

VERSUS

TOM 3 №4 2023

VERSUS

Издается с 2021 года, выходит 6 раз в год

ISSN 2782-3660, eISSN 2782-3679

Учредители — Илья Калинин, Данила Расков

Издатель — Фонд «Институт экономической
политики имени Е. Т. Гайдара»

Том 3 №4 2023

Редактор-составитель *Александр Павлов*

Главный редактор *Илья Калинин*

Шеф-редактор *Валерий Анашвили*

Заместители главного редактора *Данила Расков, Артем Смирнов*

Заведующий редакцией *Яков Охонько*

Ответственный секретарь *Анна Лаврик*

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Елена Гапова (Каламазу, США), *Артемий Магун* (Санкт-Петербург, Россия), *Кевин Платт* (Филадельфия, США), *Нина Савченкова* (Санкт-Петербург, Россия), *Ирина Сироткина* (Москва, Россия), *Михаил Соколов* (Санкт-Петербург, Россия), *Николай Ссорин-Чайков* (Санкт-Петербург, Россия), *Анна Темкина* (Санкт-Петербург, Россия), *Альмира Усманова* (Вильнюс, Литва), *Игорь Чубаров* (Тюмень, Россия), *Кети Чухров* (Москва, Россия)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Владимир Автономов (Москва, Россия), *Борис Гройс* (Нью-Йорк, США), *Сергей Дробышевский* (Москва, Россия), *Елена Здравомыслова* (Санкт-Петербург, Россия), *Виктор Мазин* (Санкт-Петербург, Россия), *Михаил Маяцкий* (Лозанна, Швейцария), *Виктор Мизиано* (Москва, Россия), *Юлия Синеокая* (Москва, Россия), *Игорь Смирнов* (Москва, Россия), *Александр Степанов* (Санкт-Петербург, Россия), *Сергей Ушакин* (Принстон, США), *Олег Хархордин* (Санкт-Петербург, Россия), *Михаил Ямпольский* (Нью-Йорк, США)

Выпускающий редактор *Елена Попова*; дизайн *Сергей Зиновьев*;
верстка *Анастасия Меерсон*; обложка *Владимир Вертинский*;
корректор *Ольга Черкасова*

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-81050 от 30.04.2021
Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования
и экспертного отбора
Тираж 500 экз.

E-mail редакции: versusjournal@gmail.com

ВКонтакте: vk.com/versusjournal

125993, Россия, Москва, Газетный пер., д. 3-5, стр. 1

© Фонд «Институт экономической политики
имени Е. Т. Гайдара», 2023

www.ier.ru



Содержание

МЕТОДОЛОГИЯ СОВРЕМЕННЫХ CINEMA STUDIES

<i>Вера Потапова.</i> Поэтика и политика американского метакинематографа 1990-х гг.	6
<i>Арсений Платонов.</i> Рецепция концепции кодиро- вания/декодирования Стюарта Холла в исследованиях кинематографа	35
<i>Александр Павлов.</i> Фолк-хоррор. Субжанр, изобретенный учеными	58
<i>Василиса Шпоть.</i> Цифровой капитализм и экономика фандома. Случай хоррор- франшизы «Восставший из ада»	77

ЖЕНСКОЕ МУЖСКОЕ КИНО

<i>Наталья Синеокая.</i> «Титаник» как культовый фильм: демаскулинизация академических дискурсов вокруг культового кинематогра- фа в XXI веке	100
<i>Екатерина Быковская.</i> «Ты мой личный сорт героина»: кинофраншиза «Сумерки» как культовое популярное женское кино	128
<i>Ольга Шипачева.</i> От эротизации до постмодернизации: эволюция <i>femme fatale</i> в американском неонуаре	169
<i>Софья Бенъяминова.</i> Героиня, мстительница, мать: женский образ вампира в американском кинематографе 21 столетия	196

ШТУДИИ

<i>Мария Чернышева.</i> За державу (не) обидно. Советский ресайклинг творчества Василия Верещагина	217
--	-----

БЕНЬЯМИН. DAS PASSAGEN-WERK IN PROGRESS

<i>Вальтер Бенъямин.</i> Конволют G: Всемирные выставки, реклама, Гранвиль	238
---	-----

VERSUS

Published since 2021, frequency — six issues per year

ISSN 2782-3660, eISSN 2782-3679

Vol. 3 #4 2023

Establishers — Ilya Kalinin, Danila Raskov

Guest editor *Alexander Pavlov*

Editor-in-chief *Ilya Kalinin*

Managing editor *Valery Anashvili*

Deputy editors-in-chief *Danila Raskov, Artem Smirnov*

Head of editorial staff *Yakov Okhonko*

Executive secretary *Anna Lavrik*

EDITORIAL COUNCIL

Igor Chubarov (Tyumen, Russia), *Keti Chukhrov* (Moscow, Russia),
Elena Gapova (Kalamazoo, USA), *Artemy Magun* (St. Petersburg, Russia),
Almira Ousmanova (Vilnius, Lithuania), *Kevin Platt* (Philadelphia, USA),
Nina Savchenkova (St. Petersburg, Russia), *Irina Sirotkina* (Moscow,
Russia), *Mikhail Sokolov* (St. Petersburg, Russia), *Nikolai Ssorin-Chaikov*
(St. Petersburg, Russia), *Anna Temkina* (St. Petersburg, Russia)

EDITORIAL BOARD

Vladimir Avtonomov (Moscow, Russia), *Sergey Drobyshevsky* (Moscow,
Russia), *Boris Groys* (New York, USA), *Mikhail Iampolski* (New York, USA),
Oleg Kharkhordin (St. Petersburg, Russia), *Victor Mazin* (St. Petersburg,
Russia), *Michail Maiatsky* (Lausanne, Switzerland), *Viktor Misiano*
(Moscow, Russia), *Serguei Oushakine* (Princeton, USA), *Julia Sineokaya*
(Moscow, Russia), *Igor Smirnov* (Moscow, Russia), *Alexander Stepanov*
(St. Petersburg, Russia), *Elena Zdravomyslova* (St. Petersburg, Russia)

Executive editor *Elena Popova*, design *Sergey Zinoviev*,
layout *Anastasia Meyerson*, cover *Vladimir Vertinskiy*,
proofreader *Olga Cherkasova*

E-mail: versusjournal@gmail.com

VK: vk.com/versusjournal

Certificate of registration III № ΦC77–81050 от 30.04.2021

All published materials passed review and expert selection procedure

© Gaidar Institute Press, 2023 (www.iep.ru)

Print run 500 copies

Contents

METHODOLOGY OF MODERN CINEMA STUDIES

<i>Vera Potapova</i> . The Poetics and Politics of American Metacinema in the 1990s	6
<i>Arseny Platonov</i> . Reception of Stuart Hall's Encoding/Decoding Concept in Cinema Studies	35
<i>Alexander Pavlov</i> . Folk Horror: A Subgenre Invented by Scholars	58
<i>Vasiliisa Shpot</i> . Digital Capitalism and the Economics of Fandom: The Case of "Hellraiser" Horror Franchise	77

FEMALE AND MALE CINEMA

<i>Natalia Sineokaya</i> . "Titanic" as a Cult Film: Demasculinization of Academic Discourses on Cult Cinema in the 21st Century	100
<i>Ekaterina Bykovskaya</i> . "You're like my own personal brand of heroin": The "Twilight" Film Franchise as Cult Popular Women's Cinema	128
<i>Olga Shipacheva</i> . From Erotization to Postmodernization: evolution of the Femme Fatale in American Neo-Noir	169
<i>Sofia Benyaminova</i> . Heroine, Avenger, Mother: The Female Vampire in 21st Century American Cinema	196

STUDIES

<i>Maria Chernysheva</i> . I (Don't) Feel Ashamed for the Great State. Soviet Reception of Vasily Vereshchagin	217
--	-----

BENJAMIN. DAS PASSAGEN-WERK IN PROGRESS

<i>Walter Benjamin</i> . Convolute G: Exhibitions, Advertising, Granville	238
---	-----

Поэтика и политика
американского
метакинематографа
1990-х годов

Вера Потапова

Вера Потапова. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Россия, vpotapova012@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 самоосмыслении 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 проделало путь от древнегреческого префикса до полноценного существительного. Исследования этого феномена в основном касались областей литературы (метапроза²), 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 закрепились 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 смертью», 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 пострейгановского 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 картографировать 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, выражающий абстрактную идею. Она лежит в основе таких жанров, как утопия и научная фантастика, которые, создавая вымышленные миры, комментируют настоящее и картографируют прошлое. В аллегориях «позднего постмодернизма» Уэгнер находит предложения моделей реорганизации коллективного сознания, проработки культурных травм и возвращения человеку политической агентности. Так в «позднем постмодернизме» реализуется политический и педагогический потенциал постмодернизма, предсказанный Джеймисоном:

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 репрезентация 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 авторепрезентации, 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 Хатчеон. 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, вымышленного 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, скрывание «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. Выведенный из состояния аффекта, зритель следит не за историей в границах диегетического мира, но за средствами построения того нарратива, который разворачивается на экране. Переноса это на остальной опыт кинопросмотра, он критически воспринимает конвенциональные повествовательные приемы, которыми манипулирует мейнстримное 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 стандартизированные правила киносъемки²⁸. Как подчеркивает Джеймисон, любой реалистический текст неизбежно скрывает, сглаживает противоречия настоящего, так как постмодернистское состояние общества не может обрести полноценную репрезентацию в произведении. В метакинематографе, напротив, осмысливается 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 воспроизводства стереотипного восприятия маргинализированных групп, что способствует дискриминации, — 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 репрезентацию, признавая, что, поскольку значение не может быть до конца зафиксировано, невозможно 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 киноповествованием³⁶. Игнорируя присутствие зрителя, фильм помещает его в позицию вуайериста, обеспечивая скопифилию (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, эротическим образом «девочки-изшоу», 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: Пропилей, 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 «летаргии, несговорчивости, эскапизма и отчаяния»³⁹. Саморефлексивное 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 осмыслении 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 Дердемом (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 репрезентаций. В этом плане метафильм, осмысляющий собственный жанр, как никакой другой фильм, имеет потенциал вскрывать сложившиеся идеологические паттерны. Дэвид Рошэ формулирует 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 сознательно относительно, во-первых, принятых в обществе расовых стереотипов, а во-вторых, предполагаемых жанровых конвенций⁴⁵. Их идентичность, с одной стороны, сформирована и закреплена воспроизводством 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, осмысляют роль кинематографического медиума.

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 натравить черного на черного». То есть он снова переопределяет идентичности, смещая 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 изменяемый. 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 сиквелах. 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» («Scream 4», 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 метадряни», 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 Scream 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 реципиент 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 самоосмысление 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 дальнбойщики» («Space Truckers», 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 вообразить 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 рефлексировал 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 переосмысления 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 Мактирнан, 1993), «Мерзавец» («BAA-DASSSSS!», реж. Марио Ван Пиблз, 2003). Это можно объяснить тем, что жизнь между премьерными фильмами (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 появлениями в формате камео. К примеру, в одном из питчей в «Игроке» Дастин 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 аллереорию 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 носителе). 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.

Иррациональность 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 сострадавая 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 (мюзикла) 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 репрезентацией 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 предоставляют 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; Ессе 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: Про-пилеи, 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.: АСТ, 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 Scre4m 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 Marks. *Gosudarstvo dolga, rabota skorbi i novyi internatsional* [Spectres of 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 poslednii 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. LaRocca), 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 Screeam 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'etudes 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).

Рецепция концепции
кодирования/
декодирования
Стюарта Холла
в исследованиях
кинематографа

Арсений Платонов

Арсений Платонов. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (ВШЭ), Москва, Россия, aaplatonov_2@edu.hse.ru.

Один из ключевых теоретиков *cultural studies* Стюарт Холл был автором влиятельнейшей концепции кодирования/декодирования, которая повлияла на многие социокультурные исследования. Концепт кодирования/декодирования хорошо известен в западной академии, но не получил должного внимания в российском научном сообществе. Рецепцию работ Стюарта Холла в академическом сообществе можно разделить на два типа: прямая и косвенная. Прямая рецепция артикулируется в открытом намерении исследователя использовать теорию Холла в своих работах. Косвенное влияние проявляется в использовании исследователями теории Стюарта Холла без обращения к его работам. Так, при исследованиях рецепции аудитории или репрезентации в медиа многие ученые принимают его теорию как общее место. Идеи Стюарта Холла стали настолько популярными, что некоторые ученые не считают нужным ссылаться на работы Холла или же ссылаются без должного осмысления специфики его концепций. В данной работе исследуется эвристический потенциал теории медиа Стюарта Холла и анализируются возможности ее применения в современном направлении *cinema studies*. Данная работа демонстрирует, что теория медиа Стюарта Холла обладает большим эвристическим потенциалом и может быть включена в современные исследования кино с определенными изменениями.

Ключевые слова: Стюарт Холл; модель кодирования/декодирования; медиа; киноанализ; теория кино; *cinema studies*; *cultural studies*; рецепция.

ТЕОРИЯ киноанализа нуждается в постоянном переосмыслении и актуализации в контексте современных тенденций. Это происходит из-за необходимости учитывать новые технологические условия, которые опосредуют производство и потребление медиаконтента. Такого рода детерминированность осложняет любые попытки описания социокультурных тенденций. Как следствие, некоторые концепции устаревают и их использование в научных работах можно рассматривать лишь как попытку доказать состоятельность самой теории, поскольку их эвристический потенциал в рамках дисциплины *cinema studies* (исследования кино) сведен к минимуму. В связи с этим возникает необходимость пересмотра устоявшихся концепций.

Одним из ключевых социальных теоретиков, чьи труды повлияли на исследования культуры и медиа, является ямайско-британский теоретик Стюарт Холл. Стюарт Генри Макфейл Холл (Stuart Henry McPhail Hall, 1932–2014) — марксистский социолог и культуролог, основатель влиятельнейшего журнала *New Left Review*¹. Более того, Холл был одним из основоположников дисциплины *cultural studies*, чье теоретическое наследие имело непосредственное влияние и на развитие *cinema studies*. В целом влияние *cultural studies* на актуальные социальные исследования является весьма значительным². Сам Холл описывает это как «культурный поворот» (*cultural turn*)³.

Однако здесь следует уточнить, что предлагается понимать под данной парадигмой и почему именно *cultural studies* могут быть полезны в современных исследованиях кино. Описывая направление *cultural studies*, современный американский исследователь массовой культуры и непосредственный ученик Стюарта Холла Лоуренс Гроссберг в книге «Культурные исследования в будущем времени» выделяет следующие аспекты парадигмы культурных исследований. Во-первых, задача культурных исследований — описать то, как повседневные практики людей (опыт) артикулируются

1. Изначально Стюарт Холл был главным редактором журнала *Universities and Left Review* (1957–1959). Этот журнал позже объединился с *New Reasoner* Э.П. Томпсона и Джона Савилля, — в результате возник *New Left Review* (NLR). Сам Холл был редактором NLR первых двенадцати выпусков (1960–1962), позже на должности главного редактора его сменил Перри Андерсон.

2. Eyerman R. Jeffrey Alexander and the Cultural Turn in Social Theory // Thesis Eleven. 2004. Vol. 79. № 1. P. 25–30.

3. Du Gay P. et al. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Thousand Oaks: Sage Publications in association with the Open University, 1997. P. 160.

через культуру⁴. Социальная активность также является показателем того, как через экономику, социум, культуру, политическую власть реализуются определенные властные отношения. Во-вторых, на основе интерпретации жизненного опыта индивида важно осуществить попытку изменить текущую неравную диспозицию власти, указать на перспективы решения поставленных проблем. Другими словами, важно исследовать возможности сопротивления и противостояния репрессивным властным структурам.

Примечательно, что благодаря междисциплинарному характеру исследований, *cultural studies*, *media studies* и *cinema studies* имеют между собой много общего. Как отмечают некоторые критики:

Культурные исследования, действительно, славятся тем, что заимствуют многообразие теорий и методов из других дисциплин; и такое многообразие делает невозможным применение любой строгой методологии. Их целостность лежит в самом предмете исследования.

Следовательно, при грамотном и осмысленном использовании концепции из одного направления могут быть применены в другом. В случае же с теорией медиа Стюарта Холла ситуация является более сложной, чем это может показаться на первый взгляд.

Рецепцию работ Стюарта Холла в академическом сообществе можно разделить на два типа: прямая и косвенная. Прямая рецепция артикулируется в открытом намерении исследователя использовать теорию Холла в своих работах. Это может быть как встраивание в созданный автором теоретический аппарат в качестве одной из методологических конфигураций, так и прямое взаимодействие с теорией: критика, актуализация, рефлексия. В этом случае автор работает с теоретическим аппаратом Холла, непосредственно ссылаясь на оригинальный источник. Косвенное влияние проявляется в использовании исследователями теории Стюарта Холла без обращения к его работам. Так, при исследованиях рецепции аудитории или репрезентации в медиа многие ученые принимают его теорию как общее место. Появление такого вида рецепции может быть вызвано не-

4. Grossberg L. *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham; L.: Duke University Press, 2010. P. 7–55.

сколькими причинами. Отчасти это происходит из-за того, что у Холла отсутствуют полноценные авторские монографии: все ключевые работы являются научными статьями, что значительно усложняет понимание его теории как чего-то цельного. Также за счет междисциплинарного подхода у теории Стюарта Холла отсутствуют жесткие ограничения по ее применению, то есть при должном осмыслении она может быть встроена во многие социальные исследования. Идеи Стюарта Холла стали настолько популярными, что некоторые ученые не считают нужным ссылаться на работы Холла или же ссылаются без должного осмысления специфики его концепций.

Такого рода косвенная рецепция может негативно влиять на научные исследования. Отсутствие рефлексии, упрощение и дистанцирование от оригинальных текстов является причиной порой редукционистского понимания теории, что может привести к разного рода неточностям при изучении феноменов репрезентации, идентичности, аудитории. Например, факт поверхностного использования понятия репрезентации отмечает и сам Стюарт Холл в документальном фильме 1997 года «Репрезентация и медиа». Также, рассматривая рецепцию *cultural studies* в США, Стюарт Холл утверждает, что теоретическое наследие его и его коллег не подверглось аналитически состоятельной и глубокой рефлексии, потому что не был реализован критический потенциал теории:

Не уверен, что *cultural studies* в Соединенных Штатах действительно пережили этот момент самоосознания <...> я действительно думаю, что важно <...> точное внедрение определенного вида критической практики на институциональном уровне⁵.

В отечественной академии вклад в исследования культуры и медиа, принадлежащий Стюарту Холлу, описан явно недостаточно. Единственный переведенный текст Холла — «Культурные исследования: две парадигмы», опубликованный в журнале «Логос»⁶. Полноценных исследований на русском языке, посвященных теории медиа Стюарта Холла, также очень мало. Ученые ссылаются на Холла лишь для решения

5. Hall S. Cultural Studies and Its Theoretical Legacies // Idem. Essential Essays. Vol. 1: Foundations of Cultural Studies. Durham; L.: Duke University Press, 2018. P. 71–99.

6. Холл С. Культурные исследования: две парадигмы // Логос. 2012. № 1. С. 157–183.

определенных задач⁷. Наиболее глубоко раскрывающей проблематику теории Холла является статья Виталия Куренного «Исследовательская и политическая программа культурных исследований»⁸.

В то же время в зарубежной академии работы Стюарта Холла уже стали классическими. Еще при жизни Холл был удостоен биографической книги⁹, а в данный момент существует фонд Stuart Hall Foundation, который занимается сохранением наследия британского интеллектуала. Более того, в последние годы можно наблюдать рост интереса академического сообщества к работам Холла. Например, вдова Холла — Кэтрин Холл совместно с историком Биллом Шварцем опубликовала серию сборников статей Стюарта Холла в издательстве Дьюкского университета¹⁰, а в 2020 году вышла новая биографическая книга¹¹.

В настоящем исследовании я бы хотел привлечь внимание отечественных ученых к перспективности применения теории культурных исследований в киноанализе. На примере концепции Стюарта Холла кодирования/декодирования я продемонстрирую, что теоретическое наследие исследователей *cultural studies* до сих пор сохраняет свою актуальность и при определенных изменениях может быть применено в рамках *cinema studies*. В то же время рассматриваемые тексты из третьей части статьи не являются исключительно аргументами в защиту предлагаемого тезиса.

Особенности концепции кодирования/ декодирования

В своем эссе 1973 года «Кодирование и декодирование в телевизионном дискурсе» Стюарт Холл обратился к анализу

7. Васильева М. А. Коммуникация, идентичность и репрезентация в работах исследователей Бирмингемской школы // *Studia Culturae*. 2014. № 20. С. 105–117; Ромашко Т. В., Гурова О. Ю. Постструктуралистская теория дискурса и ее методы исследования социокультурной реальности // *Социодинамика*. 2022. № 10. С. 46–59; Эткин А. Введение // *Культуральные исследования: Сб. науч. работ / Под ред. А. Эткина, П. Лысакова*. СПб.: Издательство ЕУСПб, 2006. С. 7–26.

8. Куренной В. А. Исследовательская и политическая программа культурных исследований // *Логос*. 2012. № 1. С. 14–79.

9. Procter J. Stuart Hall. L.; N. Y.: Routledge, 2004. P. 169.

10. Stuart Hall: Selected Writings // Duke University Press. URL: <https://www.dukeupress.edu/series/Stuart-Hall-Selected-Writings>.

11. Paul A. Stuart Hall. Mona: University of the West Indies Press, 2020.

коммуникации и особенностям восприятия медиаконтента реципиентами¹². Данная работа оказала огромное влияние на исследования медиа, а самого Холла после нее начали считать ключевым теоретиком *media studies*. Концепт кодирования/декодирования встраивается в тенденции послевоенных исследований, направленных на изучение особенностей восприятия медиа аудиторией. Дело в том, что если раньше исследователи рассматривали рецепцию исключительно как одностороннюю коммуникацию, где аудитория пассивно воспринимает транслируемое сообщение, то в 1970-х годах теории медиа начали опровергать идею тотального влияния средств массовой информации на реципиентов. В этой части статьи я бы хотел рассмотреть концепцию кодирования/декодирования и ее критику.

Изначально стоит сделать небольшую оговорку. Стюарт Холл анализирует прежде всего передачу сообщения через телевидение, аргументируя это тем, что телевидение является доминирующим каналом трансляции информации для массовой аудитории. Данный аспект следует учитывать при использовании концепта в анализе других каналов коммуникации. Как отмечают некоторые исследователи, само сокращенное упоминание концепции как «кодирование/декодирование», а не «кодирование/декодирование в телевизионном дискурсе» уже значительно упрощает эту теорию¹³.

Стюарт Холл утверждает, что отправленное сообщение редко (если вообще когда-либо) совпадает с полученным, поэтому коммуникативный акт систематически искажается. По мнению исследователя, любая коммуникация через телевидение подвергается определенного рода ограничительным практикам, которые влияют на передачу оригинального сообщения. Во-первых, объект сообщения трансформируется посредством языковых факторов, опосредованных текущим дискурсом. Изначальное значение единицы информации меняется. Во-вторых, технические особенности передачи контента также накладывают свои ограничения. Более того, процессы кодирования медиа артикулируются с использованием различных формальных кодов, как визуальных, так и аудиальных. В свою очередь,

12. Hall S. Encoding and Decoding in the Television Discourse//Idem. Essential Essays. Vol. 1. P. 257–276.

13. Genosko G. Remodelling Communication. From WWII to the WWW. Toronto: University of Toronto Press, 2012. P. 48.

декодирование сообщения аудиторией также проходит через множество различных фильтров. Тем самым искажение информации происходит как на уровне отправки, так и на уровне получения информации.

