Rise of the Neo-Stalker//Post Script. 2000. Vol. 19. №2. P. 73–87.
- Siska W.C. Metacinema: A Modern Necessity//Literature/Film Quarterly. 1979. Vol. 7. №4. P. 285–289.
- Stuckey G. Metacinema in Contemporary Chinese Film. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2018.
- Toth J. Truth and Metafiction: Plasticity and Renewal in American Narrative. L.: Bloomsbury, 2020.
- Vierling D.L. Bergman's Persona: The Metaphysics of Meta-Cinema//Diacritics. 1974. Vol. 4. №2. P. 48–51.
- Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. N.Y.; L.: Routledge, 1984.
- Wegner P. Life Between Two Deaths, 1989–2001: U.S. Culture in the Long Nineties. Durham: Duke University Press, 2009.
- Wilkins K. "You Can Be John Malkovich": Celebrity, Absurdity, and Convention in Being John Malkovich//ReFocus: The Films of Spike Jonze/K. Wilkins, W. Moss-Wellington (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- Yacavone D. Reflexive Cinema: Rethinking Self-Awareness, Affect and Intermediality in the Moving Image. N.Y.: Oxford University Press (forthcoming).

The Poetics and Politics of American Metacinema in the 1990s.

Vera Potapova. National Research University – Higher School of Economics (HSE University), Moscow, Russia, vpotapova012@gmail.com.

While engaging with traditional cinema, viewers typically immerse themselves in the film's fictional world, accepting it as real and emotionally investing in the diegesis. This effect is challenged by metacinema, which exposes the fictionality of on-screen action. Initially, metafilms were perceived as experimental deviations from the norm. However, since the 1990s, self-reflexive techniques have proliferated in Hollywood, exploring mechanisms to manipulate viewers from within. Why does this period trigger popular culture's inclination for self-reflection and self-criticism? This study proposes that the reasons are linked to the socio-political transformations of US culture, as conceptualized by cultural theorist Philip Wegner. His notion of 'late' postmodernism posits that the culture of the 1990s signifies the release of 'radical political energy' stemming from the uncertainty of the historical moment after the end of the Cold War. In this context, metacinema gains popularity as a strategy to challenge the capitalist world order. Its alienation effect stimulates critical perception of reality, urging viewers to take political action. The article traces the history of political interpretations of metac-

inema and conceptualizes the poetics of ‘late’ postmodernism by analyzing metafilms from Quentin Tarantino, David Lynch, Spike Jonze, and Charlie Kaufman, the film franchise “Scream,” as well as cinematic allegories and movies centered on filmmaking.

Keywords: *metacinema; Philip Wegner; postmodernism; American culture of the 1990s.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-4-6-34

References

- Abel L. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.
- Ames C. *Movies About the Movies: Hollywood Reflected*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1997.
- Baudry J.L., Williams A. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly*, 1974, vol. 28, no. 2, pp. 39–47.
- Boillat A. *Cinema as a Worldbuilding Machine in the Digital Era: Essay on Multiverse Films and TV Series*, Bloomington, John Libbey Publishing, 2022.
- Bordwell D. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, University of California Press, 2006.
- Carter C. *Metafilm: Materialist Rhetoric and Reflexive Cinema*, Columbus, Ohio State University Press, 2018.
- Chinita F. Metacinema as Authorial Enunciation: A Taxonomy of Hybrid Films. *La Furia Umana*, 2021, vol. 41.
- Cohan S. *Hollywood by Hollywood: The Backstudio Picture and the Mystique of Making Movies*. New York, Oxford University Press, 2018.
- Coover R. Konets knig [The End of Books]. *Pollen Fanzine*, 2017. URL: <https://pollen-press.ru/2017/07/24/the-end-of-books-pp24>.
- Derrida J. *Prizraki Marksа. Gosudarstvo dolga, rabota skorbi i novyi internatsional* [Spectres de Marx: L’État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale], Moscow, Logos altera, Ecce homo, 2006.
- Fukuyama F. *Konets istorii i posledniy chelovek* [The End of History and the Last Man], Moscow, AST, 2015.
- Hall S. Cultural Identity and Cinematic Representation. *The Journal of Cinema and Media*, 1989, vol. 36, pp. 68–81.
- Hall S. Spectacle of the ‘Other’. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (ed. S. Hall), London, SAGE, Open University, 2003, pp. 257–258.
- Hooks b. *Reel to Real. Race, Sex and Class at the Movies*, New York, London, Routledge, 2009.
- Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, London, Routledge, 1988.
- Hutcheon L. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 2013.
- Hutcheon L. *The Politics of Postmodernism*, New York, London, Routledge, 2002.
- Jackson K. *Technology, Monstrosity, and Reproduction in Twenty-First Century Horror*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Jagoe E.-L. Depersonalized Intimacy: The Cases of Sherry Turkle and Spike Jonze. *ESC: English Studies in Canada*, 2016, vol. 42, no. 1–2, pp. 155–173.
- Jameson F. *Antinomies of Realism*, London, Verso, 2013.
- Jameson F. Modernizm kak ideologiya [A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present]. *Neprikosnovennyi zapas* [Untouchable reserve], 2014, no. 98 (6), p. 3–35.
- Jameson F. *Postmodernizm, ili Kul’turnaya logika pozdnego kapitalizma* [Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism], Moscow, Gaidar Institute Press, 2019.
- Kavanagh T.M. Godard’s Revolution: The Politics of Meta-Cinema. *Diacritics*, 1973, vol. 3, no. 2, pp. 49–56.