В центре этой концепции лежит понимание того, что переданная информация артикулируется не только через язык, но и через культуру. В построении этой модели можно усмотреть влияние фактов биографии самого Стюарта Холла. Являясь эмигрантом с Ямайки, он как никто другой понимал специфику воспроизводства культурных практик¹⁴. Такая биографическая особенность позволила ему отстраниться от доминирующего дискурса и осознать конвенциональность транслируемых обществу представлений.

Данная модель демонстрирует то, как сообщение проходит разные этапы кодирования и декодирования. Изначально создание медиаконтента опосредовано особенностями технической инфраструктуры, структурами производства и необходимыми навыками людей, занимающимися производством (их областью знания). Создание телевизионного контента является сложным и комплексным процессом, где необходима слаженная работа многих участников: съемка видеоряда, написание текстов и сценариев, озвучивание, монтаж видео и монтаж звука, контроль качества и многое другое. Безусловно, проходя через все уровни кодирования, сообщение постепенно трансформируется и конечный результат отличается от начальной идеи. Далее процесс декодирования также включает в себя множество различных ограничений, после чего реципиент формирует свою позицию, исходя из собственных предпочтений, знаний, ситуативного контекста и т. д.

Как упоминалось ранее, главной особенностью модели кодирования/декодирования является рассмотрение реципиентов в качестве полноценных агентов коммуникативного акта. Холл опирается на семиотико-лингвистический подход в исследованиях телевизионного кодирования. В частности, он ссылается на понятие «логики культур» итальянского семиотика Умберто Эко¹⁵. Непосредственно с этим понятием Стюарт Холл не работает, тем не менее важно, что исследователь в принципе соглашается с семиотической перспективой анализа медиа. Это подтверждает и то, что при определении знака Холл ссылается на аме-

14. Paul A. Op. cit. P. 152.

15. Eco U. *Looking for a Logic of Culture*. B.; Boston: De Gruyter, 1975. P. 3–11.

риканского философа Чарльза Пирса, являющегося одним из основателей семиотической традиции.

Далее Стюарт Холл приводит пример с передачей новостного сообщения на телевидении. Любое событие, которое транслируется через средства массовой информации, так или иначе определяется языковыми особенностями или, как пишет Холл, «правилами языка». Для того чтобы передать сообщение аудитории, его необходимо выстроить как определенный нарратив, что уже определенным образом искажает изначальное событие. Далее Холл переводит разговор об искажениях на уровень институциональных структур. Студии телевизионного вещания — это целая сеть производства и организации технической инфраструктуры, которая необходима для создания медиаконтента. Процесс производства затрагивает множество разных уровней фильтрации: знания, которые необходимы для осуществления трансляции, технические умения, идеологические факторы. В совокупности такого типа процесс не является однородным — он включает в себя разнообразные моменты внедрения дополнительных смыслов на любом этапе создания сообщения.

Также Холл уделяет внимание рассмотрению жанровых конвенций. Он приводит в пример фильмы жанра вестерн, где есть вполне конкретное разделение героев по типу положительный — отрицательный. Кроме этого, в фильмах данного жанра содержится высокий уровень насилия — многочисленные сцены убийств, похищений, грабежей. Однако благодаря стилизации, жестокость воспринимается зрителями (особенно детской аудиторией) в качестве игры в ковбоев и индейцев. Построение такого простого нарратива значительно упрощает понимание и снижает количество альтернативных трактовок. В этом случае процесс кодирования/декодирования происходит почти симметрично, без серьезных искажений в рамках коммуникативного акта.

Переходя к рассмотрению вариантов прочтения сообщений, Холл выводит анализ на политический уровень. Здесь Холл обращается к теории марксистского философа Антонио Грамши, а именно к понятию гегемонии. По мнению исследователя, крупные средства массовой информации играют важную роль в воспроизводстве господствующих властных отношений, помогая правящим элитам поддерживать собственную легитимность. Идеологические установки нормализуются через сообщения, транслируемые массмедиа. Тем не менее реципиенты не всегда пассивно со-

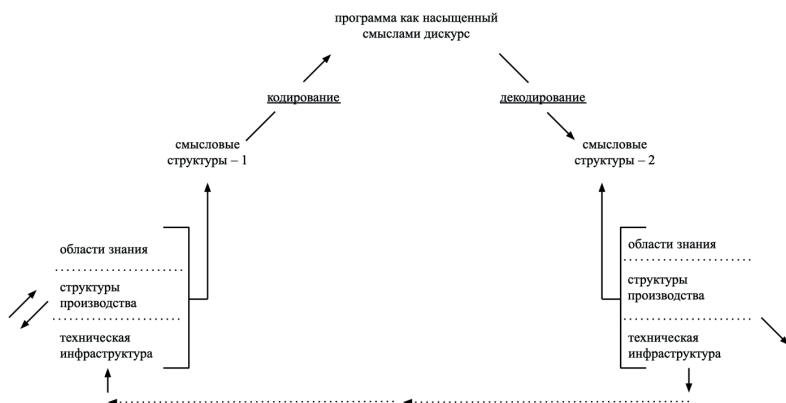


РИСУНОК 1. Схематическое изображение модели кодирования/декодирования

глашаются с доминирующим дискурсом. Прочтение медиасообщения происходит через «ситуативную логику». Данное понятие определяет совокупность опыта, знания и политических установок конкретного индивида, находящегося в определенном контексте прочтения сообщения. Материальные обстоятельства получения информации также входят в данный контекст.

«Ситуативная логика», в свою очередь, предопределяет характер декодирования. Если принять за установку тот факт, что индивид получил информацию корректно, то существуют три варианта кода интерпретаций: доминирующий, согласованный, оппозиционный. Доминирующее прочтение подразумевает, что реципиенты декодируют медиасообщение в соответствии с изначальным посылом, соглашаясь с идеологией, прошивающей сообщение. Такой вариант является идеальным типом коммуникации, для которого не характерны разночтения в понимании смыслов между отправителем и получателем. Согласованное прочтение (*negotiated code*) означает частичное принятие гегемонного утверждения, при этом индивидуальный опыт может в чем-то не соответствовать послы. Оппозиционное прочтение означает несогласие индивида с медиасообщением и полное непринятие гегемонного дискурса.

Однако стоит разделять неправильное прочтение (*misreading*) медиасообщения и оппозиционный вид декодирования. Холл специально подчеркивает разницу между неправильным прочтением медийного продукта и созданием оппозиционного прочтения. Неправильное прочтение происходит, по его мнению, в том случае, когда ауди-

тория не в состоянии полностью понять предполагаемый посыл медиапродукта. Холл выделяет следующие категории неправильного прочтения. Во-первых, это слишком сложные повествования, композиционная структура которых не позволяет вычленить конкретное сообщение. Например, в произведениях сюрреалистического жанра нарратив постоянно прерывается, из-за чего реципиенту зачастую сложно самостоятельно определить замысел отправителя (такого рода прочтение не может быть оппозиционным, поскольку оно изначально не противопоставляется конкретной авторской идее). Во-вторых, транслируемые идеи могут быть чужды конкретной аудитории. Если посыл сообщения не соотносится с опытом индивида, то ему будет сложно обоснованно оценить текст. В качестве примера можно привести кейс репрезентации в новостях событий, касающихся проблем мигрантов. Не чувствуя личной причастности, человеку сложно соотнести свой опыт с новостным сообщением. В-третьих, языковой барьер препятствует пониманию содержания. Если зритель не владеет языком, на котором создан медиаконтент, то он не сможет его корректно понять.

Критика концепции кодирования/декодирования

Концепт Стюарта Холла стал влиятельным внутри *media studies*, однако его часто критиковали. Один из пунктов критики состоит в том, что Стюарт Холл пытается совместить макроуровень и микроуровень работы медиа¹⁶. С одной стороны, исследователь придает большую важность индивидуальному прочтению, с другой — типологизирует коды прочтения, переводя свою концепцию на макроуровень. Индивидуальную рецепцию невозможно экстраполировать до разряда социальных групп. Такое несоответствие создает противоречивую ситуацию, которая затрудняет использование концепта для дальнейших исследований.

Возможно, более продуктивно было бы сфокусироваться на изучении того, как различные смысловые структуры и представления, культурные коды, социальные идентичности и компетенций, характерные для аудитории, опреде-

16. Aligwe H. N. et al. Stuart Hall's Encoding-Decoding Model: A Critique // World Applied Sciences Journal. 2018. Vol. 36. № 9. P. 1019–1023.

ляют декодирование медиасообщения¹⁷. Дик Хебдидж, социолог и теоретик медиа, также работающий в парадигме культурных исследований, развивает именно этот тезис в своей книге «Субкультура: Значение стиля»¹⁸. В этом исследовании Хебдидж применяет концепцию кодирования/декодирования для изучения различных субкультур, рассматривая вариативность прочтений одного и того же сообщения, обращенного к разным социальным группам. Впрочем, надо сказать, что в 1975 году сам Стюарт Холл уже затронул феномен субкультур в работе «Соппротивление с помощью ритуалов. Молодежные субкультуры в послевоенной Британии»¹⁹.

Согласно концепции Холла, предполагается, что телевидение лишь воспроизводит определенные смысловые коды. И здесь возникает некоторого рода несоответствие, если мы говорим не только про новостные сообщения, а про медиапродукты вообще. В случае художественных произведений не существует реальных референтов и сообщение содержит информацию о вымышленных персонажах и событиях, следовательно целью кодирования будет создание не только новых сообщений, но и новых символических кодов. Исключением являются экранизации или адаптации художественных произведений, которые задействуют уже существующие системы кодирования. Хотя и здесь возникает проблема чтения/декодирования источника. Например, персонаж «Бэтмена» является одним из самых популярных образов поп-культуры — от комиксов и видеоигр до порнопародий и конструкторов LEGO. Массовая аудитория знает основные вводные данные о персонаже: молодой миллиардер-одиночка, чьи родители были убиты преступником, решает самостоятельно бороться за порядок и справедливость в своем городе. У зрителей сложился определенный паттерн понимания сюжета, отступление от которого будет восприниматься как альтернативный тип декодирования. Для того чтобы продать продукт в качестве нового, авторы при создании персонажа зачастую отступают от канона, привнося в образ и нарратив что-то новое: над фильмами про Бэтмена работали такие режиссеры, как Тим Бер-

17. Murdock G. The Sociology of Mass Communications and Sociological Theory // The Australian and New Zealand Journal of Sociology. 1975. Vol. 11. № 2. P. 27–30.

18. Hebdige D. Subculture: The Meaning of Style. L.; N. Y.: Routledge, 1979. P. 195.

19. Hall S., Jefferson T. Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain. L.; N. Y.: Routledge, 2006. P. 252.

тон, Джозел Шумахер, Кристофер Нолан, Зак Снайдер, Мэтт Ривз, и каждый из них создал оригинальный образ героя, по-своему интерпретирующий уже имеющуюся рамочную конструкцию.

Илья Кирия и Анна Новикова — одни из немногих российских исследователей, кто обращался к описанию концепции кодирования/декодирования. Заслугой концепции Холла, по мнению ученых, является поворот к агентности в исследованиях аудиторией медиаконтента. В их работе уделено место и критике этой концепции. В основном Кирия и Новикова ссылаются на работу Дэвида Морли и Шарлотты Брансдон «Общенациональные телевизионные исследования»²⁰. Одним из спорных моментов их аргументации является следующий тезис:

Предполагая примат медиа, контролируемых крупным капиталом или правительством, поддерживающим крупный капитал, Холл полагал, что тип декодирования зависит от степени отношений социального класса-реципиента с социальным классом, репрезентируемым при кодировании. Доминирующее декодирование должно быть свойственно буржуазному классу, оппозиционное — рабочему, а промежуточное — среднему»²¹.

Однако понятие класса Холл раскритиковал как нерепрезентативное еще в 1958 году и в последующих работах почти не использовал данную категорию для анализа общественных отношений²². Холл ни разу не упоминает категорию класса в статье «Кодирование и декодирование в телевизионном дискурсе». К моменту написания статьи категория классов во многом исчерпала себя даже в марксизме, так что Холл прекрасно понимал, что продуктивный исследовательский подход должен содержать отказ от классовой детерминированности.

20. Morley D., Brunsdon S. *The Nationwide Television Studies*. L.; N.Y.: Routledge, 1999. P. 339.

21. Кирия И. В., Новикова А. А. *История и теория медиа*. М.: Издательский дом ВШЭ, 2018. С. 357.

22. Hall S. *A Sense of Classlessness*//Idem. *Selected Political Writings. The Great Moving Right Show and Other Essays*. Durham; L.: Duke University Press, 2017. P. 28-46.

Востребованность теории медиа Стюарта Холла в современных теоретических и практических исследованиях медиа

Влияние концепции кодирования/декодирования Стюарта Холла можно рассмотреть в двух теоретических аспектах. Во-первых, на теоретическом уровне эта концепция поспособствовала разграничению этапов производства медиасообщения. Обозначение декодирования сообщения как отдельного важного этапа стимулировало исследователей пересмотреть свое отношение к аудитории. В данной модели был намечен сдвиг к развитию изучения механизмов рецепции, что несколько позже сформировалось в направлении *reception studies* (исследования рецепции). Так, британский социолог и теоретик массовых коммуникаций Дэнис Маккуэйл в работе «Теория медиа и массовых коммуникаций Маккуэйла», категоризируя четыре модели коммуникаций (модель передачи, ритуальная или экспрессивная модель, публичная модель, модель восприятия) называет концепцию Стюарта Холла ключевой для определения «модели восприятия» (*reception model*)²³. Как для теоретиков Франкфуртской школы, так и для представителей *cultural studies*, исследования массовой культуры играли важную роль при описании изменения капиталистических отношений. Однако если Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер относились с изрядной долей презрения к массовой культуре, критикуя ее за коммерческий и вторичный характер, то Холл и его коллеги под культурой понимали абсолютно все культурные практики, не сводя анализ к формальной эстетической оценке²⁴. Также в отличие от Адорно и Хоркхаймера Холл отказался воспринимать потребителей массовой культуры как пассивных реципиентов — индивидов, страдающих «зависимостью» от заданных культурных рамок (*cultural dopes*)²⁵. По мнению Холла, принятая в изучении массовой культуры установка на рассмотрение аудитории как полностью пассивной или целиком свободной

23. McQuail D. *McQuail's Media and Mass Communication Theory*. 6th ed. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2010. P. 72–73.

24. Павлов А. В. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2019. С. 39–44.

25. Hall S. Notes on Deconstructing “The Popular” // Idem. *Essential Essays*. Vol. 1. P. 352–353.

упрощает анализ и минимизирует исследовательские перспективы.

Во-вторых, исследователи также предпринимали попытки использовать модель кодирования/декодирования непосредственно при анализе эмпирического материала. В плане качественного применения теории медиа Стюарта Холла, равно как и использования количественного метода анализа можно выделить работу Дженнифер Мак «Репрезентация Восточной Азии на британском телевидении и в кинематографе»²⁶.

Изменение социокультурных процессов, опосредованных технологиями, является новым вызовом как для киноанализа, так и для социальных и гуманитарных наук в целом. С одной стороны, появление новых медиа рождает необходимость исследования альтернативных теоретических подходов. С другой — устоявшаяся теория также может быть применена в работе с новым эмпирическим материалом, но с определенными оговорками. Датский теоретик медиа Генрик Бедкер утверждает, что:

Хотя стремление Холла рассматривать процессы журналистики в более широком контексте культуры и идеологии важно как никогда, подобные разработки также требуют более глубокого и детализированного понимания технологических и материальных аспектов декодирования²⁷.

То есть, принимая за предпосылку важность теоретического наследия Стюарта Холла, необходимо учитывать критику его концепций, а также изменившийся культурный контекст. Определенная актуализация теории медиа Стюарта Холла нужна в основном в исследованиях старых видов медиа: телевидение, газеты и журналы, радиопередачи, литература и т. д. Например, в области современного литературоведения специалисты применяют положения Стюарта Холла практически без изменений²⁸. Но существуют феномены, обращение к которым требует более

26. *Mak J.* East Asian Representations in British Television and Cinema. MSc diss. Glasgow: University of Glasgow, 2019. P. 53.

27. *Bødker H.* Stuart Hall's Encoding/Decoding Model and the Circulation of Journalism in the Digital Landscape // *Stuart Hall Lives: Cultural Studies in an Age of Digital Media* / P. Decherney, K. Sender (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2018. P. 68.

28. *Pavšič B.* Understanding Racism and Sexism in Harry Potter and Stuart Hall's Model of Three Reading Positions // *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries*. 2007. Vol. 4. № 1–2. P. 69–80.

радикального пересмотра его теоретического наследия. С момента публикации эссе «Кодирование и декодирование в телевизионном дискурсе» прошло пятьдесят лет. Телевидение как медиа для передачи информации постепенно теряет свои доминирующие позиции, уступая место интернету. С учетом выстраивания новых конфигураций массмедиа и общества необходимо критически пересмотреть оригинальные концепции кодирования/декодирования и репрезентации. Анализируя текущие тенденции, немецко-австралийский исследователь медиа Аксель Брунс указывает на то, что совместное создание медиаконтента внутри сообществ стирает ранее существовавшие различия между производителями и потребителями медиаконтента²⁹.

Пожалуй, наиболее продуктивно теорию медиа Стюарта Холла можно встроить в *cinema studies*. Как отмечает исследовательница кино Анджела Прустон, работы Стюарта Холла послужили отправной точкой и для развития дисциплины *cinema studies*:

Его работы проложили путь многим теоретикам кино, <...> которых не удовлетворяли условности чистого и простого киноанализа, а также тем, кто считал кинематограф одновременно продолжением мира и способом его репрезентации³⁰.

Действительно, за счет схожести аудиовизуального процесса передачи информации между телевидением и кино модель кодирования/декодирования удачно используется при анализе фильмов. Данная концепция позволяет интегрировать фильм в цепочку производства и потребления, вместо того чтобы рассматривать само произведение как замкнутое на себя целое.

Некоторые исследователи предлагают реформировать оригинальную модель Холла применительно к их материалу. В частности, Гарри М. Беншофф изменяет его модель следующим образом³¹.

29. Bruns A. Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Prodisusage. N. Y.: Peter Lang Inc, 2008. P. 32.

30. Prysthon A. Stuart Hall, Film Studies and the Cinema//Matrizes. 2016. Vol. 10. № 3. P. 77–88.

31. Benshoff H. M. Film and Television Analysis. An Introduction to Methods, Theories, and Approaches. L.; N. Y.: Routledge, 2016. P. 2–18.

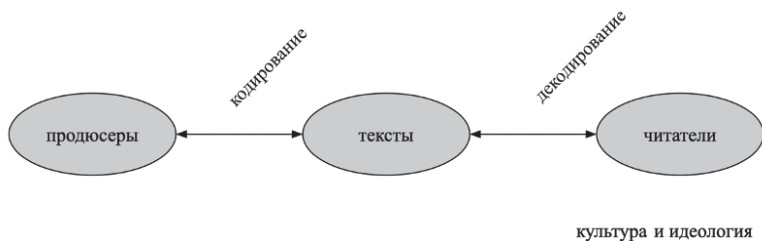


РИСУНОК 2. Модель кодирования/декодирования Гарри М. Беншоффа

Исследователь предлагает акцентировать внимание на обратном кодировании, когда реципиенты на основе декодированного сообщения по сути создают новый медиапродукт. Если момент агентности реципиента в изначальной модели рассматривается как способность самостоятельно декодирования медиасообщения, то здесь аудитория наделяется возможностью создания собственного сообщения. Также можно заметить, что символическая дистанция между отправителем и получателем сообщения сужается, оба агента коммуникации наделяются практически равными возможностями.

Для иллюстрации данного тезиса можно привести следующий кейс — историю появления фильма «Пятьдесят оттенков серого» («Fifty Shades of Grey», реж. Сэм Тейлор-Джонсон, 2015)³². Британская писательница Э.Л. Джеймс изначально опубликовала серию фанфиков, в которых развивала линию романтических отношений между Эдвардом Калленом и Беллой Свон — персонажами серии книг американской писательницы Стефани Майерс «Сумерки». Позже Э.Л. Джеймс опубликовала книгу, в которой заменила имена главных героев. Популярность произведения позволила продюсерам использовать материал в качестве основы для киноадаптации. Данный случай демонстрирует, что частная интерпретация фильма может в дальнейшем стать новым медиапродуктом, что подтверждает практическую продуктивность модели Гарри М. Беншоффа. По сути, любая киноадаптация является процессом кодирования, возникающего из декодирования. Создатели фильма могут так или иначе менять оригинальный сюжет или акценты в персонажной структуре, тем самым создавая новую интерпретацию. Ино-

32. Boog J. The Lost History of Fifty Shades of Grey//GalleyCat. 21.11.2012. URL: <https://www.adweek.com/galleycat/fifty-shades-of-grey-wayback-machine/50128?red=as>.

гда важно сохранить привычные для аудитории смыслы изначального текста, а иногда — наоборот создать новые. Поэтому концепт кодирования/декодирования может иметь непосредственно практическое применение в качестве модели для производства фильмов.

Вновь возвращаясь к идее о том, что зритель в определенной мере может становиться самостоятельным автором сообщения, можно прийти к выводу, что такой подход позволяет соединить концепт Холла с исследованиями фан-сообществ (*fan studies*). Так, американский культуролог Генри Дженкинс утверждает, что концепция кодирования/декодирования подготовила почву для дальнейшего изучения такого рода сообществ. В статье «Политика рейсбендинга»³³ Дженкинс проводит важное разграничение в концепции кодирования/декодирования:

Сегодня процесс «кодирования» (производство, циркуляция) остается в основном в области исследований производства контента, в то время как то, что Холл называет «использованием» (рецепцией) и «воспроизведением» (то, как аудитория реагирует, когда она «декодирует» текст) <...> — представляет собой исследование фандома или аудитории³⁴.

Другим важным исследованием кино, в котором используются идеи Холла, является работа «Обзор теории кодирования/декодирования Стюарта Холла и кинокоммуникации»³⁵. Авторы также ссылаются на модель кодирования/декодирования Гарри М. Беншоффа. Дискурсивным пространством здесь становится сам фильм: диалоги, персонажи, контекст, идеология и т. д. Так же, как и в модели Стюарта Холла, прочтение аудитории текста может варьироваться. Категории доминирующего, согласованного, оппозиционного декодирования сохраняют свой изначальный смысл. Однако ученые оговариваются, что варианты прочтения текста, предложенные Холлом, могут пересекаться и видоизменяться, так как процесс декодирования медиасообщения индиви-

33. Понятие рейсбендинга предполагает ситуацию, в которой создатели медиапродукта меняют расу или этничность изначального персонажа.

34. Jenkins H. The Politics of Racebending//The Routledge Companion to Media Fandom/A. M. Click, S. Scott (eds). L.; N. Y.: Routledge, 2018. P. 384–385.

35. Xie Y. et al. An Overview of Stuart Hall's Encoding and Decoding Theory With Film Communication//Multicultural Education. 2022. Vol. 8. № 1. P. 190–198.

дом не является фиксированным и зависит от конкретного контекста.

В современных исследованиях изучение особенности восприятия аудиторией медиаконтента является наиболее перспективным. Немецкий исследователь кино Гельмут Корте в книге «Введение в системный киноанализ» при концептуализации собственного метода анализа кино одним из ключевых критериев анализа выделяет восприятие фильма аудиторией, при этом ссылаясь конкретно на текст Холла. В частности, Корте объясняет эту необходимость следующими факторами:

...при анализе какого-либо исторического развития следует учитывать возможности воздействия на зрителя, существовавшие в данную эпоху <...> это должно быть неотъемлемой частью научной историографии кино; как минимум этот аспект должен учитываться при рассмотрении фильмов, снятых задолго до момента проведения исследования³⁶.

В действительности, нет необходимости применять концепт кодирования/декодирования в качестве единственного аналитического инструмента: предпочтительнее включать модель как один из возможных элементов анализа. Более того, фокусирование исключительно на особенностях рецепции может лишь сузить исследовательские перспективы. На эту методологическую особенность также обращает внимание отечественный исследователь кино Евгений Дегтярев в книге «Темные фигуры: социально-философский анализ фильмов Джона Карпентера». При обосновании методологических предпосылок он утверждает, что значимость анализа рецепции может варьироваться: «в одних ситуациях важнее говорить о содержании картины, в других — о ее рецепции или социальном, политическом и историческом контексте»³⁷. Другими словами, исследование аспекта декодирования сообщения не должно ограничивать исследователя, а, наоборот, делать его анализ более полным и глубоким там, где это действительно необходимо.

36. Корте Г. Введение в системный киноанализ. М.: Издательский дом ВШЭ, 2020. С. 52.

37. Дегтярев Е. О. Темные фигуры: Социально-философский анализ фильмов Джона Карпентера. М.: Издательский дом ВШЭ, 2023. С. 27.

В заключение необходимо отметить, что в рамках перечисленных исследований практически полностью теряется критический потенциал концепта кодирования/декодирования. Понятие гегемонии, которым пользовался Стюарт Холл для фиксации проблем неравенства, становится все менее релевантным для академических исследований. Это не означает, что концепция Холла больше не функционирует в рамках критической теории, но в исследованиях кинематографа важнее становятся другие категории. На самом деле, этот оставленный без внимания аспект еще нуждается в основательном переосмыслении и в будущем может быть рассмотрен в рамках критического подхода в исследованиях кино. Как можно заметить, концепция кодирования/декодирования не всегда сохраняет свою целостность: исследователи зачастую вычленивают отдельные аспекты этой модели, приспособливая ее к своим целям.

Библиография

- Васильева М. А. Коммуникация, идентичность и репрезентация в работах исследователей Бирмингемской школы // *Studia Culturae*. 2014. № 20. С. 105–117.
- Дегтярев Е. О. Темные фигуры: социально-философский анализ фильмов Джона Карпентера. М.: Издательский дом ВШЭ, 2023.
- Кирия И. В., Новикова А. А. История и теория медиа. М.: Издательский дом ВШЭ, 2018.
- Корте Г. Введение в системный киноанализ. М.: Издательский дом ВШЭ, 2020.
- Куренной В. А. Исследовательская и политическая программа культурных исследований // *Логос*. 2012. № 1. С. 14–79.
- Павлов А. В. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2019.
- Ромашко Т. В., Гурова О. Ю. Постструктуралистская теория дискурса и ее методы исследования социокультурной реальности // *Социодинамика*. 2022. № 10. С. 46–59.
- Холл С. Культурные исследования: две парадигмы // *Логос*. 2012. № 1. С. 157–183.
- Эткинд А. Введение // *Культуральные исследования: Сб. науч. работ* / Под ред. А. Эткинда, П. Лысакова. СПб.: Издательство ЕУСПб, 2006. С. 7–26.
- Aligwe H. N. et al. Stuart Hall's Encoding-Decoding Model: A Critique // *World Applied Sciences Journal*. 2018. Vol. 36. № 9. P. 1019–1023.
- Benshoff H. M. *Film and Television Analysis. An Introduction to Methods, Theories, and Approaches*. L.; N. Y.: Routledge, 2016.
- Bødker H. Stuart Hall's Encoding/Decoding Model and the Circulation of Journalism in the Digital Landscape // *Stuart Hall Lives: Cultural Studies in an Age of Digital Media* / P. Decherney, K. Sender (eds). L.; N. Y.: Routledge, 2018.
- Boog J. The Lost History of Fifty Shades of Grey // *GalleyCat*. 21.11.2012. URL: <https://www.adweek.com/galleycat/fifty-shades-of-grey-wayback-machine/50128?red=as>.

- Bruns A. *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Production*. N.Y.: Peter Lang, 2008.
- Du Gay P. et al. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Thousand Oaks: Sage Publications in association with the Open University, 1997.
- Eco U. *Looking for a Logic of Culture*. B.; Boston: De Gruyter, 1975.
- Eyerman R. *Jeffrey Alexander and the Cultural Turn in Social Theory* // *Thesis Eleven*. 2004. Vol. 79. № 1. P. 25–30.
- Genosko G. *Remodeling Communication. From WWII to the WWW*. Toronto: University of Toronto Press, 2012.
- Grossberg L. *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham; L.: Duke University Press, 2010.
- Hall S. *A Sense of Classlessness* // *Idem. Selected Political Writings. The Great Moving Right Show and Other Essays*. Durham; L.: Duke University Press, 2017. P. 28–46.
- Hall S. *Cultural Studies and Its Theoretical Legacies* // *Idem. Essential Essays*. Vol. 1: Foundations of Cultural Studies. Durham; L.: Duke University Press, 2019. P. 71–99.
- Hall S. *Encoding and Decoding in the Television Discourse* // *Idem. Essential Essays*. Vol. 1: Foundations of Cultural Studies. Durham; L.: Duke University Press, 2018. P. 257–276.
- Hall S. *Notes on Deconstructing “The Popular”* // *Idem. Essential Essays*. Vol. 1: Foundations of Cultural Studies. Durham; L.: Duke University Press, 2018. P. 352–353.
- Hall S., Jefferson T. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. L.; N.Y.: Routledge, 2006.
- Hebdige D. *Subculture: The Meaning of Style*. L.; N.Y.: Routledge, 1979.
- Jenkins H. *The Politics of Racebending* // *The Routledge Companion to Media Fandom* / A.M. Click, S. Scott (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2018. P. 384–385.
- Mak J. *East Asian Representations in British Television and Cinema*. MSc diss. Glasgow: University of Glasgow, 2019.
- McQuail D. *McQuail's Media and Mass Communication Theory*. 6th ed. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2010.
- Morley D., Brunson S. *The Nationwide Television Studies*. L.; N.Y.: Routledge, 1999.
- Murdock G. *The Sociology of Mass Communications and Sociological Theory* // *The Australian and New Zealand Journal of Sociology*. 1975. Vol. 11. № 2. P. 27–30.
- Paul A. *Stuart Hall*. Mona: University of the West Indies Press, 2020.
- Pavšić B. *Understanding Racism and Sexism in Harry Potter and Stuart Hall's Model of Three Reading Positions* // *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries*. 2007. Vol. 4. № 1–2. P. 69–80.
- Procter J. *Stuart Hall*. L.; N.Y.: Routledge, 2004.
- Prythor A. *Stuart Hall, Film Studies and the Cinema* // *Matrizes*. 2016. Vol. 10. № 3. P. 77–88.
- Stuart Hall: *Selected Writings* // Duke University Press. URL: <https://www.dukeupress.edu/series/Stuart-Hall-Selected-Writings>.
- Xie Y. et al. *An Overview of Stuart Hall's Encoding and Decoding Theory With Film Communication* // *Multicultural Education*. 2022. Vol. 8. № 1. P. 190–198.

Reception of Stuart Hall's Encoding/Decoding Concept in Cinema Studies

Arsenii Platonov. National Research University – Higher School of Economics (HSE University), Moscow, Russia, aaplatonov_2@edu.hse.ru.

One of the key theorists in cultural studies, Stuart Hall, was the author of the influential concept of encoding/decoding, which has had a significant impact on many sociocultural studies. The concept of encoding/decoding is well-known in Western academia but has not received due attention in the Russian academic community. Reception of Stuart Hall's works in the academic community can be divided into two types: direct and indirect. Direct reception is articulated in the researcher's explicit intention to use Hall's theory in their own work. Indirect influence is manifested in researchers using Stuart Hall's theory without directly referencing his works. Thus, in studies on audience reception or media representation, many scholars adopt his theory as a common reference point. Stuart Hall's ideas have become so popular that some scholars do not see the need to cite Hall's works or reference them without a thorough understanding of the specificity of his concepts. This paper explores the heuristic potential of Stuart Hall's media theory and analyzes its applicability in the contemporary field of cinema studies. The study demonstrates that Stuart Hall's media theory possesses significant heuristic potential and can be integrated into modern film research with certain modifications.

Keywords: *Stuart Hall; encoding/decoding model; media; film analysis; film theory; cinema studies; cultural studies; reception.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-4-35-57

References

- Aligwe H.N. et al. Stuart Hall's Encoding-Decoding Model: A Critique. *World Applied Sciences Journal*, 2018, vol. 36, no. 9, pp. 1019–1023.
- Benshoff H.M. *Film and Television Analysis. An Introduction to Methods, Theories, and Approaches*, London, New York, Routledge, 2016.
- Bødker H. Stuart Hall's Encoding/Decoding Model and the Circulation of Journalism in the Digital Landscape. *Stuart Hall Lives: Cultural Studies in an Age of Digital Media* (eds P. Decherney, K. Sender), London, New York, Routledge, 2018.
- Boog J. The Lost History of Fifty Shades of Grey. *GalleyCat*, November 21, 2012. URL: <https://www.adweek.com/galleycat/fifty-shades-of-grey-wayback-machine/50128?red=as>.
- Bruns A. *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Produsage*, New York, Peter Lang, 2008.
- Degtyarev E.O. *Temnye figury: sotsial'no-filosofskii analiz fil'mov Dzhona Karpen-tera* [Dark Figures: Socio-philosophical Analysis of John Carpenter's Films], Moscow, HSE Publishing House, 2023.
- Du Gay P. et al. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*, Thousand Oaks, Sage Publications in association with the Open University, 1997.
- Eco U. *Looking for a Logic of Culture*, Berlin, Boston, De Gruyter, 1975.
- Ehtkind A. Vvedenie [Introduction]. *Kul'tural'nye issledovaniya: Sb. nauch. rabot* [Cultural Research: A Collection of Papers] (eds A. Ehtkind, P. Lysakov), Saint Petersburg, Izdatel'stvo EUSPb, 2006, pp. 7–26.
- Eyerman R. Jeffrey Alexander and the Cultural Turn in Social Theory. *Thesis Eleven*, 2004, vol. 79, no. 1, pp. 25–30.
- Genosko G. *Remodeling Communication. From WWII to the WWW*, Toronto, University of Toronto Press, 2012.
- Grossberg L. *Cultural Studies in the Future Tense*, Durham, London, Duke University Press, 2010.
- Hall S. A Sense of Classlessness. *Selected Political Writings. The Great Moving Right Show and Other Essays*, Durham, London, Duke University Press, 2017, pp. 28–46.

- Hall S. Cultural Studies and Its Theoretical Legacies. *Essential Essays*, vol. 1: Foundations of Cultural Studies, Durham, London, Duke University Press, 2019, pp. 71–99.
- Hall S. Encoding and Decoding in the Television Discourse. *Essential Essays*, vol. 1: Foundations of Cultural Studies, Durham, London, Duke University Press, 2018, pp. 257–276.
- Hall S. Kul'turnye issledovaniya: dve paradigmy [Cultural Studies: Two Paradigms]. *Logos*, 2012, no. 1, pp. 157–183.
- Hall S. Notes on Deconstructing “The Popular”. *Essential Essays*, vol. 1: Foundations of Cultural Studies, Durham, London, Duke University Press, 2018, pp. 352–353.
- Hall S., Jefferson T. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, London, New York, Routledge, 2006.
- Hebdige D. *Subculture: The Meaning of Style*, London, New York, Routledge, 1979.
- Jenkins H. The Politics of Racebending. *The Routledge Companion to Media Fandom* (eds A.M. Click, S. Scott), London, New York, Routledge, 2018, pp. 384–385.
- Kiriya I.V., Novikova A.A. *Istoriya i teoriya media* [History and Theory of Media], Moscow, HSE Publishing House, 2018.
- Korte G. *Vvedenie v sistemnyi kinoanaliz* [Introduction to Systemic Film Analysis], Moscow, HSE Publishing House, 2020.
- Kurennoi V.A. Issledovatel'skaya i politicheskaya programma kul'turnykh issledovaniy [Cultural Studies: Research and Political Program]. *Logos*, 2012, no. 1, pp. 14–79.
- Mak J. East Asian Representations in British Television and Cinema, MSc diss., Glasgow, University of Glasgow, 2019.
- McQuail D. *McQuail's Media and Mass Communication Theory*, 6th ed., Thousand Oaks, SAGE Publications, 2010.
- Morley D., Brunson S. *The Nationwide Television Studies*, London, New York, Routledge, 1999.
- Murdock G. The Sociology of Mass Communications and Sociological Theory. *The Australian and New Zealand Journal of Sociology*, 1975, vol. 11, no. 2, pp. 27–30.
- Paul A. *Stuart Hall*, Mona, University of the West Indies Press, 2020.
- 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.
- Pavšič B. Understanding Racism and Sexism in Harry Potter and Stuart Hall's Model of Three Reading Positions. *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries*, 2007, vol. 4, no. 1–2, pp. 69–80.
- Procter J. *Stuart Hall*, London, New York, Routledge, 2004.
- Prysthon A. Stuart Hall, Film Studies and the Cinema. *Matrizes*, 2016, vol. 10, no. 3, pp. 77–88.
- Romashko T.V., Gurova O. Yu. Poststrukturalistskaya teoriya diskursa i ee metody issledovaniya sotsiokul'turnoi real'nosti [Poststructuralist Discourse Theory and Its Methods of Analysis of Sociocultural Reality]. *Sotsiodinamika* [Sociodynamics], 2022, no. 10, pp. 46–59.
- Stuart Hall: Selected Writings. *Duke University Press*. URL: <https://www.dukeupress.edu/series/Stuart-Hall-Selected-Writings>.
- Vasil'eva M.A. Kommunikatsiya, identichnost' i reprezentatsiya v rabotakh issledovatelei Birmingemskoi shkoly [Communication, Identity and Representation in the Works of Birmingham School Researchers]. *Studia Culturae*, 2014, no. 20, pp. 105–117.
- Xie Y. et al. An Overview of Stuart Hall's Encoding and Decoding Theory With Film Communication. *Multicultural Education*, 2022, vol. 8, no. 1, pp. 190–198.

Фолк-хоррор. Субжанр, изобретенный учеными

Александр Павлов

Александр Павлов. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ); Институт философии РАН, Москва, Россия, apavlov@hse.ru.

Статья посвящена фолк-хоррору как субжанру хоррора. Автор показывает, что данный субжанр возник совсем недавно и может быть назван «изобретенной традицией». Хотя сам термин появился в 1970 году, популярен он стал сравнительно недавно. Первым, кто подробно описал фолк-хоррор как субжанр хоррора, был британец Адам Сковелл, издавший книгу по этой теме в 2017 году. Сковелл «изобрел» канон субжанра, предложив идею «нечестивой троицы» (три британские картины конца 1960-х — начала 1970-х годов: «Главный охотник на ведьм» (1968), «Кровь на ногтях сатаны» (1971) и «Плетеный человек» (1971)) и связав термин именно с британской традицией фильмов ужасов. Подход Сковелла был востребован, но впоследствии ученые не только оспорили его методологию, но и предложили вывести его концепцию за пределы Британии. Так родилась идея американской традиции фолк-хоррора, а затем и многие другие — тайская, индонезийская и проч., распространяя этот термин и на другие медиумы — музыку, мультфильмы, литературу и т.д. Автор статьи посвящает свое исследование академической рецепции фолк-хоррора, показывая, что этот субжанр крайне интересен именно ученым, которые, с одной стороны, предлагают ценные аналитические ходы для анализа эмпирического материала, а с другой — размыывают конвенции субжанра, строго очерченные Сковеллом. Автор критически относится к некоторым попыткам ученых переописать субжанр, но вместе с тем полагает, что как фолк-хоррор могут быть описаны многие национальные традиции кино, в том числе российская. В качестве удачного примера приводится третий эпизод второго сезона сериала «Эпидемия».

Ключевые слова: фолк-хоррор; хоррор; изобретенная традиция; академические исследования фильмов ужасов.

«ЖАНР» кинематографа «хоррор» настолько многообразен, что его можно с полной уверенностью назвать метажанром (отсюда и кавычки при первом употреблении слова «жанр»). Дело в том, что субжанры хоррора, с одной стороны, слишком сильно различаются между собой, а с другой — стали чрезвычайно крупными и сложными (в том числе за счет того, что регулярно обыгрывают субжанровые конвенции). По этой причине многие из них фактически стали самостоятельными жанрами. Кроме того, с эволюцией кинематографа и способов его потребления (например, просмотр с экранов персональных компьютеров) возникают и новые субжанры. В последнем случае речь, например, идет о «скринлайфе», а в случае с хоррором — о скринлайф-хорроре.

Однако развитие жанров связано не только с технологическими изменениями. Так, в XXI столетии появились новые субжанры хоррора — «найденная пленка» (found footage), «пыточное порно» (torture porn) и совсем недавно — постхоррор (post-horror), известный также как возвышенный хоррор (elevated horror). Одной из самых интересных задач для изучения хоррора как «жанра» кинематографа является исследование того, как появляются вышеперечисленные субжанры. Например, термин «скринлайф» употребил режиссер Тимур Бекмамбетов применительно к кино, которое он делал в качестве продюсера. Термины «пыточное порно» и «постхоррор» были использованы критиками. Эти понятия оказались настолько удачными, что их выбрали в качестве описания новых субжанров или циклов фильмов. Притом что в случае с постхоррором между фанатами нет согласия — существует популярное мнение, что в постхорроре нет ничего нового в сравнении с издавна существующим арт-хоррором.

Вопрос о том, кто создает «субжанры» хоррора, является не таким уж простым и очевидным. Хотя те же термины «пыточное порно» и «постхоррор» были предложены журналистами, это не гарантировало, что они будут хорошо приняты другими «игроками» на поле понимания современного хоррора — фанатами и академиками. Часто описывают, то есть буквально все разъясняют, в плане элементов жанра именно ученые, как, скажем, было в случае с постхоррором: киновед Дэвид Черч своей книгой «Постхоррор», с одной стороны, легитимировал субжанр внутри академии, а с другой — наглядно показал его внутреннее устрой-

ство¹. Некоторые субжанры хоррора создают сами ученые, предлагая определения группам и циклам фильмов. Например, это касается субжанров «растительный хоррор» (plant horror)², «хайвей хоррор» (highway horror)³ или «карга-хоррор» (hag horror)⁴. Этими «субжанрами», изобретенными учеными, список далеко не ограничивается. Одним из самых поразительных примеров субжанра, получившего невероятную популярность в академии, стал фолк-хоррор (folk horror). Причем интерес ученых к этой теме не вполне соответствует обилию эмпирического материала — в течение долгого времени данный субжанр представляли считанные образцы. Однако академики всеми силами распространяют свой язык описания на все более широкие сферы, выходя далеко за рамки узкой группы фильмов.

Проблема, которая тут же возникает, заключается в том, насколько вообще ученые могут расширять границы описания жанра, то есть умножать жанровые и иные конвенциональные таксономии. В конце концов субжанр может потерять свою специфику и служить ярлыком для обозначения максимально большого количества фильмов. Но это отнюдь не единственная и не самая большая проблема с академическими исследованиями хоррора. Среди других можно назвать, например, то, что, когда некоторые фильмы пытаются описать как фолк-хоррор, в действительности это не что иное, как «переописание», — в том смысле, что часть картин уже давно, а иногда и прочно, вписаны в другие субжанровые определения. Это приводит не столько к путанице, сколько к закономерному вопрошанию о смысле существования конкретного субжанра как теоретической категории — зачем нужен новый субжанр, если другие прекрасно описывают существующий универсум хоррора? Кроме того, одни ученые упраздняют вклад других, переописывая уже изученный субжанр. Иными словами, фолк-хоррор — крайне любопытный пример возникновения субжанра хоррора внутри академии и важный кейс для понимания функционирования совре-

1. Church D. Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.

2. Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film / D. Keetley, A. Tenga (eds). Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan UK, 2016.

3. Murphy B.M. The Highway Horror Film. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan UK, 2014.

4. Young C. Crazy Old Ladies: The Story of Hag Horror. Orlando: BearManor Media, 2022.

менных гуманитарных исследований. Ниже я покажу краткую историю фолк-хоррора как субжанра, которая совпадает с его «рецепцией» в англоязычной академии.

Цепь фолк-хоррора

Сам термин «фолк-хоррор» (или «народные ужасы») появился в 1970 году, когда писатель Род Купер в статье в британском отраслевом издании *Kine Weekly* охарактеризовал таким образом картину Пирса Хаггарда «Кровь на когтях сатаны» (1971). Скорее всего, Хаггард читал эту рецензию и запомнил термин, так как в интервью журналу *Fangoria* 2003 года (к слову, посвященному исключительно хоррору) назвал свой фильм фолк-хоррором. В 2010 году термин был популяризирован, когда Марк Гэтисс выпустил трехсерийный документальный фильм «История ужасов» для телеканала BBC. В конце второй серии «Ужасы родных графств» Гэтисс завершает обсуждение фильмов студии *Hammer Film Productions*, задававших тон в британском хорроре 1960-х годов, чтобы перейти к рассказу о новом типе хоррора, избегавшего «готических клише», характерных для продукции *Hammer*. Гэтисс интервьюирует Пирса Хаггарда, который говорит, что пытался снять фильм в жанре «фолк-хоррор»⁵. Теперь дело оставалось за учеными или критиками, которые могли бы предложить теоретический язык описания субжанра, эмпирический материал которого был скорее старым, нежели новым. Тем самым жанровые определения фолк-хоррора по сути являются ретроспективными, по крайней мере в своих истоках.

Фактически первое научное исследование фолк-хоррора как жанра кино появилось в 2017 году. Это была книга «Фолк-хоррор: часы страха и очень странные дела» блогера и критика Адама Сковелла, который, освещая эту тему в медиа, одновременно работал над своей докторской диссертацией⁶. При этом вышедший одновременно с его книгой сборник «Возрождение фолк-хоррора: полевые исследования» вряд ли можно включить в историографию вопроса, поскольку его цель состояла в том, чтобы продемонстрировать «ужас» (hor-

5. См.: Defining Folk Horror//Revenant. 2019. № 5. P. 1-31.

6. Книга была основана на его блоге «Целлулоидный плетеный человек». См.: Scovell A. Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange. Liverpool: Auteur, 2017.

ror) «народности» (folk): авторы рассматривали подлинный фольклор, а также брали интервью у художников и ученых, работающих в области современного язычества⁷. Подход Сковелла был иным. Он предложил понятие «цепь фолк-хоррора» — своеобразный шаблон для идентификации или создания произведения в субжанре «фолк-хоррор». Эта «цепь» должна была прояснить связь между тем, что он назвал «нечестивой троицей» субжанра — картинами «Главный охотник на ведьм» (1968) Майкла Ривза, «Кровью на когтях сатаны», упоминаемой выше, и «Плетеный человек» (1973) Робина Харди. Его схема также предполагала определенную гибкость, позволяющую учитывать различия между этими фильмами.

«Цепь» состояла из четырех звеньев. *Во-первых*, ландшафта. Элементы топографии в кино такого рода оказывали неблагоприятное воздействие на социальную и моральную идентичность жителей конкретной местности. *Во-вторых*, изоляции. Сеттинг фолк-хоррора — необязательно сельская местность, но обычно в нем изображается сообщество, отрезанное от мира: деревня, небольшой городок или остров. Одним из важных признаков изоляции становится появление в таком сообществе посторонних, которые сами оказываются изолированы. *В-третьих*, специфическая система верований, часто — язычество. *В-четвертых*, вызов/происшествие. Сам Сковелл признаёт, что четвертый элемент — самое слабое звено в этой цепи, охватывающее, как и должно быть, любой тип конфликта. Основываясь на этой схеме, Сковелл предлагает следующие определения субжанра:

- Произведение, в котором фольклор используется эстетически или тематически, чтобы быть наполненным ощущением тайны в жутких, сверхъестественных или ужасающих целях.
- Произведение, которое представляет собой столкновение между странным местом (arcania) и его присутствием в непосредственной близости к той или иной форме современности.
- Произведение, которое создает собственную фольклорную традицию посредством различных форм народной памяти⁸.