- Marcuse H. *Odnomernyi chelovek* [Der eindimensionale Mensch], Moscow, REFL-book, 1994.
- Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity* (ed. D. LaRoca), New York, Oxford University Press, 2021.
- Metareference Across Discourses and Media: Theory and Case Studies* (eds W. Wolf et al.), Amsterdam, Rodopi, 2009.
- Metz C. *Impersonal Enunciation, or the Place of Film*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- Mulvey L. *Vizual'noe udovol'stvie i narrativnyi kinematograf* [Visual Pleasure and Narrative Cinema]. *Antologiya gendernoi teorii* [Anthology of Gender Theory] (comp. E. Gapova, A. Usanova), Minsk, Propilei, 2000, pp. 280–296.
- Nama A. *Race on the QT: Blackness and the Films of Quentin Tarantino*, Austin, University of Texas Press, 2015, pp. 129–134.
- Panek E. The Poet and the Detective: Defining the Psychological Puzzle Film. *Film Criticism*, 2006, vol. 31, no. 1/2, pp. 62–88.
- Pavlov A. V. *Postpostmodernizm: kak sotsial'naya i kul'turnaya teorii ob'yasnyayut nashe vremya* [Post-Postmodernism: How Social and Cultural Theories Explain Our Time], Moscow, ID “Delo” RANKhiGS, 2019.
- Perkins C. The *Scre4m* Trilogy. *Film Trilogies: New Critical Approaches* (eds C. Perkins, K. Verevis), New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- Roche D. *Meta in Film and Television Series*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022.
- Roche D. *Quentin Tarantino: Poetics and Politics of Cinematic Metafiction*, Jackson, University Press of Mississippi, 2018.
- Roche D. The Death of the Subject in David Lynch's *Lost Highway* and *Mulholland Drive*. *Revue d'études anglophones*, 2004, vol. 2, no. 2. URL: <https://journals.openedition.org/erea/432>.
- Schlick Y. *Metafiction*, New York, London, Routledge, 2022.
- Schneider S.J. Kevin Williamson and the Rise of the Neo-Stalker. *Post Script*, 2000, vol. 19, no. 2, pp. 73–87.
- Siska W.C. Metacinema: A Modern Necessity. *Literature/Film Quarterly*, 1979, vol. 7, no. 4, pp. 285–289.
- Stuckey G. *Metacinema in Contemporary Chinese Film*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2018.
- Toth J. *Truth and Metafiction: Plasticity and Renewal in American Narrative*, London, Bloomsbury, 2020.
- Vierling D.L. Bergman's Persona: The Metaphysics of Meta-Cinema. *Diacritics*, 1974, vol. 4, no. 2, pp. 48–51.
- Waugh P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York, London, Routledge, 1984.
- Wegner P. *Life Between Two Deaths, 1989–2001: U.S. Culture in the Long Nineties*, Durham, Duke University Press, 2009.
- Wilkins K. “You Can Be John Malkovich”: Celebrity, Absurdity, and Convention in Being John Malkovich. *ReFocus: The Films of Spike Jonze* (eds K. Wilkins, W. Moss-Wellington), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019.
- Yacavone D. *Reflexive Cinema: Rethinking Self-Awareness, Affect and Intermediality in the Moving Image*, New York, Oxford University Press (forthcoming).