Последнее определение особенно важно, так как оно предполагает, что фолк-хоррор не только и даже не столько

7. Folk Horror Revival: Field Studies / A. Paciorek, K. Beem (eds). Durham: Wyrld Harvest Press, 2018.

8. Scovell A. Op. cit. P. 17.

основывается на фольклоре, сколько сам является новой формой фольклора. При этом Сковелл подчеркивал, что фолк-хоррор — это не обязательно «ужас», но, скорее, «мутация его аффекта», которую можно встретить в фэнтези или других сходных жанрах. В этом отношении Сковелл предлагал поистине революционный подход в теоретическом осмыслении эмпирического материала хоррора. В конце своей работы он особо отмечал, что

...Хотя связь между самим фольклором и жанром в целом была мало проанализирована в главах этой книги, очевидно, что в нанесении на карту ее многочисленных борозд еще предстоит продвинуться⁹.

Исследователь придумал свою схему, для того чтобы сгруппировать большой массив кинофильмов и сериалов на основе четких, заранее заданных критериев. Эта эвристически весьма плодотворная концепция помогает переписать и возродить интерес к забытым или не очень известным картинам, причем не только британским. В 2019 году Сковелл опубликовал свой список фолк-хоррор фильмов¹⁰. Прошло совсем немного времени — и фолк-хоррор превратился в один из самых популярных субжанров хоррора. Правда, преимущественно в рамках описывающей его академической литературы.

Фолк-хоррор в «Адвокатах дьявола»

Чтобы увидеть, насколько востребованным стал фолк-хоррор, рассмотрим один кейс. Существует известная серия монографических исследований «Адвокаты дьявола» («Devil's Advocates»), стартовавшая в 2011 году и существующая по сей день. Согласно концепции серии, разные ученые посвящают свои небольшие книги конкретным фильмам ужасов. Как мы помним, изначально фолк-хоррор с подачи Сковелла определялся «нечестивой троицей» британских фильмов ужасов («Главный охотник на ведьм», «Кровь на когтях сатаны» и «Плетеный человек»). В 2011 году, то есть в год основания

9. Ibid. P. 236.

10. Scovell A. 10 Great Lesser-Known Folk Horror Films // British Film Institute. 24.10.2019. URL: <https://www.bfi.org.uk/lists/10-great-lesser-known-folk-horror-films&>.

серии, в «Адвокатах дьявола» вышла монография Яна Купера, посвященная картине «Главный охотник»¹¹. В исследовании фильм ожидаемо не позиционировался как фолк-хоррор. Купер подробно анализировал конкретные сцены, но главное — рассматривал ленту в различных контекстах — в контексте истории ужасов, в которой «Главный охотник» занимает подобающее ему место именно как британский фильм. Иными словами, в 2011 году у ученых еще были другие аналитические модели для анализа хоррора. С пришествием академической моды на фолк-хоррор все изменилось.

Монографии о двух других фильмах «нечестивой троицы» фолк-хоррора в серии «Адвокаты дьявола»: «Кровь на когтях сатаны» и «Плетеный человек» — вышли в 2021 и 2023 годах соответственно. С этого времени ретроспективная оптика фолк-хоррора стала практически обязательной для большинства научных исследований или же обязательными становятся исследования фильмов, считающихся фолк-хоррором. Так, Дэвид Эванс-Пауэлл отмечает, что «Кровь на когтях сатаны» остается в тени «Главного охотника» и «Плетеного человека», несмотря на то, что именно Хаггард применил к своему фильму термин «фолк-хоррор». Эванс-Пауэлл помещает картину в контекст этого субжанра и сравнивает сеттинг XVII века с сеттингом XIX века, характерным для продукции студии *Hammer*. Также Хаггард отчасти идет вслед за концепцией Сковелла, отмечая важность ландшафта, локализма и отражения современного кризиса английской идентичности¹².

Действие картин «Главный охотник на ведьм» и «Кровь на когтях сатаны» разворачивается в историческом сеттинге. Во многом фолк-хоррор определяется тем, что в нем современность («цивилизация») сталкивается с (чуждой) «традицией» (архаикой). В этом плане «Плетеный человек» Робина Харди служит эталоном субжанра. Однако Стив Виггинс в своей монографии старается избегать характеристики картины как фолк-хоррора. Он пишет, что в то время как многие считают «Плетеного человека» классикой фолк-хоррора, в действительности этот фильм — яркий пример праздничного хоррора (*holiday horror*). Поэтому в своей книге Виггинс объясняет, что такое праздничный хоррор, помещая «Плетеного человека» в совсем иной субжанр¹³. Обратим внимание,

11. Cooper I. *Witchfinder General*. Leighton Buzzard, UK: Auteur Publishing, 2011.

12. Evans-Powell D. *The Blood on Satan's Claw*. Leighton Buzzard, UK: Auteur Publishing, 2021.

13. Wiggins S. A. *The Wicker Man*. Leighton Buzzard, UK: Auteur Publishing, 2023.

что эти книги вышли в 2021 и 2023 годах. Тем самым, с одной стороны, к 2023 году клишированность данной теоретико-методологической оптики стала очевидной, а с другой — мы видим, как ученые продолжают изобретать все новые субжанры хоррора, например «праздничный хоррор».

Наконец, в книге серии «Адвокаты дьявола» Брэндон Графиус в 2020 году поместил в контекст фолк-хоррора картину «Ведьма» (2015) Роберта Эггерса¹⁴. Хотя многие исследователи, анализируя «Ведьму», прибегают к аналогичному ходу¹⁵, в научной среде возникает конфликт описаний, поскольку другие специалисты относят картину к классическим образцам постхоррора¹⁶. Возникает закономерный вопрос, какое из предлагаемых жанровых определений лучше подходит для анализа этого фильма и не уведут ли исследователи по ложному следу в рецепции конкретных картин.

В 2020 году Графиус предложил иное, нежели у Сковелла, понимание данного субжанра. Он отдает должное позиции предшественника как «эффективной отправной точки», отмечая при этом «замкнутость» его определения фолк-хоррора. Графиус делает акцент на том, что для Сковелла фолк-хоррор — это пространство, где повторное присвоение культуры прошлого, даже той, которая все еще находится в активной памяти живущих, приобретает фольклорный облик. Графиус идет дальше и утверждает, что фолк-хоррор — это разновидность хоррора, в которой досовременное, все еще присутствующее в форме устных сказаний, вырывается из тисков фольклорной традиции. И хотя место действия в этом субжанре часто берет начало в сельской местности, в последние десятилетия появляется все больше произведений фолк-хоррора, герои которых живут в городах. Поэтому Графиус дополняет определение Сковелла анализом «городского фолк-хоррора» Джона Таулсона¹⁷ и «лесного фольклора» Карры Симабукуро¹⁸.

Особый акцент Графиус делает на том, что фолк-хоррор должен основываться на «устной традиции» (возможно, потому что народная культура была именно устной):

14. *Grafius B. The Witch.* Leighton Buzzard, UK: Auteur Publishing, 2020.

15. *Spadoni R. Midsommar: Thing Theory*//Quarterly Review of Film and Video. 2020. Vol. 37. № 7. P. 711–726; *Grant B.K. 100 Horror Films.* N.Y.: BFI; Bloomsbury Publishing, 2022. P. 135–136.

16. *Church D.* Op. cit.

17. *Towlson J. Candyman.* Leighton Buzzard, UK: Auteur Publishing, 2018.

18. *Shimabukuro K. The Mystery of the Woods: “Twin Peaks” and the Folkloric Forest*//Cinema Journal. 2016. Vol. 55. № 3. P. 121–125.

Короче говоря, фолк-хоррор взял материал из народных сказаний, зачастую уже довольно ужасающих самих по себе, и перепрофилировал их в фильмы ужасов, романы или рассказы. Фолк-хоррор — это ужас, основой которого является фольклор. Часто пейзаж является очень важной особенностью. В фолк-хорроре главный герой обычно находится в среде, которая для него неестественна и которая становится тревожной или даже угрожающей¹⁹.

Мы видим, что, с одной стороны, исследователь следует шаблону Сковелла, а с другой — распространяет субжанр на новые медиумы. В итоге Графиус выделяет следующие три основных элемента фолк-хоррора: 1) это события, разворачивающиеся или сосредоточенные на прошлом (часто доиндустриальном); 2) среда, вызывающая одновременно удивление и страх у персонажей и зрителей; 3) элемент устности выдвигается на первый план в самом повествовании. Однако, как замечает автор, этот набор характеристик далеко не полный²⁰. Помимо того что Графиус подвергает ревизии сковелловское определение фолк-хоррора, он также намечает две отдельные традиции этого субжанра — британскую и американскую, к которым мы вернемся позже.

Странный триумф фолк-хоррора

Серия книг «Адвокаты дьявола» не единственный пример обращения ученых к идее фолк-хоррора. Только в 2023 году вышли или готовятся к выходу сразу несколько академических сборников, посвященных субжанру. Это «Фолк-хоррор в кино: возвращение вытесненных британцев»²¹ под редакцией Кевина Доннелли и Луи Бэймана, «Путеводитель издательства *Routledge* по фолк-хоррору» под редакцией Роберта Эдгара и Уэйна Джонсона²², «Грядущее фолк-хоррора: современные тревоги и возможное будущее» под редакцией Сай-

19. *Grafius B.* Op. cit. P. 32.

20. *Ibid.* P. 33.

21. *Folk Horror on Film: The Return of the British Repressed* / K. Donnelly, L. Bayman (eds). Manchester: Manchester University Press, 2024.

22. *The Routledge Companion to Folk Horror* / R. Edgar, W. Johnson (eds). L.: Routledge, 2023.

мона Бэйкона²³, «Фолк-хоррор. Новые глобальные пути» под редакцией Дон Китли и Рут Хехолт²⁴. Также субжанр представлен статьями Микеля Ковена в ранее изданных сборниках «Эволюция хоррора в XXI веке»²⁵ и «Мертвые в XXI столетии»²⁶, Бернис Мерфи в сборнике «Американский ужас»²⁷ и Тимоти Джонса в сборнике «Путеводитель по глобальной готике»²⁸. Такое пристальное внимание ученых к субжанру свидетельствует в пользу того, что он действительно интересен и позволяет по-новому взглянуть на богатый эмпирический материал.

Сборник «Фолк-хоррор в кино: возвращение вытесненных британцев» посвящен политическому и эстетическому анализу жутких пейзажей и страшных персонажей в британском фолк-хорроре. Помимо того что в книге представлены классические фильмы «нечестивой троицы», канон субжанра расширяется за счет как уже ставших известными сериалов и фильмов, так и новых работ, например фильмов Бена Уитли²⁹. При этом три других сборника резко оспаривают монополию британцев на фолк-хоррор, выводя субжанр не только за национальные, но и за темпоральные границы, равно как и за границы кинематографического медиума.

Так, «Путеводитель издательства *Routledge* по фолк-хоррору» не ограничивается фильмами. Сборник состоит из пяти разделов. Первый посвящен истории субжанра от средневековых текстов до наших дней. Здесь рассматривается первая волна современного фолк-хоррора, а именно классические картины «нечестивой троицы», а также обсуждается значение древних богов и раннего фолк-хоррора, актуальное для субжанра. Во втором разделе рассматриваются пространства, пейзажи и культурные реалии. В третьем авторы описывают богатую историю использования фольклора

23. Future Folk Horror: Contemporary Anxieties and Possible Futures/S. Bacon (ed.). L.: Palgrave, 2023.

24. Folk Horror: New Global Pathways//D. Keetley, R. Heholt (eds). Cardiff: University of Wales Press, 2023.

25. Koven M.J. The Futures for Folk Horror//The Evolution of Horror in the Twenty-First Century/S. Bacon (ed.). Lanham; Boulder; N.Y.; L.: Lexington Books, 2023. P. 245–258.

26. Idem. Folk Horror and the Undead: Hereditary (Ari Aster, 2018)//The Undead in the 21st Century. A Companion/S. Bacon (ed.). Oxford: Peter Lang, 2022.

27. Murphy B.M. Folk Horror//Cambridge Companion to American Horror/S. Shapiro, M. Storey (eds). Cambridge: Cambridge University Press, 2022. P. 139–153.

28. Jones T. Folk Horror and the Globalgothic//The Edinburgh Companion to Globalgothic/R. Duncan (ed.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023. P. 309–321.

29. Folk Horror on Film: The Return of the British Repressed.

в детской художественной литературе. В четвертом разделе обсуждаются примеры музыки и изображений, пропитанных фолк-хоррором, выявляется связь между последним и различными жанрами музыки (фолк-музыкой, блэк-металлом и т. д.), звуком и исполнением, комиксами и даркнетом. В пятом разделе ставится под вопрос, что фолк-хоррор является по преимуществу британским феноменом, при этом раскрываются более широкие сферы регионального, национального, международного и транснационального народного хоррора³⁰.

В свою очередь, в книге «Грядущее фолк-хоррора: современные тревоги и возможное будущее» авторы обращаются к новейшим американским фильмам, таким как «Ведьма», «Ритуал» (2017) и «Кэндимэн» (2021), вполне подпадающим под классическое определение фолк-хоррора. Однако, вопреки распространенному взгляду на этот субжанр как на изображение чудовищного сельского и языческого прошлого, исследователи утверждают, что фолк-хоррор способен отразить социальные тревоги XXI века. Кроме того, авторы отмечают, что благодаря пересечению с темами изменения климата, расизма и политики идентичности, фолк-хоррор может указывать на альтернативные способы существования в мире и образы возможного будущего, а за примерами обращаются к совсем неконвенциональным лентам типа «Аннигиляции» (2018) Алекса Гарленда³¹.

Сборник «Фолк-хоррор. Новые глобальные пути» разделен на четыре части: «Фольклор фолк-хоррора», «Переосмысление канонического фолк-хоррора», «Фолк-хоррор в новых пространствах» и «Политика фолк-хоррора». Его редакторы настаивают, что фолк-хоррор неизбежно выходит за пределы британской культуры, будучи глобальным феноменом. В этой установке авторы заходят довольно далеко. Например, Ян Броуди утверждает, что, несмотря на явные различия в эстетике, аудитории и общих конвенциях, фолк-хоррор и мультипликационный сериал «Скуби-Ду, где ты!» (1969–1970) имеют много общего. То, что в этом сериале часто изображен суеверный и доверчивый «народ», которому не всегда удается развеять очарование сверхъестественного, якобы роднит его с фолк-хоррором³². Катажина Анкута исследует

30. The Routledge Companion to Folk Horror.

31. Future Folk Horror: Contemporary Anxieties and Possible Futures.

32. Brodie I. "Wow, This Place is Spooky at Night!": Suburban Ennui, Legend Quests and What Folk Horror Shares With Scooby-Doo//Folk Horror: New Glo-

фигуру фи-попа (тип ревенанта, который одновременно является призраком и хозяином) в тайском сверхъестественном фольклоре³³, опираясь при этом на монографию о тайском хорроре, в котором Мэри Эйнсли также описывает предмет своего исследования как фолк-хоррор³⁴.

В сборнике «Чудовищные существа и медиакультуры: народные монстры, (им)материальность, региональность» авторы рассуждают о том, как «народные монстры» (folk monsters) изобретаются и находят свое оформление в различных традициях искусства и медиа, а также исследуют возрождение фолк-хоррора в XXI веке как культурной формации и эстетической чувственности. Помимо прочего, в книге описан малазийский, австралийский и другие национальные традиции фолк-хоррора XXI столетия, а сам субжанр связывается с другими субжанрами хоррора — например, с «найденной пленкой» или с интернет-фольклором³⁵.

Помимо того что все эти книги оспаривают исключительную «британскость» фолк-хоррора, они также проблематизируют и методологию Сковелла:

Сковелл предлагает уникальный подход к жанровому анализу, который обеспечивает общность формы и гибкость применения. Главы, в которых подробно рассматривается работа Сковелла, демонстрируют, что четыре элемента, которые он выделяет, открыты для новой интерпретации и повторного применения³⁶.

В 2017 году во влиятельной монографии Адама Сковелла «Фолк-хоррор: часы страха и очень странные дела» была предложена концепция «цепи фолк-хоррора», оказавшаяся чрезвычайно плодотворной и описывающая четыре конститутивные характеристики фолк-хоррора — ландшафт, изоляцию, специфические верования (изолированного сообщества) и кульминацию «вызова или события». Многие критики по-

bal Pathways. P. 75–90.

33. Ancuta K. Monsters in the Making: *Phi Pop* and Thai Folk Horror // Folk Horror: New Global Pathways. P. 167–182.

34. Ainslie M. Contemporary Thai Horror Film. A Monstrous Hybrid. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024.

35. Monstrous Beings and Media Cultures: Folk Monsters, Im/materiality, Regionality / J. Balanzategui, A. Craven (eds). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023.

36. The Routledge Companion to Folk Horror. P. 2.

следовали этому образцу. Однако парадигма Сковелла невольно породила некоторые гипотезы, которые слишком сильно определили направление критики этого жанра и ограничили дискуссию. Настало время выйти за рамки «цепи фолк-хоррора», как усложнив четыре звена Сковелла, так и исследуя другие парадигмы и истории. Кроме того, пришло время выйти за рамки британского фолк-хоррора, которому в значительной мере посвящена книга Сковелла, и исследовать бесчисленное множество примеров фолк-хоррора, обнаруживающиеся по всему миру³⁷.

В итоге фолк-хоррор оказывается слишком размытым понятием. С одной стороны, это помогает лучше понять различные кинематографические традиции, с другой — ведет к утрате эвристического потенциала.

Фолк-хоррор: Британия и далее везде

В качестве не самого удачного примера «анализа» субжанра можно назвать статью Ковена «Будущие для фолк-хоррора», в которой автор рассматривает набирающий все большую популярность фолк-хоррор не как тот, в котором прошлое неизбежно поглощает будущее, но как такой, который был бы способен предоставить голос маргинализированным слоям населения³⁸. Но зачем раскрывать эту тему в специфическом субжанре, учитывая, что маргинализированные слои населения максимально представлены в других разновидностях хоррора? Таким образом, если и развивать данную категорию, имело бы смысл сосредоточиться на национальных традициях фолк-хоррора. Так, общепризнано, что первая волна британского фолк-хоррора продолжалась примерно с 1968 по 1979 год, когда вышли картины «Главный охотник на ведьм», «Выход дьявола» (Теренс Фишер, 1968), «Кровь на когтях сатаны», «Плетеный человек», телевизионные сериалы «Только свистни, и я приду» (1968), «Совиная служба» (1969–1970), «Робин Редбрист» (1970), «Рождественская история с привидениями» BBC (1971–1978), «Каменная лента» (1972), «Фен Пенды» (1974), «Дети камней» (1977). Вторая волна началась примерно в 2008 году и включает в себя фильмы «Райское озеро» (Джеймс Уоткинс, 2008), «Уэйк Вуд» (Дэвид Китинг, 2009), те-

37. Keetley D., Heholt R. Introduction // *Folk Horror: New Global Pathways*. P. 18–19.

38. Koven M. J. The Futures for Folk Horror // *The Evolution of Horror in the Twenty-First Century*.

тралогия Бена Уитли «Список смертников» (2011), «Раз! Два! Три! Умри!» (2012), «Поле в Англии» (2013) и «В земле» (2021), «Женщина в черном» (Джеймс Уоткинс, 2012), «Песнь дьявола» (Лиам Гэвин, 2016), «Ритуал» (Дэвид Брукнер, 2017), «Апостол» (Гарет Эванс, 2018) и др.

Как отмечают Дон Китли и Рут Хихолт, вторая волна двигалась в двух направлениях — вперед, формируя новые воплощения, и назад, пересматривая ключевые тексты фолк-хоррора конца 1960-х — 1970-х годов. По их мнению, приведенные примеры ясно показывают, что выявленная территория фолк-хоррора вначале была преимущественно британской³⁹. Тимоти Джонс в своей статье «Фолк-хоррор и глобальная готика» предлагает удачное объяснение нынешней популярности субжанра как исходно британского. По его мнению, британский фолк-хоррор 1970-х годов стал реакцией на локальные последствия глобализации. Поэтому Джонс показывает, что фолк-хоррор — это мода, основанная на «изобретенной традиции» (*invented tradition*) и мобилизованная в британском контексте, а ее цель состоит в изобретении автохтонной национальной идентичности, которая предположительно возникла еще до эпохи глобализации. Джонс позиционирует интерес к фолк-хоррору в контексте выхода Великобритании из Европейского союза⁴⁰. В целом нам необязательно политизировать фолк-хоррор, чтобы признать его изобретенной традицией. Тем более что, как мы видели, этим субжанром описывается кинематограф в других странах.

Так, Китли и Хихолт считают, что американский фолк-хоррор до недавнего времени был второстепенным для научных исследований, но теперь стало окончательно ясно, что его темпоральная шкала отличается от траектории британского фолк-хоррора. В частности, некоторые из наиболее ярких примеров фолк-хоррора в США выходят за рамки двух волн британского фолк-хоррора. Тем не менее знаковые американские фильмы последних лет стали неотъемлемой частью «второй волны» (британского) фолк-хоррора. В первую очередь, это «Ведьма», «Реинкарнация» (2018) и «Солнцестояние» (2019) Ари Астера, а также «Лукавый» (2023) Уильяма Брента Белла. Близким (вплоть до смешения) к фолк-хоррору может быть признан жанр «сельской готики»⁴¹. Также не-

39. Folk Horror: New Global Pathways. P. 19–21.

40. Jones T. Op. cit.

41. Murphy B. M. The Rural Gothic in American Popular Culture. Backwoods Horror and Terror in the Wilderness. Houndmills; Basingstoke; Hampshire: Palgra-

которые современные американские (но не только) картины могут быть отнесены к «городскому фолк-хоррору», например «Кэндимен» (2021). Тем самым фолк-хоррор становится глобальным жанром, и, если следовать строгой концепции Адама Сковелла, можно было бы сгруппировать множество картин, возможно, до сих пор неадекватно описываемых с помощью иных категорий.

Несмотря на то что это не самый интересный вопрос, почему субжанр стал таким популярным в академии, в качестве гипотезы мы можем предположить, что его тематика позволяет выйти за пределы доминирующих в западных гуманитарных исследованиях оптик — гендера, антропоцена, постгуманизма и т. д. Поэтому благодаря категории фолк-хоррора ученые могут взглянуть на национальные традиции хоррора (в международном отношении) как на оригинальный эмпирический материал, а не только как на нечто, что обязательно нужно вписать в антропоцен и т. п. Хотя многие авторы, как мы видели, пытаются связать фолк-хоррор с гендером, экологией, политикой идентичности и т. д.

Фолк-хоррор существует и в России. Речь идет не только о классической картине «Вий» (1967) Константина Ершова и Георгия Кропачева, но и о лентах в том смысле, который в него вкладывал Сковелл. Так, ввиду популярности самого субжанра отечественные деятели кино и сериалов пробуют снимать, обращаясь к данному сеттингу, по лекалам британского и американского фолк-хоррора. Например, третий эпизод второго сезона сериала «Эпидемия» может быть описан как фолк-хоррор в самом строгом смысле этого понятия. По сюжету девочка Настя, которая не разговаривает и которую находит группа главных героев (живших ранее в Москве и в цивилизованном пригороде), спасающихся от эпидемии и связанных с нею опасностей, помогает им выбраться из болот и попасть в деревню Ойра, населенную язычниками. Сама Настя происходит из этих мест. Ойра изолирована, и ее жители даже не слышали об эпидемии. Героям разрешают остаться жить в деревне, и они строят себе дом и осваивают ремесла. Однажды во время праздника Перуна, когда жители деревни веселятся, прыгая через костер, герои узнают о странных верованиях местных — обмениваться в праздник мужьями и женами на год. Одновременно с этим двое персонажей вступают в интимную связь на кладбище, о чем становится известно жителям деревни. На общем собрании глава

Ойры сообщает, что осквернивших святое место нужно наказать. Группа сбегает, чтобы продолжить странствия. Фактически этот эпизод содержит все элементы сковелловской «цепи фолк-хоррора». Здесь есть всё — странный ландшафт, изоляция, язычество и конфликт. Помимо этого, к фолк-хоррору может быть отнесен российский сериал «Топи» (2021) Владимира Мирзоева.

Библиография

- Ainslie M. Contemporary Thai Horror Film. A Monstrous Hybrid. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024.
- Ancuta K. Monsters in the Making: *Phi Pop* and Thai Folk Horror//Folk Horror: New Global Pathways/D. Keetley, R. Heholt (eds). Cardiff: University of Wales Press, 2023. P. 167–182.
- Brodie I. “Wow, This Place is Spooky at Night!”: Suburban Ennui, Legend Quests and What Folk Horror Shares with *Scooby-Doo*//Folk Horror: New Global Pathways/D. Keetley, R. Heholt (eds). Cardiff: University of Wales Press, 2023. P. 75–90.
- Church D. Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.
- Cooper I. Witchfinder General. Leighton Buzzard, UK: Auteur Publishing, 2011.
- Donnelly K., Bayman L. Folk Horror on Film: The Return of the British Repressed. Manchester: Manchester University Press, 2024.
- Evans-Powell D. The Blood on Satan’s Claw. Leighton Buzzard, UK: Auteur Publishing, 2021.
- Folk Horror Revival: Field Studies/A. Paciorek, K. Beem (eds). Durham: Wyrld Harvest Press, 2018.
- Folk Horror: New Global Pathways/D. Keetley, R. Heholt (eds). Cardiff: University of Wales Press, 2023.
- Future Folk Horror: Contemporary Anxieties and Possible Futures/S. Bacon (ed.). L.: Palgrave, 2023.
- Grafius B. The Witch. Leighton Buzzard, UK: Auteur Publishing, 2020.
- Grant B.K. 100 Horror Films. N.Y.: BFI; Bloomsbury Publishing, 2022. P. 135–136.
- Jones T. Folk Horror and the Globalgothic//The Edinburgh Companion to Globalgothic/R. Duncan (ed.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023. P. 309–321.
- Keetley D. Defining Folk Horror//Revenant. 2019. № 5. P. 1–31.
- Keetley D., Tenga A. Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan UK, 2016.
- Koven M.J. Folk Horror and the Undead: Hereditary (Ari Aster, 2018)//The Undead in the 21st Century. A Companion/S. Bacon (ed.). Oxford: Peter Lang, 2022.
- Koven M.J. The Futures for Folk Horror//The Evolution of Horror in the Twenty-First Century/S. Bacon (ed.). Lanham; Boulder; N.Y.; L.: Lexington Books, 2023. P. 245–258.
- Monstrous Beings and Media Cultures: Folk Monsters, Im/materiality, Regionality/J. Balanzategui, A. Craven (eds). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023.
- Murphy B.M. Folk Horror//Cambridge Companion to American Horror/S. Shapiro, M. Storey (eds). Cambridge: Cambridge University Press, 2022. P. 139–153.

- Murphy B.M. *The Highway Horror Film*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan UK, 2014.
- Murphy B.M. *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. Houndmills; Basingstoke; Hampshire: Palgrave Macmillan UK, 2013.
- Scovell A. 10 Great Lesser-Known Folk Horror Films//British Film Institute. 24.10.2019. URL: <https://www.bfi.org.uk/lists/10-great-lesser-known-folk-horror-films>.
- Scovell A. *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*. Liverpool: Auteur, 2017.
- Shimabukuro K. The Mystery of the Woods: “Twin Peaks” and the Folkloric Forest//Cinema Journal. 2016. Vol. 55. № 3. P. 121–125.
- Spadoni R. *Midsommar*: Thing Theory//Quarterly Review of Film and Video. 2020. Vol. 37. № 7. P. 711–726.
- The Routledge Companion to Folk Horror/R. Edgar, W. Johnson (eds). L.: Routledge, 2023.
- Towson J. *Candyman*. Leighton Buzzard, UK: Auteur Publishing, 2018.
- Wiggins S.A. *The Wicker Man*. Leighton Buzzard, UK: Auteur Publishing, 2023.
- Young C. *Crazy Old Ladies: The Story of Hag Horror*. Orlando: BearManor Media, 2022.

Folk Horror: A Subgenre Invented by Scholars

Alexander Pavlov. National Research University – Higher School of Economics (HSE University); Institute of Philosophy, Russian Academy of Science (RAS), Moscow, Russia, apavlov@hse.ru.

The author explores folk horror as a subgenre of horror, delving into its recent emergence and categorization as an “invented tradition.” While the term surfaced in 1970, it gained widespread recognition relatively recently. Adam Scovell was first to thoroughly examine folk-horror as a subgenre of horror in his book on the same subject, which was published in 2017. It was also him who “invented” the canon of the folk horror subgenre by proposing the concept of the “unholy trinity”—which consisted of three British films (*The Witch Hunter in Chief*, 1968; *Blood on Satan’s Claws*, 1971; *The Wicker Man*, 1971)—associating folk horror specifically with British cinema. However, some scholars challenged Scovell’s approach, expanding the notion to encompass other cultures and mediums, such as American, Thai, Indonesian traditions, and extending into music, cartoons, and literature. In this article, the author examines the academic reception of folk horror. The author argues that scholars show a particular interest by proposing specific analytical approaches to analyze empirical data on one hand, and by aiming to challenge the subgenre’s conventional boundaries on the other hand. The author critiques attempts to redefine folk horror yet recognizes its applicability to various national film traditions, including the Russian context, exemplified by the successful incorporation of folk horror elements in the TV series “To the Lake” (2019), specifically in the third episode of the second season.

Keywords: *folk horror; horror; invented tradition; academic studies; horror films.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-4-58-76

References

- Ainslie M. *Contemporary Thai Horror Film. A Monstrous Hybrid*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2024.

- Ancuta K. Monsters in the Making: *Phi Pop* and Thai Folk Horror. *Folk Horror: New Global Pathways* (eds D. Keetley, R. Heholt), Cardiff, University of Wales Press, 2023, pp. 167–182.
- Brodie I. “Wow, This Place is Spooky at Night!”: Suburban Ennui, Legend Quests and What Folk Horror Shares with *Scooby-Doo*. *Folk Horror: New Global Pathways* (eds D. Keetley, R. Heholt), Cardiff, University of Wales Press, 2023, pp. 75–90.
- Church D. *Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2021.
- Cooper I. *Witchfinder General*, Leighton Buzzard, UK, Auteur Publishing, 2011.
- Donnelly K., Bayman L. *Folk Horror on Film: The Return of the British Repressed*, Manchester, Manchester University Press, 2024.
- Evans-Powell D. *The Blood on Satan's Claw*, Leighton Buzzard, UK, Auteur Publishing, 2021.
- Folk Horror Revival: Field Studies* (eds A. Paciorek, K. Beem), Durham, Wyrd Harvest Press, 2018.
- Folk Horror: New Global Pathways* (eds D. Keetley, R. Heholt), Cardiff, University of Wales Press, 2023.
- Future Folk Horror: Contemporary Anxieties and Possible Futures* (ed. S. Bacon), London, Palgrave, 2023.
- Grafius B. *The Witch*. Leighton Buzzard, UK, Auteur Publishing, 2020.
- Grant B. K. *100 Horror Films*, New York, BFI, Bloomsbury Publishing, 2022, pp. 135–136.
- Jones T. Folk Horror and the Globalgothic. *The Edinburgh Companion to Globalgothic* (ed. R. Duncan), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2023, pp. 309–321.
- Keetley D. Defining Folk Horror. *Revenant*, 2019, no. 5, pp. 1–31.
- Keetley D., Tenga A. *Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan UK, 2016.
- Koven M. J. Folk Horror and the Undead: Hereditary (Ari Aster, 2018). *The Undead in the 21st Century. A Companion* (ed. S. Bacon), Oxford, Peter Lang, 2022.
- Koven M. J. The Futures for Folk Horror. *The Evolution of Horror in the Twenty-First Century* (ed. S. Bacon), Lanham, Boulder, New York, London, Lexington Books, 2023, pp. 245–258.
- Monstrous Beings and Media Cultures: Folk Monsters, Im/materiality, Regionality* (eds J. Balanzategui, A. Craven), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023.
- Murphy B. M. Folk Horror. *Cambridge Companion to American Horror* (eds S. Shapiro, M. Storey), Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. 139–153.
- Murphy B. M. *The Highway Horror Film*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan UK, 2014.
- Murphy B. M. *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. Houndmills; Basingstoke; Hampshire: Palgrave Macmillan UK, 2013.
- Scovell A. 10 Great Lesser-Known Folk Horror Films. *British Film Institute*, October 24, 2019. URL: <https://www.bfi.org.uk/lists/10-great-lesser-known-folk-horror-films>.
- Scovell A. *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*, Liverpool, Auteur, 2017.
- Shimabukuro K. The Mystery of the Woods: “Twin Peaks” and the Folkloric Forest. *Cinema Journal*, 2016, vol. 55, no. 3, pp. 121–125.
- Spadoni R. Midsommar: Thing Theory. *Quarterly Review of Film and Video*, 2020, vol. 37, no. 7, pp. 711–726.
- The Routledge Companion to Folk Horror* (eds R. Edgar, W. Johnson), London, Routledge, 2023.
- Towlson J. *Candyman*, Leighton Buzzard, UK, Auteur Publishing, 2018.
- Wiggins S. A. *The Wicker Man*, Leighton Buzzard, UK, Auteur Publishing, 2023.
- Young C. *Crazy Old Ladies: The Story of Hag Horror*, Orlando, BearManor Media, 2022.

Цифровой капитализм
и экономика фандома.
Случай хоррор-
франшизы
«Восставший из ада»

Василиса Шпотъ

Василиса Шпоть. Независимый исследователь, Москва, Россия, vasilisa.shpot@gmail.com.

Некоторые исследователи называют современную эпоху «эрой франшиз», отдельное и важное место в которой занимают проекты в жанре хоррор. Ежегодно студии, как крупные, так и независимые, анонсируют новые ленты, а также ребуты, спин-оффы и ремейки культовых серий фильмов. В частности, в 2022 году на платформе Hulu состоялся перезапуск франшизы «Восставший из ада», основанной на повести Клайва Баркера 1986 года. Ее экранизация вышла в свет в 1987 году, получив кассовый успех и положительные отзывы аудитории. Со временем исследователи признали фильм культовым. Подобная репутация сложилась во многом за счет популярности образов, созданных Баркером, среди субкультурной аудитории. Чаще всего исследователи рассуждают о франшизе с киноведческих, культурологических и философских позиций. Основная задача данной статьи – на примере «Восставшего из ада» показать, как цифровой капитализм трансформирует опыт взаимодействия фандома с предметом своего интереса и как фандом оказывается захвачен проявлениями цифрового капитализма. Мы обратимся к феномену бесплатного труда, а также к концепциям надзорного и коммуникативного капитализма, таким образом предложив критический анализ франшизации хоррора.

Ключевые слова: *критическая теория; цифровой капитализм; хоррор; франшизация; исследования фандома; «Восставший из ада».*

Философы Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно в середине XX века писали о том, что при капитализме инструментальная рациональность способствует механизмам манипуляции и доминирования в обществе¹. Важную роль в этом процессе, по их мнению, играла культуриндустрия — массовый феномен «стандартизации и серийного производства» в сфере культуры и развлечений, который служил интересам доминирующего класса². Философы критиковали этот процесс, так как, по их мнению, культуриндустрия возникла вследствие коммодификации искусства и его подчинения экономической логике. В этой ситуации искусство становилось товаром и производило однородное массовое сознание, таким образом отчуждая рабочих в буржуазном обществе от результатов их труда³.

В начале 1980-х годов философ-марксист Фредрик Джеймисон предположил, что поздний капитализм становится неотделим от культуры⁴. Несмотря на то что с того момента прошло более 40 лет, идеи Джеймисона остаются актуальными⁵. Более того, из-за трансформации информационно-коммуникационных технологий происходит повсеместная датафикация, медиатизация и диджитализация общества. Из-за подобных явлений изменяется и характер капитализма — многие исследователи стали описывать его как «цифровой». Эта трансформация в первую очередь отразилась на медиаиндустрии, в частности на существующих подходах в производстве медиапродуктов и сторителлинге. Одним из самых распространенных подходов в производстве медиа стала франшизация, которую ученые называют временно способом производства для извлечения «чистой прибыли» и «нарративным инструментом», который создает эмоциональные связи между аудиторией и культурным продуктом⁶.

1. Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения: философские фрагменты. М.: Медиум; Ювента, 1997.

2. Там же. С. 151.

3. Кирия И. В., Новикова А. А. История и теория медиа. М.: Издательский дом ВШЭ, 2017. С. 277.

4. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2018.

5. Павлов А. В. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. 2-е изд. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2021.

6. Павлов А. В. Эпоха франшизации ужаса // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2022. Т. 4. № 1. С. 175.

Если в 1980-х годах производители только начинали развивать проекты во франшизы⁷, то сегодня франшизация стала повсеместным явлением: ежегодно крупные студии, такие как *Marvel Studios*, анонсируют новые релизы, продолжающие нарративы многолетних франшиз. Появляются новые сюжеты и персонажи, разрабатываются многочисленные приквелы, сиквелы, риквелы и ребуты. Многие из подобных проектов сегодня не выдерживают конкуренции и демонстрируют убыточность, из-за чего компании-мейджоры реорганизовывают производство. Например, в 2021 году состоялось слияние *WarnerMedia* (ныне *Warner Bros. Discovery*, в активах которой находится компания *DC Entertainment*) и *Discovery*. В результате к последней перешла большая библиотека контента и долги в размере 55 миллиардов долларов. *Warner Bros. Discovery* собирается оптимизировать бюджет, и многие аналитики уверены, что из-за этого последуют сокращения персонала⁸. Эти изменения коснулись последних проектов компании. Например, из-за смены руководства было принято решение не выпускать фильмы «Бэтгерл» («*Batgirl*») (его бюджет составил 90 миллионов долларов⁹) и «Скуби-Ду! Отдых с привидениями» («*Scoob! Holiday Haunt*») (бюджет 40 миллионов долларов¹⁰), так как их релизы не имеют смысла в рамках новой бизнес-стратегии. Компания спишет налоги за оба фильма, чтобы компенсировать затраты на их производство¹¹. В марте 2023 года компания *Disney* начала сокращение семи тысяч сотрудников, чтобы улучшить финансовые показатели. В частности, под сокращение попал Айзек Перлмуттер, генеральный директор *Mar-*

7. Jenkins H. Foreword // *The Routledge Companion to Transmedia Studies* / M. Freeman, R.R. Gambarato (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2019. P. xxvii.

8. Ентус Н. Слияние WarnerMedia и Discovery — детали сделки и значение для будущего компаний // DTF. 11.04.2022. URL: <https://dtf.ru/cinema/1155797-sliyanie-warnermedia-i-discovery-detal-i-znachenie-dlya-budushchego-kompaniy>.

9. Lodewick C. Why Did Warner Bros. Kill a \$90 Million *Batgirl* Movie Starring Michael Keaton as Bruce Wayne? A Big Tax Write-Off Probably Isn't the Only Reason // Yahoo Finance. 03.08.2022. URL: <https://finance.yahoo.com/news/why-did-warner-bros-kill-202941101.html>.

10. Garcia T. 'Scoob!: Holiday Haunt' Producer Reveals Score Being Recorded After Film's Axing: 'Already Paid for the Stage and Musicians' // Variety. 07.08.2022. URL: <https://variety.com/2022/film/news/scoob-holiday-haunt-hbo-max-canceled-original-score-1235335568>.

11. Vary A.B., Lang B. Why Warner Bros. Killed 'Batgirl': Inside the Decision Not to Release the DC Movie // Variety. 02.08.2022. URL: <https://variety.com/2022/film/news/batgirl-movie-why-not-releasing-warner-bros-1235332062>.

vel Entertainment (которая владеет правами на большинство персонажей комиксов Marvel)¹².

Однако разрабатывают и развивают франшизы не только крупные студии с многомиллионными бюджетами. Тенденция к франшизации прослеживается в отношении проектов со средним и даже изначально малым бюджетом. В особенности это касается хоррора: в этом жанре активно снимаются фильмы и сериалы, как независимые, так и студийные, выпускаются ремейки культовой классики. Так, Александр Павлов пишет о том, что хоррор-франшизы стали одной из основных форм хоррора XXI века¹³.

Horror Studies как научное поле плотно закрепились в академии, и сегодня фильмы жанра, изначально считавшиеся исследователями маргинальными, стали легитимным предметом для изучения, в особенности с позиций культурологии и философии. В свою очередь, франшизацию культурных продуктов часто рассматривают как проявление постфордистской капиталистической логики. На наш взгляд, интерес может представлять попытка описать влияние «цифрового капитализма» на современную культуру, а именно на франшизацию хоррора. Поэтому в качестве эмпирического материала нами была выбрана франшиза «Восставший из ада», основанная на каноничной для литературного хоррора повести Клайва Баркера. Литературный источник был впервые опубликован в 1986 году, а в 1987-м состоялся релиз фильма «Восставший из ада» («Hellraiser»), режиссером которого выступил сам Баркер. Картина завоевала миллионы поклонников по всему миру и стала одной из самых узнаваемых в жанре хоррора, а киноведа Эрнест Матис и Ксавье Мендик, одни из наиболее авторитетных исследователей культового кино, включили ее в книгу «100 культовых фильмов»¹⁴. С момента выхода первого фильма было создано десять сиквелов, релиз последнего из которых, одновременно ставшего перезапуском франшизы, состоялся в 2022 году на платформе Hulu. Еще до выпуска различные издания (*IGN*, *Screenrant* и т. д.) стали включать картину в рейтинги самых ожидаемых хорроров 2022 года. На сегодняшний день, помимо фильмов, во франшизу входят сиквелы литературного

12. Schimkowitz M. After 30 Years of Secret Wars, Disney Lays off Marvel Chairman Ike Perlmutter//The A. V. Club. 29.03.2023. URL: <https://www.avclub.com/disney-fires-marvel-ceo-ike-perlmutter-1850279410>.

13. Павлов А. В. Эпоха франшизации ужаса. С. 174.

14. Mathijs E., Mendik X. 100 Cult Films. L.: British Film Institute, 2011. P. 110–112.

первоисточника, комиксы, документальные фильмы, мерч, экшен-фигурки и т. д.

В то время как в медиа часто публикуются материалы о фильмах серии (интервью, рецензии, разборы), академические исследования данной франшизы встречаются сравнительно редко. Один из наиболее распространенных исследовательских подходов — литературоведческое изучение первоисточника. Например, польский исследователь Збигнев Гловала рассматривал персонажей и художественные приемы повести, такие как ирония, гротеск и трансгрессия, и демонстрировал, как с их помощью Клайв Баркер создает зловещую атмосферу и показывает двойственность человеческой природы¹⁵. Исследователь хоррора Ксавье Алдана Рейс описал, каким образом благодаря литературе и кинофильмам в субжанре сплаттерпанк (к родоначальникам которого относится Баркер), тело последовательно становится важным аспектом готического хоррора¹⁶, а литературовед Линда Бэдди, рассуждая о хорроре в целом, писала, что Стивен Кинг «сделал хоррор домашним» и вывел этот жанр в мейнстрим, в то время как Баркер, напротив, обратился к маргинальным темам. Так, персонажи Баркера часто репрезентируют маргинальные социальные группы — работницы сексуальной сферы, мелкие мошенники и т. д. Если в произведениях Кинга есть клише и романтизированные образы, то у Баркера, наоборот, отсутствуют романтизация и стереотипы¹⁷.

При изучении киноадаптаций исследователи опираются на самые разные оптики. Киновед Синтия Фрилэнд сравнивала серию фильмов «Восставший из ада» с другими хоррор-франшизами, такими как «Хэллоуин» («Halloween»), «Кошмар на улице Вязов» («A Nightmare on Elm Street») и «Пятница 13-е» («Friday, The 13th»)¹⁸. По ее мнению, «Восставший из ада» в отличие от иных франшиз выполнен намного лучше в концептуальном и кинематографическом плане: в фильмах этой серии качественный сценарий и продакшн; хорошая актерская игра; зритель идентифицируется с положительными героями; сюжет фильмов более сложный, а не как

15. Glowala Z. Freaks or Flesh and Mind: (De)generation in the Works of Clive Barker//Basic Categories of Fantastic Literature Revisited/A. Wicher et al. (ed.). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. P. 161.

16. Reyes X. A. Body Gothic. Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film. Cardiff: University of Wales Press, 2014. P. 19.

17. Badley L. Writing Horror and the Body. Westport: Greenwood, 1996. P. 73.

18. Freeland C. A. Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror. Boulder: Westview Press, 2000. P. 253-254.

в шаблонных ужасах. Главный злодей, Пинхед, кажется Синтии Фрилэнд более «интересным», чем отрицательные герои других фильмов ужасов 1980–1990-х. Во-первых, в некоторых из них, монстры — не люди, а призраки, куклы. Во-вторых, если монстры — люди (скрытые под маской), они очень загадочны и безмолвны, их играют разные актеры (во всех фильмах, кроме девятой, десятой и одиннадцатой частей, роль Пинхеда исполнял актер Дуглас Брэдли), у них нет «настоящих личностей». Единственным конкурентом Пинхеда может считаться Фредди Крюгер, однако, по мнению Фрилэнд, этот персонаж не до конца продуман; кроме того, вся франшиза «Кошмар на улице Вязов» на контрасте с «Восставшим из ада» быстро стала пародийной, что является ее недостатком.

Другие исследователи фокусируются на анализе телесности¹⁹, репрезентации Рая и Ада²⁰ и мазохизма²¹. Патриция Маккормак писала о фильме «Восставший из ада» и его сиквеле как о примерах барочного кино²². Мэттью Саутман анализировал «Восставший из ада» с помощью постколониальной оптики²³. Патриция Олмер посвятила материал тому, чтобы показать взаимосвязь репрезентации Ада (как в повести, так и в фильме) с экономической политикой Маргарет Тэтчер, которая во время выхода повести и первого фильма переизбиралась на третий срок как премьер-министр Великобритании²⁴.

Наша цель — проанализировать франшизацию ужаса через оптику критических исследований медиа, которая в настоящее время пользуется популярностью на Западе, однако остается относительно незаметной в российском академическом дискурсе. Критическая теория медиа характеризуется по-разному, может использоваться в качестве методологии

19. Sautman M. Domestic Bodies in Hell: The Significance of Gendered Embodiment in Clive Barker's Hellraiser // *Body Studies*. 2020. Vol. 2. № 7. P. 66–78.

20. Cowan D. E. Religion and Cinema Horror // *Understanding Religion and Popular Culture* / T. R. Clark, D. W. Clanton, Jr. (eds). L.; N. Y.: Routledge, 2012. P. 56–71.

21. Большакова А. С. Специфика репрезентации феномена мазохизма в современном кинематографе // *The Scientific Heritage*. 2022. № 84. С. 29–35.

22. MacCormack P. *Cinesexuality*. L.; N. Y.: Routledge, 2008.

23. Sautman M. When Orientalism Raises Hell: Puzzling Through the Postcolonial Anxieties and Usages of Space in Clive Barker's Hellraiser // *The Spaces and Places of Horror* / F. Pascuzzi, S. Waters (eds). Wilmington: Vernon Press, 2020. P. 75–91.

24. Allmer P. "Breaking the Surface of the Real": The Discourse of Commodity Capitalism in Clive Barker's Hellraiser Narratives // *Space, Haunting, Discourse* / M. Holmgren Troy, E. Wennö (eds). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008. P. 14.

ческого инструмента для анализа самых разных феноменов и является не универсальной оптикой, но группой теорий. При этом все эти теории объединяет критическая установка, под которой подразумевается социальная оценка тех или иных явлений. В частности, многие современные исследования рассматривают критическую теорию как продолжение традиции Франкфуртской школы, представители которой часто не были согласны друг с другом по ключевым вопросам. Поэтому критическая теория медиа также является «диалектическим»²⁵, динамичным и негерметичным междисциплинарным подходом, помогаая критически изучить интернет, медиа и коммуникации в экономических, политических, социальных и культурных процессах.

На наш взгляд, при изучении франшизы «Восставший из ада» особенно важно обратить внимание на взаимосвязь фанатской аудитории (фандома) с современными капиталистическими тенденциями, а именно на то, как цифровой капитализм влияет на фанатов и фанатские практики. Выбор подобного предмета изучения связан с тем, что, как уже было сказано, литературный первоисточник считается классикой литературного хоррора, оказавшего большое влияние на развитие жанра, а первая часть кинофраншизы «Восставший из ада» признана культовым фильмом. Современное определение культового кино, которое предлагает Александр Павлов, подразумевает, что это дискурсивная категория, которая конструируется благодаря согласию аудитории, критиков и дистрибьюторов²⁶. Следует также понимать, что в традиционном понимании культовыми могут называться фильмы, которые популярны среди сравнительно небольшой аудитории, которая при этом часто принадлежит к той или иной субкультуре²⁷. В этом контексте «Восставший из ада» кажется одним из наиболее интересных примеров того, как продюсеры хоррор-франшиз продолжают свои нарративы в силу неугасающего интереса фанатов.

Для поклонников исследуемой нами франшизы, в частности для субкультурной аудитории, иконическими стали существа, называемые сенобитами, а именно главный се-

25. *Fuchs C. Critical Theory of Communication: New Readings of Lukács, Adorno, Marcuse, Honneth and Habermas in the Age of the Internet.* L.: University of Westminster Press, 2016. P. 3.

26. *Павлов А. В. Расскажите вашим детям. Сто двадцать три опыта о культовом кинематографе.* 3-е изд. М.: Издательский дом ВШЭ, 2020. С. 14–28.

27. Там же. С. 15.

нобит Пинхед²⁸. Запоминающиеся и оригинальные образы были созданы Клайвом Баркером исключительно для кино-адаптации, в то время как автор не стал включать в повесть подробные описания внешнего вида героев. Однако проект стал популярным не только за счет уникальных визуальных образов, но и благодаря продуманной мифологии.

Далее мы опишем ключевые аспекты мира, созданного Клайвом Баркером, некоторых героев франшизы и практики, присущие фандому франшизы. Затем мы посмотрим, как последние коррелируют с актуальными проявлениями цифрового капитализма. На наш взгляд, к ним относится феномен бесплатного труда, а также новые способы эксплуатации, манипуляции и контроля. Эти практики могут быть описаны через призму разных концепций, однако мы бы хотели сфокусироваться на двух подходах к концептуализации цифрового капитализма, а именно к надзорному и коммуникативному капитализму, — так как они являются наиболее релевантными оптиками для настоящего исследования.

Мифология франшизы основывается на существовании магической шкатулки-головоломки «Конфигурация плача» (*Lament Configuration*), с помощью которой открывается портал в другое измерение. Название оригинальной повести и фильмов указывает на то, что под данным измерением подразумевается ад. Репрезентация ада во франшизе во многом соответствует иудео-христианским представлениям об аде как о месте, выходящем за пределы пространства и времени, заселенном монстрами; как о месте, где грешники подвергаются мучениям²⁹. Через этот портал к человеку, правильно расположившему элементы головоломки, являются сенобиты — сверхъестественные существа, которые забирают жертву в свой мир и обещают ей испытать предел наслаждения, под которыми на самом деле подразумеваются запредельные муки. Спастись из ада может только тот, кто открыл шкатулку ненамеренно³⁰.

«Конфигурация плача» также называют шкатулкой Лемаршана (или «Конфигурацией Лемаршана», как она была названа в оригинальной повести) — в честь ее создателя, изготовителя заводных поющих птиц, француза Филиппа Лемаршана. В повести Клайв Баркер упоминает только род деятельности Лемаршана: более подробная история созда-

28. *Mathijs E., Mendik X.* Op. cit. P. 111.

29. *Freeland C. A.* Op. cit. P. 264.

30. *Ibid.* P. 255.

ния шкатулки представлена в фильме «Восставший из ада 4: Кровное родство» («Hellraiser IV: Bloodline», режиссер Кевин Ягер, в титрах указан как Алан Смитти). Согласно фильму, изготовитель игрушек Лемаршан изобрел эту шкатулку в XVIII веке по заказу аристократа Дюка Де Лиля, который увлекался черной магией и оккультизмом. Лемаршан был доволен результатом и ждал, что шкатулка сделает его знаменитым, однако он не догадывался о ее магической силе.

Центральные персонажи франшизы — сенобиты, подчиняющиеся Левиафану, главе потустороннего мира, который выглядит как серебряный октаэдр, направляющий в стороны лучи черного цвета. В отличие от литературного произведения, в фильмах для каждого сенобита был создан уникальный образ и придумано прозвище (за исключением женщины-сенобита, которую фанаты франшизы называли «Глубокая глотка»). Количество и состав злодеев в каждой части варьируется, единственным сенобитом, который появляется в каждом фильме является Пинхед. Сенобиты захватывают своих жертв цепями и утаскивают в потусторонний мир, где прокалывают крюками, сдирают кожу и наносят увечья. В каждом фильме сенобиты кажутся побежденными, однако в сюжете всегда есть намек на то, что на самом деле это не так (такой прием и позволяет создавать сиквелы)³¹.

Исследователи и зрители относятся к производству многочисленных сиквелов неоднозначно. Так, Пол Уэллс отметил, что,

...придумав Пинхеда, Баркер добавил важный миф в канон монстров в фильмах ужасов <...>, однако из-за последующих сиквелов ценность оригинального фильма и повести уменьшилась³².

Часто рецензенты пишут о том, что в сиквелах много недочетов в сравнении с почти безупречным оригинальным фильмом. Например, автор портала *Warped Perspective* назвал «Восставший из ада» 1987 года одним из лучших в истории хоррора, а последующие картины — редким случаем полного разрушения выдающегося замысла с целью максимизации

31. Ibid. P. 252.

32. Цит. по: *Horror Franchise Cinema* / М. McKenna, W. Proctor (eds). L.; N. Y.: Routledge, 2022. P. 1.

прибыли³³. При этом в фанатских обсуждениях встречаются разные мнения в отношении фильмов серии: и некоторые зрители любят все части³⁴.

Следует учитывать, что для Клайва Баркера «Восставший из ада» стал первым успехом в кинематографической карьере: при бюджете примерно в 1 миллион долларов³⁵ фильм собрал в прокате более 14,5 миллионов³⁶. До этого момента Баркер снял два короткометражных фильма, а затем написал сценарии для картин «Подземный мир» («Underworld», 1985) и «Царь зла» («Rawhead Rex», 1986), которые были признаны неудачными³⁷. Несмотря на положительные отзывы и высокие финансовые показатели режиссерского дебюта, Баркер отказался режиссировать сиквел из-за ограниченных временных ресурсов³⁸. Последующие части также были сняты другими режиссерами, однако Баркер выступил продюсером фильмов «Восставший из ада 2» («Hellraiser II», реж. Тони Рэндел, 1988), «Восставший из ада 3: Ад на земле» («Hellraiser III: Hell on Earth», реж. Энтони Хикокс, 1992), «Восставший из ада 4: Кровное родство» и «Восставший из ада» («Hellraiser», реж. Дэвид Брукнер, 2022). Вторая, третья и четвертая части окупались в прокате, однако показатели бокс-офиса снижались с выходом каждого фильма. Дальнейшие работы, вплоть до девятого фильма, выходили в формате *direct-to-video*, а релиз последних двух лент состоялся в онлайн-кинотеатрах.

Подобный интерес продюсеров к производству сиквелов был бы невозможен без большой международной фанатской базы. Поклонники франшизы регулярно собираются на хоррор-конвентах, фильмы демонстрируются в рамках полуночных показов, а в 2002 году ценитель франшизы Брайан Шарп самостоятельно создал неофициальную тематическую

33. Longden O. The Direct to Video Death of Hellraiser // Warped Perspective. 03.01.2013. URL: <https://warped-perspective.com/index.php/2013/01/03/the-direct-to-video-death-of-hellraiser>.

34. InformalPlumber. Is the Hellraiser Franchise That Bad? // Reddit. 30.04.2023. URL: https://www.reddit.com/r/horror/comments/133iqxk/is_the_hellraiser_franchise_that_bad; CentralScowl. Do Hellraiser Fans Really Like Hellraiser? // Reddit. 09.07.2023. URL: https://www.reddit.com/r/hellraiser/comments/14v10a2/do_hellraiser_fans_really_like_hellraiser.

35. Hellraiser // IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0093177>.

36. Hellraiser (1987) // Box Office Mojo. URL: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0093177/?ref_=bo_se_r_2.

37. Adams M. R. Clive Barker's Hellraiser // The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic / C. Bloom (ed.). Cham: Palgrave Macmillan, 2020. P. 432.

38. Clive on Hellraiser II: Hellbound // Clive Barker Revelations. URL: <https://www.clivebarker.info/hellraiser2.html>.

линейку игры «Монополии»: он изготовил четыре игры, которые продавались на аукционе от 500 долларов за один слот. Так как игра пользовалась спросом, вскоре он создал вторую, улучшенную линейку из девяти игр.

Существует много тематических групп в социальных сетях и дискуссий в онлайн-сообществах, посвященных непосредственно франшизе «Восставший из ада». Поклонники серии не только обмениваются впечатлениями и делятся фотографиями своих коллекций атрибутики, связанной с франшизой, но также самостоятельно инициируют производство культурной продукции (фан-арты, фанфики, коллажи), связанной с предметами их интереса. Это — естественный процесс, возникающий благодаря искренней любви к созданным Клайвом Баркером персонажам и нарративам.

С точки зрения критической теории, с сетевой деятельностью фандома связано несколько проблемных полей, одно из которых — бесплатный труд. Идея «бесплатного труда» принадлежит Тициане Терранове. Она описывает интернет и сети как площадку для бесплатного труда, который эксплуатирует творческие и интеллектуальные способности людей. К нему относятся, например, чтение и создание рассылок, разработка веб-сайтов (на некоммерческой основе), модификации программного обеспечения, создание виртуальных пространств в многопользовательских онлайн-проектах. Этот труд не характерен исключительно для работников умственного труда, а является повсеместной особенностью постиндустриальной экономики³⁹.

В этом контексте действия поклонников в интернете и, в частности, в социальных медиа обеспечивает дополнительный и очень эффективный канал для разного рода компаний, связанных с культурными и креативными индустриями. В производственном звене экономики фандома требуется участие большого количества людей⁴⁰, чтобы сформировать активное коммьюнити. Кроме того, в связи с продвижением культурной экономики по модели web 2.0 и UGC, пове-

39. Terranova T. Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy // *Social Text*. 2000. Vol. 18. № 2. P. 33–58.

40. Bingyu Ch. Fans Capital in Contemporary Business: From the Perspective of Relational Capital to Understand Fandom // *Proceedings of the International Conference "Internet and Modern Society"* (June 24–26, 2021), St. Petersburg, Russia / R. V. Bolgov et al. (eds). Cham: CEUR-ws, 2021. P. 213.

дение фанатов эволюционировало от «участия» к производству «результатов»⁴¹.

Дженнифер Спенс, считает, что действия фанатов мотивированы аффектами, которые, в свою очередь, определяют нематериальный цифровой труд, составляющий фандом. По ее мнению, фандом работает на основе «экономики дарения», в то время как медиапроизводство детерминировано капиталистической логикой. Благодаря социальным медиа труд фанатов становится более заметным для производителей и в то же время все более восприимчивым к монетизации⁴². Рассматривая онлайн-действия поклонников франшизы «Восставшего из ада» с применением концепции бесплатного труда, можно сделать следующий вывод: производя фанфики и фан-арты (в том числе с применением искусственного интеллекта, использование которого в некоторых случаях требует финансовых вложений со стороны пользователей), поклонники подогревают интерес к франшизе не только внутри сообщества, но и за его пределами, таким образом привлекая внимание новой аудитории. Подобная активность не остается без внимания продюсеров, основная цель которых — максимизация прибыли того или иного проекта.

Эмоциональная вовлеченность в практику цифрового фандома была узаконена воплощением виртуальных фан-объектов и датафикацией эмоционального труда⁴³. Этот процесс, на наш взгляд, связан с еще одним важнейшим социально-экономическим феноменом XXI века, а именно с проявлением надзорного капитализма. Главным теоретиком надзорного капитализма считается Шошана Зубофф. Согласно Зубофф, надзорный капитализм — это «новый экономический порядок, который претендует на человеческий опыт как на сырье, бесплатно доступное для скрытого коммерческого извлечения, прогнозирования и продажи»⁴⁴. Однако мы, вслед за критическим теоретиком Кристианом Фуком, считаем, что экономический надзор, о котором пишет

41. *Lipsman A. et al. The Power of "Like": How Brands Reach (and Influence) Fans Through Social-Media Marketing//Journal of Advertising Research. 2012. Vol. 52. № 1. P. 40–52. Цит. по: Bingyu Ch. Op. cit.*

42. *Spence J. Labours of Love: Affect, Fan Labour, and the Monetization of Fandom. MA Thesis. University of Western Ontario, 2014. P. 1.*

43. *Yin Y. "My Baby Should Feel No Wronged!": Digital Fandoms and Emotional Capitalism in China//Global Media and China. 2021. Vol. 6. № 4. P. 460–475.*

44. *Зубофф Ш. Эпоха надзорного капитализма: Битва за человеческое будущее на новых рубежах власти. М.: Издательство Института Гайдара, 2022. С. 10.*

Зубофф, — это не единственная и не главная черта цифрового капитализма, а одно из средств эксплуатации, контроля и манипуляций⁴⁵.

При надзорном капитализме некоторые данные пользователей применяются компаниями для улучшения продукта и услуг, другие представляют собой «поведенческий излишек», который позволяет создавать «прогнозные продукты». Они помогают предсказать поведение юзеров и становятся ценным товаром на «рынке поведенческих фьючерсов»⁴⁶. У надзорного капитализма существует два основных императива — невидимые механизмы, которые «приводят в действие машины и задают им направление»⁴⁷: императив извлечения и прогнозирования. Первый был изобретен Google, под ним понимается увеличение эффекта масштаба при извлечении поведенческого излишка, точно так же, как промышленный капитализм требовал максимизации масштабов производства для увеличения объемов производства при низкой себестоимости⁴⁸. Это — долгосрочный процесс, который реализуется не за счет единичного действия, а представляет собой сложную комбинацию технических, социальных, политических и административных операций⁴⁹. Со временем этот императив стал формировать «архитектуру извлечения», которая из интернета распространилась и на офлайн-среду⁵⁰. Императив прогнозирования увеличивает масштабы влияния надзорного капитализма. Из-за него компаниям недостаточно просто собрать наибольшее количество данных: им также необходимо постоянно совершенствовать их качество и, как следствие, изобретать более эффективные и секретные механизмы извлечения информации. Это посягает на право человека действовать независимо от незаконных сил, функционирующих вне человеческого сознания и влияющих на наше поведение наиболее выгодным для них образом⁵¹.

Оставляя свои личные данные на форумах, в социальных сетях и просто пользуясь поисковыми системами, фанаты франшизы (как наиболее активный сегмент аудиторией), сами того не осознавая, предлагают свой опыт круп-

45. Fuchs C. Digital Capitalism: Media, Communication and Society. Vol. 3. L.; N. Y.: Routledge, 2021. P. 32–33.

46. Зубофф Ш. Указ. соч. С. 17.

47. Там же. С. 27.

48. Там же. С. 118.

49. Там же. С. 184.

50. Там же. С. 173.

51. Там же. С. 258.

ным компаниям — таким как Google, Facebook⁵², Amazon. Эти компании, в свою очередь, анализируют полученные данные, а также собирают «поведенческий излишек», который в дальнейшем используется для создания релевантных «прогнозных продуктов» — всего лишь оставив публикацию об одной из частей франшизы или набрав запрос в Google о покупке мерча, пользователи сети рискуют оказаться захваченными неиссякаемым потоком предложения товаров и услуг. Процесс извлечения данных происходит на безвозмездной основе, максимизация капитала доступна только техногигантам. Более того, это — долгосрочный процесс, который формирует зависимость людей от технологий и различных онлайн-сервисов⁵³, что способствует распространению и интенсификации цифрового капитализма.

Рост зависимости от технологий и стремление поклонников франшизы к производству контента и поддержанию онлайн-коммуникации связаны с еще одним проблемным полем, а именно с проявлениями коммуникативного капитализма. Эту концепцию предложила философ, социальный теоретик и левая активистка Джоди Дин. Коммуникативный капитализм — это экономическая и идеологическая формация, при которой происходит конвергенция капитализма, демократии, сетевых технологий и медиа. При этом главные демократические ценности материализуются в сетевых технологиях, а характер сетевой коммуникации меняется: содержание сообщения становится менее важным, чем факт «вклада» сообщения в постоянно «циркулирующий поток контента». В этих условиях коммуникативный капитализм основывается на эксплуатации коммуникации⁵⁴. Интернет и сеть становятся «нулевым институтом» коммуникативного капитализма — институцией без позитивной функции, которая означает институциональность как таковую⁵⁵.

При коммуникативном капитализме сети становятся аффективными: многие онлайн-действия позволяют поль-

52. Facebook принадлежит корпорации Meta, которая внесена в перечень организаций, причастных к терроризму и экстремизму, и запрещена на территории Российской Федерации.

53. Там же. С. 186–187.

54. Дин Д. Коммуникативный капитализм: от несогласия к разделению // *Communications. Media. Design*. 2017. Т. 2. № 3. С. 155; Шпоть В. В. Коммуникативный капитализм Джоди Дин: эволюция одной социальной теории // *Социология власти*. 2021. Т. 33. № 1. С. 224.

55. Dean J. *Publicity's Secret: How Technoculture Capitalizes on Democracy*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2002. P. 167–169.

зователям получить эмоции. Аффективные сети связывают людей и создают мнимое ощущение сообщества или «сообщества без сообщества»⁵⁶. Пользователи социальных сетей, в особенности участники фандома, имеют привычку делать репосты, комментировать, подписываться на другие аккаунты и ставить реакции на публикации. Таким образом они оказываются втянутыми в рефлексивные и аффективные сети коммуникативного капитализма⁵⁷, которые привлекают их внимание, заставляют совершать действия и работают на поддержание лояльности к проекту.

Помимо аффективности сетей, которую мы осветили в контексте взаимосвязи франшиз с бесплатным трудом, концепция коммуникативного капитализма позволяет рассмотреть новые эксплуатационные практики, возникшие с развитием технологий. К ним относится эксплуатация данных, метаданных, сетей, внимания, возможностей и спектакля⁵⁸. Данные эксплуатируют крупные корпорации (Facebook*, Google и т. п.). Они, как и многие другие интернет-компании, претендуют на право владеть пользовательской информацией, размещенной на их ресурсах. Эти данные приватизируются, и в результате компании пользуются добровольным неоплачиваемым трудом. Эти же организации эксплуатируют метаданные для продажи рекламы. К метаданным относятся пользовательские пути, список друзей, публикации, история поиска⁵⁹.

Помимо этого, при коммуникативном капитализме происходит эксплуатация сети. Сетевая структура иерархична, например внутри нее существует различие в индексе цитируемости СМИ, количестве подписчиков в блогах, в числе просмотров видеороликов или страниц. Подобное сетевое устройство способствует неравенству и при этом не исключает акторов из коммуникации. Наоборот, устройство сетей мотивирует людей становиться участниками капиталистических процессов⁶⁰. Используя разные приложения и сервисы, такие как Gmail, YouTube, Twitter, пользователи часто платят не деньгами, а своим вниманием, оно — четвертый объект для эксплуатации. У этого типа эксплуатации есть психологический аспект: коммуникативные схемы капита-

56. Dean J. *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*. Cambridge; Malden: Polity Press, 2010. P. 95–96.

57. Ibid. P. 95–96.

58. Dean J. *Communist Horizon*. L.; N. Y.: Verso, 2012.

59. Ibid. P. 137.

60. Ibid. P. 137–142.

лизма становятся «петлями влечения». Оказываясь захваченным ими, пользователь постоянно находится в переменчивом состоянии: от эмоционального возбуждения до истощения. Чем больше он выбирает, то есть задействует свое внимание, тем сильнее он истощен⁶¹.

Современный капитализм эксплуатирует и экспроприирует спектакль. Экспроприация языка в спектакле открывает новый опыт языкового бытия. Под этим подразумевается то, что, как уже было сказано, в новой экономико-идеологической формации важным становится не содержание высказывания, а сам факт его производства⁶². Также коммуникативный капитализм эксплуатирует возможности. Этот аспект в меньшей степени связан с творчеством фандома: с его помощью более релевантно изучать работу со стороны производителей франшизы. По мнению Джоди Дин, новая формация отчуждает общие знания и навыки: если раньше люди *чинили* сломанную технику, теперь они чаще *покупают* новые компьютеры, машины, смартфоны. Интенсификации «одноразовости» способствуют различные технические разработки, такие как чипы и вычислительные машины. Помимо этого, экспроприацию возможностей усиливает современная популярная культура: например, в телевизионные передачи приглашаются эксперты, которые советуют зрителям, как правильно готовить, организовывать хозяйство, заводить знакомства⁶³. Неолиберальные тенденции распространяют подобную динамику и на университет: высшее образование становится менее актуально и капитализм больше не требует квалифицированных кадров. Все знания сведены к данным, которые можно найти в условном Google. В том числе поэтому многие технические, интеллектуальные и творческие задачи выполняются на аутсорсинге⁶⁴.

Коммуникативный капитализм — сложная и многоуровневая концепция, которая не ограничивается изложенными положениями. Однако новые виды эксплуатации, а также подход к концептуализации сетей при цифровом капитализме, предложенные Джоди Дин, представляются наиболее актуальными для анализа франшизации и фандома. Мы можем предположить, что коммуникативный капитализм, равно как и концепции надзорного капитализма и бесплатно-

61. Ibid. P. 142–149.

62. Ibid. P. 151–154.

63. Ibid. P. 150.

64. Ibid. P. 149–151.

го труда, будут оставаться актуальными для медиатеории долгие годы, тем более что сегодня некоторые исследователи заявляют об интенсификации капитализма. В то же время эти теории будут релевантны для анализа франшизации продуктов массовой и популярной культуры, ведь несмотря на то, что сегодня у этой производственной логики появляются проблемы, и многие проекты не выдерживают конкуренции, исследователи одновременно называют современность «эрой франшиз»⁶⁵, а хоррор — ее важной частью⁶⁶.

В 2020 году стало известно, что в разработке у HBO (студии, которая сегодня производит самые просматриваемые сериалы, такие как «Игра престолов» («Game of Thrones», 2011–2019) и «Одни из нас» («The Last of Us», с 2023 года)) находится сериал, основанный на франшизе «Восставший из ада». По словам одного из источников издания *Variety*, проект не будет ребутом, но скорее — постхоррором (или «возвышенным хоррором»)⁶⁷, расширяющим мифологию «Восставшего из ада»⁶⁸. Этот проект может стать как прорывом для франшизы, которую многие критики и исследователи стали считать неудачной после перехода на рынок домашнего видео, так и оказаться продолжением неудавшихся фильмов. Однако можно сказать, что мифология и образы, созданные Клайвом Баркером, будут еще долгие годы пользоваться искренней любовью среди поклонников, несмотря на уровень популярности в масштабах более широкой аудитории и симпатию (или антипатию) критиков. Более того, с постоянным развитием технологий, появлением новых программ, социальных сетей и приложений, цифровой капитализм будет охватывать новые «территории», а значит, у исследователей может появиться дополнительный эмпирический материал для изучения этой франшизы (и многих других популярных или культовых серий) в парадигме критических исследований медиа.

65. Franchise Era: Managing Media in the Digital Economy / F.J. Fleury et al. (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

66. Павлов А. В. Эпоха франшизации ужаса. С. 181.

67. Павлов А. В. Постхоррор? // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2021. Т. 5. № 2. С. 294–313.

68. Thorne W. “Hellraiser” Series in Development at HBO // *Variety*. 27.04.2020. URL: <https://variety.com/2020/tv/news/hellraiser-series-hbo-1234591107>.

Библиография

- Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения: Философские фрагменты. М.: Медиум; Ювента, 1997.
- Большакова А.С. Специфика репрезентации феномена мазохизма в современном кинематографе // *The Scientific Heritage*. 2022. № 84. С. 29–35.
- Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2018.
- Дин Д. Коммуникативный капитализм: от несогласия к разделению // *Communications. Media. Design*. 2017. Т. 2. № 3. С. 152–165.
- Ентус Н. Слияние WarnerMedia и Discovery – детали сделки и значение для будущего компаний // DTF. 11.04.2022. URL: <https://dtf.ru/cinema/1155797-sliyanie-warnermedia-i-discovery-detali-sdelki-i-znachenie-dlya-budushchego-kompaniy>.
- Зубофф Ш. Эпоха надзорного капитализма. Битва за человеческое будущее на новых рубежах власти. М.: Издательство Института Гайдара, 2022.
- Кирия И.В., Новикова А.А. История и теория медиа. М.: Издательский дом ВШЭ, 2017.
- Павлов А.В. Расскажите вашим детям. Сто двадцать три опыта о культовом кинематографе. 3-е изд. М.: Издательский дом ВШЭ, 2020.
- Павлов А.В. Постпостмодернизм: Как социальная и культурная теории объясняют наше время. 2-е изд. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2021.
- Павлов А.В. Постхоррор? // *Философия. Журнал Высшей школы экономики*. 2021. Т. 5. № 2. С. 294–313.
- Павлов А.В. Эпоха франшизации ужаса // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2022. Т. 4. № 1. С. 171–183.
- Шпоть В.В. Коммуникативный капитализм Джоди Дин: Эволюция одной социальной теории // *Социология власти*. 2021. Т. 33. № 1. С. 222–239.
- Adams M.R. Clive Barker's Hellraiser // *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic/C. Bloom* (ed.). Cham: Palgrave Macmillan, 2020. P. 431–445.
- Allmer P. "Breaking the Surface of the Real": The Discourse of Commodity Capitalism in Clive Barker's Hellraiser Narratives // *Space, Haunting, Discourse/ M. Holmgren Troy, E. Wennö* (eds). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008. P. 14–24.
- Badley L. Writing Horror and the Body. Westport: Greenwood, 1996.
- Bingyu Ch. Fans Capital in Contemporary Business: From the Perspective of Relational Capital to Understand Fandom // *Proceedings of the International Conference "Internet and Modern Society"* (June 24–26, 2021), St. Petersburg, Russia / R.V. Bolgov et al. (eds). Cham: CEUR-ws, 2021. P. 212–218.
- CentralScowl. Do Hellraiser Fans Really Like Hellraiser? // *Reddit*. 09.07.2023. URL: https://www.reddit.com/r/hellraiser/comments/14v10a2/do_hellraiser_fans_really_like_hellraiser.
- Clive on Hellraiser II: Hellbound // *Clive Barker Revelations*. URL: <https://www.clive-barker.info/hellraiser2.html>.
- Cowan D.E. Religion and Cinema Horror // *Understanding Religion and Popular Culture/ T.R. Clark, D.W. Clanton Jr.* (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2012. P. 56–71.
- Dean J. Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive. Cambridge; Malden: Polity Press, 2010.
- Dean J. Communist Horizon. L.; N.Y.: Verso, 2012.
- Dean J. Publicity's Secret: How Technoculture Capitalizes on Democracy. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2002.
- Franchise Era: Managing Media in the Digital Economy / F.J. Fleury et al. (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

- Freeland C. A. *Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*. Boulder: Westview Press, 2000.
- Fuchs C. *Critical Theory of Communication: New Readings of Lukács, Adorno, Marcuse, Honneth and Habermas in the Age of the Internet*. L.: University of Westminster Press, 2016.
- Fuchs C. *Digital Capitalism: Media, Communication and Society*. Vol. 3. L.; N.Y.: Routledge, 2021.
- Garcia T. 'Scoob!: Holiday Haunt' Producer Reveals Score Being Recorded After Film's Axing: 'Already Paid for the Stage and Musicians' // *Variety*. 07.08.2022. URL: <https://variety.com/2022/film/news/scoob-holiday-haunt-hbo-max-cancelled-original-score-1235335568>.
- Głowala Z. *Freaks or Flesh and Mind: (De)generation in the Works of Clive Barker* // *Basic Categories of Fantastic Literature Revisited* / A. Wicher et al. (eds). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Hellraiser // *IMDb*. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0093177>.
- Hellraiser (1987) // *Box Office Mojo*. URL: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0093177/?ref_=bo_se_r_2.
- Horror Franchise Cinema / M. McKenna, W. Proctor (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2022.
- InformalPlumber. Is the Hellraiser Franchise That Bad? // *Reddit*. 30.04.2023. URL: https://www.reddit.com/r/horror/comments/133iqxk/is_the_hellraiser_franchise_that_bad.
- Jenkins H. Foreword // *The Routledge Companion to Transmedia Studies* / M. Freeman, R. R. Gambarato (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2019. P. xxvi-xxx.
- Lipsman A. et al. The Power of "Like": How Brands Reach (and Influence) Fans Through Social-Media Marketing // *Journal of Advertising Research*. 2012. Vol. 52. № 1. P. 40-52.
- Lodewick C. Why Did Warner Bros. Kill a \$90 Million Batgirl Movie Starring Michael Keaton as Bruce Wayne? A Big Tax Write-Off Probably Isn't the Only Reason // *Yahoo Finance*. 03.08.2022. URL: <https://finance.yahoo.com/news/why-did-warner-bros-kill-202941101.html>.
- Longden O. The Direct to Video Death of Hellraiser // *Warped Perspective*. 03.01.2013. URL: <https://warped-perspective.com/index.php/2013/01/03/the-direct-to-video-death-of-hellraiser>.
- MacCormack P. *Cinesexuality*. L.; N.Y., Routledge, 2008.
- Mathijs E., Mendik X. *100 Cult Films*. L.: British Film Institute, 2011.
- Reyes X. A. *Body Gothic. Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*. Cardiff: University of Wales Press, 2014.
- Sautman M. Domestic Bodies in Hell: The Significance of Gendered Embodiment in Clive Barker's Hellraiser // *Body Studies*. 2020. Vol. 2. № 7. P. 66-78.
- Sautman M. When Orientalism Raises Hell: Puzzling Through the Postcolonial Anxieties and Usages of Space in Clive Barker's Hellraiser // *The Spaces and Places of Horror* / F. Pascuzzi, S. Waters (eds). Wilmington: Vernon Press, 2020. P. 75-91.
- Schimkowitz M. After 30 Years of Secret Wars, Disney Lays Off Marvel Chairman Ike Perlmutter // *The A.V. Club*. 29.03.2023. URL: <https://www.avclub.com/disney-fires-marvel-ceo-ike-perlmutter-1850279410>.
- Spence J. *Labours of Love: Affect, Fan Labour, and the Monetization of Fandom*. MA Thesis. University of Western Ontario, 2014.
- Terranova T. *Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy* // *Social Text*. 2000. Vol. 18. № 2. P. 33-58.
- Thorne W. 'Hellraiser' Series in Development at HBO // *Variety*. 27.04.2020. URL: <https://variety.com/2020/tv/news/hellraiser-series-hbo-1234591107>.
- Vary A. B., Lang B. Why Warner Bros. Killed 'Batgirl': Inside the Decision Not to Release the DC Movie // *Variety*. 02.08.2022. URL: <https://variety.com/2022/film/news/batgirl-movie-why-not-releasing-warner-bros-1235332062>.
- Yin Y. "My Baby Should Feel No Wronged!": Digital Fandoms and Emotional Capitalism in China // *Global Media and China*. 2021. Vol. 6. № 4. P. 460-475.

Digital Capitalism and the Economics of Fandom: The Case of “Hellraiser” Horror Franchise

Vasilisa Shpot. Independent researcher, Moscow, Russia,
vasilisa.shpot@gmail.com.

In the contemporary era, often referred to as the “era of franchises,” horror genre projects hold a distinct and significant position. Each year, both major and independent studios announce new films, along with reboots, spin-offs, and remakes of iconic film series. Notably, in 2022, the “Hellraiser” franchise, based on Clive Barker’s 1986 novel, was relaunched on the Hulu platform. The 1987 film adaptation achieved box office success and garnered positive audience reviews, eventually earning recognition as a cult film. Over time, scholars have predominantly examined the franchise through the lenses of film studies, cultural studies, and philosophy, focusing on Barker’s images’ popularity within subcultural audiences. This article aims to demonstrate how the experience of interaction between fandom and its object of interest is transformed by digital capitalism and how fandom becomes entangled with the manifestations of digital capitalism. The analysis will delve into the phenomenon of free labor and explore concepts such as surveillance and communicative capitalism, providing a critical examination of horror franchising.

Keywords: *critical theory; digital capitalism; horror; franchising; Fandom Studies; “Hellraiser”.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-4-77-99

References

- Adams M. R. Clive Barker’s Hellraiser. *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic* (ed. C. Bloom), Cham, Palgrave Macmillan, 2020, pp. 431–445.
- Adorno Th., Horkheimer M. *Dialektika Prosveshcheniya: Filosofskie fragmenty* [Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente], Moscow, Medium, Yuventa, 1997.
- Allmer P. “Breaking the Surface of the Real”: The Discourse of Commodity Capitalism in Clive Barker’s Hellraiser Narratives. *Space, Haunting, Discourse* (eds M. Holmgren Troy, E. Wennö), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 14–24.
- Badley L. *Writing Horror and the Body*, Westport, Greenwood, 1996.
- Bingyu Ch. Fans Capital in Contemporary Business: From the Perspective of Relational Capital to Understand Fandom. *Proceedings of the International Conference “Internet and Modern Society” (June 24–26, 2021), St. Petersburg, Russia* (eds R. V. Bolgov et al.), Cham, CEUR-ws, 2021, pp. 212–218.
- Bol’shakova A. S. Spetsifika reprezentatsii fenomena mazokhizma v sovremennom kinematografe [Specifics of Representation of the Phenomenon of Masochism in Modern Cinematography], *The Scientific Heritage*, 2022, no. 84, pp. 29–35.
- CentralSowl. Do Hellraiser Fans Really Like Hellraiser? *Reddit*, July 9, 2023. URL: https://www.reddit.com/r/hellraiser/comments/14v1oa2/do_hellraiser_fans_really_like_hellraiser.
- Clive on Hellraiser II: Hellbound. *Clive Barker Revelations*. URL: <https://www.clivebarker.info/hellraiser2.html>.
- Cowan D. E. Religion and Cinema Horror. *Understanding Religion and Popular Culture* (eds T. R. Clark, D. W. Clanton, Jr.), London, New York, Routledge, 2012, pp. 56–71.
- Dean J. *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*, Cambridge, Malden, Polity Press, 2010.

- Dean J. *Communist Horizon*, London, New York, Verso, 2012.
- Dean J. Kommunikativnyi kapitalizm: ot nesoglasiya k razdeleniyu [Communicative Capitalism: From Dissent to Division]. *Communications. Media. Design*, 2017, vol. 2, no. 3, pp. 152–165.
- Dean J. *Publicity's Secret: How Technoculture Capitalizes on Democracy*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 2002.
- Entus N. Sliyanie WarnerMedia i Discovery – detali sdelki i znachenie dlya budushchego kompanii [Merger of WarnerMedia And Discovery – Details of the Deal and Significance for the Future of the Companies]. *DTF*, April 11, 2022. URL: <https://dtf.ru/cinema/1155797-sliyanie-warnermedia-i-discovery-detali-sdelki-i-znachenie-dlya-budushchego-kompaniy>.
- Franchise Era: Managing Media in the Digital Economy* (eds F.J. Fleury et al.), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019.
- Freeland C. A. *Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*, Boulder, Westview Press, 2000.
- Fuchs C. *Critical Theory of Communication: New Readings of Lukács, Adorno, Marcuse, Honneth and Habermas in the Age of the Internet*, London, University of Westminster Press, 2016.
- Fuchs C. *Digital Capitalism: Media, Communication and Society*, vol. 3, London, New York, Routledge, 2021.
- Garcia T. 'Scoob!: Holiday Haunt' Producer Reveals Score Being Recorded After Film's Axing: 'Already Paid for the Stage and Musicians'. *Variety*, August 7, 2022. URL: <https://variety.com/2022/film/news/scoob-holiday-haunt-hbo-max-canceled-original-score-1235335568>.
- Głowala Z. Freaks or Flesh and Mind: (De)generation in the Works of Clive Barker. *Basic Categories of Fantastic Literature Revisited* (eds A. Wicher et al.), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Hellraiser (1987). *Box Office Mojo*. URL: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0093177/?ref_=bo_se_r_2.
- Hellraiser. *IMDb*. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0093177>.
- Horror Franchise Cinema* (eds M. McKenna, W. Proctor), London, New York, Routledge, 2022.
- InformalPlumber. Is the Hellraiser Franchise That Bad? *Reddit*, April 30, 2023. URL: https://www.reddit.com/r/horror/comments/133iqxk/is_the_hellraiser_franchise_that_bad.
- Jameson F. *Postmodernizm, ili Kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma* [Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism], Moscow, Gaidar Institute Press, 2018.
- Jenkins H. Foreword. *The Routledge Companion to Transmedia Studies* (eds M. Freeman, R.R. Gambarato), London, New York, Routledge, 2019, pp. xxvi–xxx.
- Kiriya I.V., Novikova A.A. *Istoriya i teoriya media* [History and Theory of Media], Moscow, HSE Publishing House, 2017.
- Lipsman A. et al. The Power of “Like”: How Brands Reach (and Influence) Fans Through Social-Media Marketing. *Journal of Advertising Research*, 2012, vol. 52, no. 1, pp. 40–52.
- Lodewick C. Why Did Warner Bros. Kill a \$90 Million Batgirl Movie Starring Michael Keaton as Bruce Wayne? A Big Tax Write-Off Probably Isn't the Only Reason. *Yahoo Finance*, August 3, 2022. URL: <https://finance.yahoo.com/news/why-did-warner-bros-kill-202941101.html>
- Longden O. The Direct to Video Death of Hellraiser. *Warped Perspective*, January 3, 2013. URL: <https://warped-perspective.com/index.php/2013/01/03/the-direct-to-video-death-of-hellraiser>.
- MacCormack P. *Cinesexuality*, London, New York, Routledge, 2008.
- Mathijs E., Mendik X. *100 Cult Films*, London, British Film Institute, 2011.
- Pavlov A.V. Ehpokha franshizatsii uzhasa [The Era of Horror Franchising]. *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 2022, vol. 4, no. 1, pp. 171–183.

- Pavlov A. V. Postkhorror? [Posthorror?]. *Filosofiya. Zhurnal Vysshei shkoly ekonomiki* [Philosophy. Journal of the Higher School of Economics], 2021, vol. 5, no. 2, pp. 294–313.
- 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], 2nd ed., Moscow, ID “Delo” RANKhiGS, 2021.
- Pavlov A. V. *Rasskazhite vashim detyam: Sto dvadtsat' tri opyta o kul'tovom kinematografe* [Tell Your Children: One Hundred and Eleven Experiences in Cult Cinema], 3rd ed., Moscow, HSE Publishing House, 2020.
- Reyes X. A. *Body Gothic. Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*, Cardiff, University of Wales Press, 2014.
- Sautman M. Domestic Bodies in Hell: The Significance of Gendered Embodiment in Clive Barker's Hellraiser. *Body Studies*, 2020, vol. 2, no. 7, pp. 66–78.
- Sautman M. When Orientalism Raises Hell: Puzzling Through the Postcolonial Anxieties and Usages of Space in Clive Barker's Hellraiser. *The Spaces and Places of Horror* (eds F. Pascuzzi, S. Waters), Wilmington, Vernon Press, 2020, pp. 75–91.
- Schimkowitz M. After 30 Years of Secret Wars, Disney Lays Off Marvel Chairman Ike Perlmutter. *The A. V. Club*, March 29, 2023. URL: <https://www.avclub.com/disney-fires-marvel-ceo-ike-perlmutter-1850279410>.
- Shpot' V. V. Kommunikativnyi kapitalizm Dzhodi Din: ehvolyutsiya odnoi sotsial'noi teorii [Jody Dean's Communicative Capitalism: The Evolution of a Social Theory]. *Sotsiologiya vlasti* [Sociology of Power], 2021, vol. 33, no. 1, pp. 222–239.
- Spence J. Labours of Love: Affect, Fan Labour, and the Monetization of Fandom, MA Thesis, University of Western Ontario, 2014.
- Terranova T. Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy. *Social Text*, 2000, vol. 18, no. 2, pp. 33–58.
- Thorne W. 'Hellraiser' Series in Development at HBO. *Variety*, April 27, 2020. URL: <https://variety.com/2020/tv/news/hellraiser-series-hbo-1234591107>.
- Vary A. B., Lang B. Why Warner Bros. Killed 'Batgirl': Inside the Decision Not to Release the DC Movie. *Variety*, August 2, 2022. URL: <https://variety.com/2022/film/news/batgirl-movie-why-not-releasing-warner-bros-1235332062>.
- Yin Y. “My Baby Should Feel No Wronged!”: Digital Fandoms and Emotional Capitalism in China. *Global Media and China*, 2021, vol. 6, no. 4, pp. 460–475.
- Zuboff Sh. *Ehpokha nadzornogo kapitalizma. Bitva za chelovecheskoe budushchee na novykh rubezhakh vlasti* [The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power], Moscow, Gaidar Institute Press, 2022.

«Титаник» как
культовый фильм:
демаскулинизация
академических
дискурсов вокруг
культового
кинематографа
в XXI веке

Наталья Синеокая

Наталья Синеокая. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Россия, natadsineokaia@gmail.com.

В XXI веке в число культовых фильмов стало включаться все больше кинокартин, рассчитанных на женскую аудиторию. Среди них «Грязные танцы» («Dirty Dancing», реж. Эмиль Ардолино, 1987), «Титаник» («Titanic», реж. Джеймс Кэмерон, 1997), «Дрянные девчонки» («Mean Girls», реж. Марк Уотерс, 2004), «Сумерки» («Twilight», реж. Кэтрин Хардвик, 2008), «Пятьдесят оттенков серого» («Fifty Shades of Grey», реж. Сэм Тейлор-Джонсон, 2015) и другие. С одной стороны, это связано с тем, что потребление культовых фильмов и процессы, в ходе которых они обретают культовый статус, претерпели изменения в развитии технологий. Отмечая произошедшую благодаря распространению интернета «мейнстримизацию» культового кино, можно говорить не только о широкой доступности уже выпущенных культовых фильмов, но и о включении в их число все более широкого спектра картин, в том числе коммерчески успешных, выходящих за рамки традиционно «мужских» жанров и во многом ориентированных на женскую аудиторию. С другой стороны, дискурсивная природа понятия «культовое кино» позволяет говорить о том, что возникшая на рубеже XX и XXI веков академическая критика маскулинности культового кинематографа также оказала существенное влияние на включение рассчитанных на женщин фильмов в число культовых. В частности, значительную роль сыграли тексты исследовательниц Джасинды Рид и Джоан Холлоус, изданные в сборнике 2003 года «Определяя культовые фильмы: культурная политика оппозиционных вкусов». Цель статьи — проследить, каким образом демаскулинизация стала заметной тенденцией как в академической рецепции культового кино, так и в современных практиках потребления культовых фильмов.

Ключевые слова: *культовый кинематограф; «Титаник»; критика маскулинности; феминизм; cinema studies.*

ТЕРМИН «культовый фильм» не имеет общепринятой дефиниции как в академии, так и в медиа — его значение обладает значительной долей субъективности¹ и со временем, как отмечает кинокритик Адриан Мартин, становится все более «эластичным»². Такая неопределенность не мешает культовому кино оставаться актуальной темой для сотен научных и журналистских текстов: в них определение термина чаще всего опускается и заменяется на примеры или списки конкретных фильмов. Списки культовых фильмов зачастую включают в себя картины, чей культовый статус общепризнан, вроде «Шоу Ужасов Рокки Хоррора» («The Rocky Horror Picture Show», реж. Джим Шармен, 1975) или «Бегущего по лезвию» («Blade Runner», реж. Ридли Скотт, 1982). При этом списки не идентичны друг другу, поскольку разные составители включают в категорию культовых разные фильмы. И часто на соседних строчках с «Бегущим по лезвию» оказываются фильмы, рассчитанные на зрителей-женщин: «Грязные танцы» («Dirty Dancing», реж. Эмиль Ардолино, 1987), «Титаник» («Titanic», реж. Джеймс Кэмерон, 1997), «Дрянные девчонки» («Mean Girls», реж. Марк Уотерс, 2004), «Сумерки» («Twilight», реж. Кэтрин Хардвик, 2008).

Это соседство обусловлено рядом факторов, которые будут подробно рассмотрены в данной статье. Среди них — дигитализация и изменение практик культового потребления и связанная с ними демаскулинизация этого феномена, а также «феминистский поворот» в академической рецепции культового кино. Сейчас же отметим некоторое недовольство конкретных академиков неизбежным столкновением культового кино с современностью: например, киновед Джефффри Сконс говорит, что «культовое кино больше не переживает расцвет»³, а сам он «никогда в жизни не имел доступа к такому количеству фильмов и одновременно не был к ним настолько равнодушен»⁴. Исследователь кино Питер Стэнфилд утверждает, что в современных реалиях фанаты культовых кинокартин ничем не отличаются от его дочери и ее школьных подруг, «заикленных»

1. *Mathijs E., Sexton J. Cult Cinema: An Introduction. Malden: John Wiley & Sons, 2011. P. 4.*

2. *Martin A. P. What's Cult Got to Do With It? In Defense of Cinephile Elitism // Cineaste. 2008. № 34. P. 39–42.*

3. *Cult Cinema: A Critical Symposium // Cineaste. 2008. № 1. P. 47.*

4. *Ibid. P. 48.*

на фильме «Классный мюзикл» («High School Musical», реж. Кенни Ортега, 2008)⁵.

Такое сравнение может показаться чрезмерным и субъективным, однако оно достаточно точно отражает противоречие, возникшее в академическом дискурсе вокруг культового кино. В 2003 году Джоан Хоукинс отметила, что подходы к определению культовых фильмов настолько разнообразны по своей природе, что, вероятно, их единственной общей точкой является оппозиционное положение культовых картин по отношению к «кинемейнстриму». Действительно, внемейнстримное положение культовых фильмов отмечали многие специалисты, предпринявшие попытку подобрать определение для культового фильма: к примеру, Бриггс, Лав и Лукас⁶, Матис и Секстон⁷, Шил⁸ и другие. Джоан Холлоус пишет о связи культовых фильмов, по своей сути оппозиционных коммерческому массовому кино, и субкультур, которые противопоставляют себя массовой культуре⁹. В свою очередь, культуролог и историк Уолтер Адамсон говорит о гендерном разделении массовой культуры и субкультуры, согласно которому массовая культура считалась «женской» и предназначалась для пассивного феминного зрителя, а субкультура ассоциировалась с «маскулинностью»¹⁰. Таким образом, культовое кино в своей изначальной субкультурной позиции, с точки зрения некоторых исследователей, имело непосредственную связь с маскулинностью как со следствием внемейнстримности — и эта маскулинность отражалась в подходах к определению культового кино. Подобное отождествление субкультурности с маскулинностью Холлоус называет проблематичным¹¹.

Связь культового кино с субкультурностью действительно существовала в определенный период времени до повсеместного распространения интернета, когда культовые фильмы можно было посмотреть только в отдельных кино-

5. Ibid. P. 49–50.

6. Ibid.

7. Mathijs E., Sexton J. Op. cit. P. 15.

8. Shiel M. Why Call Them “Cult Movies”? American Independent Filmmaking and the Counterculture in the 1960s // Scope: Online Film Studies Journal. 2003. № 8. URL: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2003/may-2003/shiel.pdf>.

9. Hollows J. The Masculinity of Cult // Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste / M. Jancovich et al. (eds). Manchester: Manchester University Press, 2003. P. 35–53.

10. Adamson W. L. Futurism, Mass Culture, and Women: The Reshaping of the Artistic Vocation, 1909–1920 // Modernism/Modernity. 1997. Vol. 4. № 1. P. 89–114.

11. Hollows J. Op. cit.

театрах, на ночном телевидении, а позже на VHS-кассетах, что также повлекло за собой изменение практик потребления культовых фильмов. Однако исследователи отмечают, что с распространением интернета практики потребления культовых кинокартин изменились. В частности, Генри Дженкинс пишет, что «субкультурные фанатские взаимодействия, отношения и практики переместились в мейнстрим, <...> открылись для мейнстрим-культуры»¹². Тезис о нарушении тождественности субкультуры и кинокульта (а следовательно, кинокульта и маскулинности) можно подкрепить тем, что в число культовых картин стали включаться коммерчески успешные «мейнстримные» проекты, такие как «Титаник» и «Сумерки»¹³.

Таким образом, Стэнфилд, утверждающий, что культивистов в современном мире можно приравнять к фанатам «мейнстримного» «Классного мюзикла», оказывается парадоксально прав. Оппозиция «кинемейнстрима» и «кинокульта» в эпоху распространения интернета больше не работает так, как она работала в 1970-е и 1980-е годы. Утрата этой основополагающей для понятия культового кино дихотомии ставит исследователей в нетипичное положение, в рамках которого исследуемый феномен изменяет свою природу.

Эволюция практик потребления культового кино

Практики потребления культового кинематографа ощути-мо изменились за последние 20–30 лет. Существенную роль в этом изменении сыграл технологический прогресс, который одновременно с этим лишил феномен значительной части его субкультурной природы.

Термин «культ» в отношении кино начал употребляться в 1920-х годах. Тогда его использовали в негативной коннотации, чтобы описать «определенный тип аудитории», не связывая при этом понятие «культ» с конкретными картинами¹⁴. Вплоть до 1960-х годов американские кинокритики время от времени использовали этот термин для описания кино, которое выходило за пределы массового кинемато-

12. Jenkins H. et al. *Spreadable Media*. N.Y.: New York University Press, 2013.

13. Klinger B. *Becoming Cult: The Big Lebowski, Replay Culture and Male Fans*//Screen. 2010. № 1. P. 1–20.

14. Mathijs E., Mendik X. Editorial Introduction: What is Cult Film? //The Cult Film Reader /E. Mathijs, X. Mendik (eds). Berkshire: Open University Press, 2008. P. 1–12.

графа и являлось по-своему исключительным: преимущественно это был европейский артхаус и фильмы вроде картин Чарли Чаплина, которые «размывали» границу между низкой и высокой культурой¹⁵. Хотя исследователи и кинокритики до 1970-х годов не слишком часто употребляли словосочетание «культовое кино»¹⁶, некое подобие кинокультов существовало и ранее. В частности, кинокритик Гарри Алан Потамкин писал об отдельных кинокультурах, сложившихся в это время вокруг картин Чарли Чаплина во Франции, а также фильмов братьев Маркс, мультфильмах о Микки Маусе и ленты «Кабинет доктора Калигари» («Das Cabinet des Dr. Caligari», реж. Роберт Вине, 1920) в США¹⁷.

Рассветом феномена считаются 1960–1970-е годы¹⁸. Кинокульты в то время формировались вокруг нескольких категорий внемейнстримных фильмов. Во-первых, важную роль в формировании этого явления играли ставшие популярными в маргинальных сообществах жанровые фильмы «категории Б»¹⁹. В основном это были вестерны, научная фантастика и ужасы²⁰ — то есть маскулинизированные жанры, или жанры, имплицитно рассчитанные на мужскую аудиторию. Во-вторых, культовый статус обрели многие «эксплуатационные фильмы» — то есть дешевые в производстве картины, которые эксплуатировали определенную социальную группу или тематику и транслировались в грайндхаусах²¹. Такой «группой» могли стать, например, темнокожие (поджанр получил название *blaxploitation*), нацисты (*nazisploitation*) или монахини (*nunsplotation*). Количество эксплуатационных фильмов увеличилось в 1960-е годы после отказа от кодекса Хейса, призванного контролировать «нравственность» фильмов, выходящих в прокат в США. Кроме прочего, в категорию культовых среди прочих вошла голливудская классика, которая была переосмыслена новыми поколениями, экс-

15. Ibid. P. 19.

16. Berman J. The Streaming Void: Has the Era of the Cult Film Come to an End? // The Baffler. 2018. № 38. P. 92–101.

17. Potamkin H. A. Film Cults // The Cult Film Reader. P. 25–28.

18. Павлов А. Расскажите вашим детям: Сто двадцать три опыта о культовом кинематографе. 3-е изд. М.: Издательский дом ВШЭ, 2020. С. 36.

19. Kawin B. After Midnight // The Cult Film Experience: Beyond All Reason / J. P. Telotte (ed.). Texas: University of Texas Press, 1991. P. 22–23.

20. Berman J. Op. cit.

21. Roche D. Exploiting Exploitation Cinema: An Introduction // Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal. 2015. № 2. P. 1–2.

периментальные фильмы Нового Голливуда, нью-йоркские андеграундные ленты тех лет, вроде картин Энди Уорхола²².

В 1970-х годах термин начал использоваться более широко и часто, при этом «культовость» кинокартины определялась через его аудиторию. Одной из предпосылок возникновения феномена стали «полуночные фильмы» (midnight movies) — низкобюджетные андеграундные картины, которые показывались на ночных сеансах в кинотеатрах и собирали вокруг себя небольшую, но преданную аудиторию поклонников²³. Среди зрителей была распространена практика повторного просмотра таких картин в кинотеатрах и «ритуализированное» поведение во время киносеансов²⁴. Одним из примеров культовых фильмов этого периода можно назвать сюрреалистичный вестерн «Крот» («El Toro», реж. Алехандро Ходоровски, 1970). В 1970–1971 годах фильм находился в прокате нью-йоркского кинотеатра «Элджин» (Elgin Theater) шесть месяцев подряд. Как пишет Джуди Берман, «Крот» не был первой картиной, демонстрировавшейся в полночь, но длительность его нахождения в прокате превратила полуночный просмотр фильмов в культовый ритуал²⁵. Другими полночными хитами в США стали такие фильмы, как «Ночь живых мертвецов» («Night of the Living Dead», реж. Джордж Ромеро, 1968), «Розовые фламинго» («Pink Flamingos», реж. Джон Уотерс, 1972), «Тернистый путь» («The Harder They Come», реж. Перри Хенцель, 1972), «Голова-ластик» («Eraserhead», реж. Дэвид Линч, 1977), «Шоу ужасов Рокки Хоррора» и другие трансгрессивные картины.

Культура потребления культовых фильмов тех лет формировалась в особых пространствах — драйв-инах (drive-ins) — кинотеатрах под открытым небом, предназначенных для просмотра фильмов в автомобиле, порнокинотеатрах²⁶, грайндхаусах, то есть кинотеатрах, в которых показывалось в основном эксплуатационное кино. Феномен подобных пространств проанализировала британский культуролог Джоан Холлоус в статье 2003 года «Маскулинность культа»²⁷.

Как пишет Холлоус, подобные «грязные кинотеатры» (sleaze cinema theatres) чаще всего располагались в неблаго-

22. Hunter I. *British Trash Cinema*. L.: Bloomsbury Publishing, 2017. P. 21–23.

23. Moulton C. *Midnight Movies*// *The Routledge Companion to Cult Cinema*/ E. Mathijs, J. Sexton (eds). Milton Park: Routledge, 2019. P. 203.

24. Mathijs E., Sexton J. *Op. cit.* P. 3.

25. Berman J. *Op. cit.*

26. Hollows J. *Op. cit.*

27. Ibid.

получных и опасных районах городов, что делало их менее доступными для женщин²⁸. Такие кинозалы, по сути, являлись маскулинизированными и субкультурными по своей природе, противопоставлялись популярным и чистым кинотеатрам, расположенным в центре города и показывающим популярные (мейнстримные) фильмы. Неудивительно, что основными потребителями культовых картин являлись мужчины: киновед Джефффри Сконс даже назвал белых мужчин «исторически важными» для культового кинематографа²⁹. Таким образом, замкнутость культовых сообществ, специфическое положение кинотеатров и общие жанровые особенности культового кино отражали гендерное разделение массовой культуры и субкультуры, о котором писал Адамсон³⁰.

Тем не менее неправильным было бы утверждать, что женщина не могла стать частью культового фандома тех лет — просто для вступления в него ей необходимо было стать «девушкой, которая хочет быть одним из парней»³¹. Иллюстрацией этой идеи может служить опыт Джоан Холлоус: в подростковом возрасте исследовательница посещала кинотеатры, которые транслировали культовое кино, и ее мотивация во многом была связана с желанием дистанцироваться от мейнстримизированных вкусов ее подруг³². Бренда Остин-Смит отмечает, что идентификация с «одним из парней» позволяла женщинам-культисткам получать удовольствие от просмотра фильмов, интерес к которым им было проблематично проявлять в публичном пространстве³³.

На бинарную оппозицию массового, то есть «женского», и субкультурного, то есть «мужского», исследователи уже обращали внимание. Жаклин Мари Пиковиц в статье, посвященной исследованию антифандома фильма «Сумерки», утверждает, что в культуре существуют некоторые «общепринятые представления» о превосходстве разумного, академического, элитного и мужского, и, соответственно, о не-

28. Ibid. P. 35–53.

29. Sconce J. 'Trashing' the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style // Screen. 1995. № 4. P. 375.

30. Adamson W. Op. cit.

31. Thornton S. Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital. Cambridge: Polity Press, 1995.

32. Hollows J. Op. cit.

33. Austin-Smith B. Cult Cinema and Gender // The Routledge Companion to Cult Cinema. P. 143–151.

полноценности популярного, эмоционального и женского³⁴. Джоли Дженсен в тексте, посвященном исследованию фан-домов, пишет, что такой порядок обусловлен устоявшейся культурной иерархией, и замечает, что «„нормально и безопасно быть привязанным к элитным, престижным объектам <...> но ненормально и, следовательно, опасно быть привязанным к популярным объектам, созданным массовой культурой“, таким как „Сумерки“, с их подтекстом фандома и, следовательно, избытка»³⁵. С одной стороны, относительная закрытость культовых сообществ в целом и недоступность культовых кинотеатров в частности позволяет говорить о некоем оттенке элитарности кинокультов. С другой стороны, избыточность наряду с трансгрессией можно назвать важным структурным элементом ряда культовых картин³⁶.

Связь культа и фандома определяется исследователями с разных сторон, однако Мэтт Хиллс³⁷ и Линкольн Герати³⁸ считают культовую аудиторию наиболее активной и заметной частью фандома. Таким образом, в 1960–1970-х годах фанаты культовых картин нарушали вышеупомянутую бинарную оппозицию из-за свойственных культовым произведениям и их поклонникам элементов избыточности, но при этом полностью ей соответствовали, поскольку сохраняли субкультурное положение и собирались в пространствах, малодоступных для женщин.

Иной важной предпосылкой для феномена культового кино является ночная трансляция фильмов «категории В» по телевидению в 1970-е годы. Барбара Клингер утверждает, что влиянию домашнего просмотра на формирование кинокультов уделяется «мало внимания со стороны ученых», и выдвигает мнение о том, что домашний просмотр является «не столько единственной точкой зарождения культо-

34. Pinkowitz J. M. "The Rabid Fans That Take [Twilight] Much Too Seriously": The Construction and Rejection of Excess in Twilight Antifandom//Transformative Works and Cultures. 2011. № 7. P. 1–17.

35. Jensen J. Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization//The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media/L. A. Lewis (ed.). Milton Park: Routledge, 1992. P. 9–29.

36. Павлов А. Указ. соч. С. 48–49.

37. Hills M. Transcultural Otaku: Japanese Representations of Fandom and Representations of Japan in Anime/Manga Fan Cultures//Media in Transition. 2002. № 2. P. 10–12.

38. Geraghty L. Living With "Star Trek": Utopia, Community, Self-Improvement and the "Star Trek" Universe. PhD diss. Nottingham: University of Nottingham, 2005.

вой идентичности, сколько мощным фактором ее коллективной реализации»³⁹. Получается, домашний просмотр можно рассматривать в качестве влиятельного механизма формирования кинокульта. Трансляция культовых фильмов по «феминизированному» и «мейнстримному» телевидению, по мнению Джоан Холлоус, в целом не приблизила подобные картины к женской части аудитории: полуночные показы таких картин, скорее, противопоставлялись «феминизированному» дневному прайм-тайм телевидению и могли быть расценены в качестве попытки дистанцироваться от стандартной практики семейного телепросмотра⁴⁰. Тем не менее важно указать на то, что трансляция культовых фильмов по «мейнстримному» телевидению и их просмотр в «феминизированном» пространстве квартиры или дома отчасти нарушили бинарную оппозицию между субкультурностью культового кино и мейнстримностью популярных медиа. Далее мы рассмотрим, как технологический прогресс постепенно приводил к разрушению этой основополагающей для раннего понимания феномена оппозиции.

Появление в 1976 году и последующая популярность VHS-кассет и сервисов «видео по запросу» стало важным этапом в эволюции потребления культового кино⁴¹. Распространение видеопрокатов позволило провалившимся на больших экранах фильмам обрести культовый статус при домашнем просмотре. Более того, возможность воспроизведения фильмов в домашних условиях сделала более доступным их повторный просмотр, о значимости которого для формирования культа уже упоминалось. «Феминизированное» пространство дома с появлением видеокассет укрепились в статусе одной из главных площадок для потребления фильмов и закрепления культового статуса кинокартин⁴². Мэтт Хиллс и Джейми Секстон утверждают, что подобная «домашняя фаза» кинокультуры не обесценила социальные аспекты кинокульта, — такие, как публичные просмотры фильмов в кинотеатрах, организацию кино вечеров с друзьями, создание сетей поклонников и посещение фанатских конвенций⁴³.

39. Klinger B. Op. cit.

40. Hollows J. Op. cit.

41. Hills M., Sexton J. Cult Cinema and Technological Change//New Review of Film and Television Studies. 2015. № 1. P. 1-11.

42. Mathijs E., Sexton J. Op. cit. P. 7.

43. Hills M., Sexton J. Op. cit.

Другим результатом распространения технологии VHS можно назвать коммодификацию культовых фильмов. Исследователи отмечают превращение понятия «культовый фильм» в маркетинговый инструмент и формирование отдельной субкультуры вокруг видеокассет с культовыми фильмами⁴⁴. Создание специализированных магазинов, в которых продавались видеокассеты, сделало субкультурный капитал культового кино более доступным: теперь фильмы покупал более широкий круг потребителей, чем это было ранее, в период, когда культовые картины транслировались исключительно в кинотеатрах или в ночное время по телевидению⁴⁵. По мнению Джоан Холлоус, все это также не оказало значимого влияния на демаскулинизацию культового кино: магазины, в которых продавались или сдавались в аренду видеокассеты с кинотрешем и фильмами «категории В», часто располагались на окраинах городских центров и делили помещения с магазинами порнографии, а маркетинговое позиционирование таких фильмов часто содержало «обращение к зрителю как к субкультурной маскулинизированной фигуре, герою-авантюристу»⁴⁶ — например, на упаковку видеокассет часто помещались слоганы наподобие «Слишком ужасно для большинства зрителей» или «Заказывайте на свой страх и риск»⁴⁷.

Следующим этапом технологического прогресса, повлиявшим на маскулинность культового кино, является появление и широкое распространение DVD в 1996–1997 годах. Барбара Клингер утверждает, что несмотря на то, что «DVD-диски — это мужской мир» и мужчины составляют основную аудиторию фильмов, которые издаются в этом формате⁴⁸, субкультурный капитал культового кино «не столько ослаблен, сколько представлен по-новому благодаря DVD»⁴⁹. Исследовательница признает, что потребление культовых фильмов в домашнем пространстве нельзя классифицировать как субкультурную практику в соответствии с общепринятыми определениями этого термина: «им не хватает ауры опасности и культурной наглости, присущей субкуль-

44. Mathijs E., Sexton J. Op. cit. P. 4.

45. Herbert D. Videoland: Movie Culture at the American Video Store. Oakland: University of California Press, 2014. P. 67.

46. Hollows J. Op. cit. P. 48.

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

48. Klinger B. Op. cit.

49. Ibid. P. 2.

турам»⁵⁰. Тем не менее, по словам Клингер, такие «домашние» кинокультисты обладают субкультурным капиталом, поскольку находятся «в курсе событий», разворачивающихся в фандоме⁵¹. Более того, рассматривая фильм «Большой Лебовски» («The Big Lebowski», реж. Джозел и Итан Коэны, 1998), исследовательница говорит о том, что распространение DVD с культовыми фильмами, как и распространение VHS-кассет, «обеспечивает благоприятные условия для „культивирования“ фильма» после провального проката в кинотеатрах⁵².

Распространение интернета в начале XXI века предоставило фанатам культового кино больше возможностей для взаимодействия друг с другом и обмена информацией о кинокартинах, поиска новых фильмов с культовым статусом и покупки сопутствующих товаров, например фигурок героев фильма⁵³. Клингер рассматривает пример «Большого Лебовски» в качестве современного культового фильма и среди прочих приходит к двум важным для понимания современного положения культового кино выводам. Во-первых, исследовательница прослеживает демаргинализацию культового зрителя: она говорит о том, что «культ нельзя отождествлять исключительно с маргинальными отверженцами». Во-вторых, Клингер замечает, что активные группы культистов «существуют за пределами демографии белых мужчин» — то есть, по сути, говорит о демаскулинизации феномена. В частности, она выделяет «Титаник» и «Сумерки» как культовые картины, которые «имеют существенное личное значение для девочек-подростков и молодых женщин»⁵⁴.

Идеи Мэтта Хиллса⁵⁵ и Линкольна Герати⁵⁶ о связи культа и фандома и дискурсивное определение культа позволяют говорить о современном культовом кино как о крайне широком и инклюзивном явлении, которое потребляется не в «маскулинизированных» пространствах драйв-инов и грайндхаусов, а в «феминизированном»⁵⁷ домашнем про-

50. *Idem*. Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home. Oakland: University of California Press, 2006.

51. *Ibid*.

52. *Ibid*. P. 1–20.

53. Mathijs E., Sexton J. Op. cit. P. 4.

54. Klinger B. Becoming Cult.

55. Hills M. Op. cit.

56. Geraghty L. Op. cit.

57. Hills M., Sexton J. Op. cit.

странстве. Такое «одомашнивание» культа размыло четкие границы дихотомии «субкультуры» и «мейнстрима», на которую опиралась Джоан Холлоус⁵⁸, и ослабило так называемую маскулинность культа.

От «Бойсвилля» до дискурсивной инклюзивности

Не раз упоминаемая выше Джоан Холлоус в 2003 году выдвинула тезис о том, что с точки зрения дискурса дихотомия мейнстримной культуры и культовой субкультуры носит проблематичный гендерный характер и конструируется не только с помощью фанатских практик, но и с помощью академических дискурсов⁵⁹. С этим тезисом сложно спорить — до определенного момента феномен культового кино рассматривался в академических работах преимущественно в ограниченной субкультурной и маскулинной парадигме. В начале XXI века это начали замечать некоторые исследователи и исследовательницы. К примеру, теоретик кино Линда Уильямс, обзоревав книгу «Непослушные удовольствия: культовый фильм и его критики» Ксавье Мендика и Грэма Харпера, пишет, что этот текст напоминает «академическую версию» *Sunday Sport*⁶⁰ — спортивного таблоида, аудиторию которого составляют преимущественно мужчины.

Вышедший в 2003 году сборник «Определяя культовые фильмы. Культурная политика оппозиционных вкусов» содержит два ключевых текста, посвященных маскулинности феномена: уже цитируемый выше «Культ маскулинности» Джоан Холлоус и «Культ маскулинности: от мальчиков-фанатов до плохих парней в академии» Джасинды Рид. Эти две работы стали ключевыми для критики маскулинности феномена культового кино и академических дискурсов вокруг него.

В первом тексте, как уже упоминалось ранее, рассматривалась маскулинность самих культовых фильмов, во втором — маскулинность теоретического осмысления культовых фильмов внутри академии. Джасинда Рид связывает маскулинность исследований культового кинематографа с реакцией на институционализацию феминизма, произошедшей

58. *Hollows J.* Op. cit.

59. *Ibid.*

60. Цит. по: *Read J.* The Cult of Masculinity: From Fan-Boys to Academic Bad-Boys// *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste.* P. 54–70.

в 1980-е годы. В частности, исследовательница рассматривает проникновение феминизма и гендерных исследований в британскую академическую среду, когда элементы поп-культуры, ранее считавшиеся «недостойными» академического рассмотрения, — в частности, «женские» жанры кино, такие как мелодрамы или мыльные оперы, — превратились в легитимный (и популярный) объект для изучения. Исследователи культа, в свою очередь, начали рассматривать такие объекты анализа как нечто чрезмерно популярное, а значит неуместное и недостойное академического изучения.

Такая реакция могла быть и желанием сохранить «андеграундное» положение своего объекта изучения, и следствием давления, которые ощутили некоторые мужчины-исследователи после возникновения в академии в процессе институционализации феминизма некоторых негласных правил. В частности, исследователь британского кино Стив Чибнелл в работе 1997 года пишет, что академическая среда «проблематизировала и патологизировала мужское гетеросексуальное удовольствие от текста»⁶¹. Так называемая патологизация привела к тому, что часть исследователей почувствовали потребность в своеобразном «укрытии» от новых тенденций — и для многих таким укрытием стало изучение культового кино в перспективе его субкультурной и зачастую эксплуатационной природы и трансгрессивности.

Джеффри Сконс описывает паракинематограф как «чистилище» (интересно, что второй вариант перевода использованного Сконсом слова «limbo» — «заточение») для американских киноведов⁶², а Йен Хантер говорит об области «плохого» кино как об убежище для «белых гетеросексуальных исследователей-мужчин»⁶³, тем самым дискурсивно помещая не-белых не-гетеросексуальных не-мужчин, принадлежащих академическому полю, в позицию мейнстрима и формируя вокруг темы культового кино своеобразную «мужскую» маргинальную зону. Таким образом, дискурсивно маскулинизированным пространством стали не только грайндхаусы и драйв-ины, в которых крутили первые культовые фильмы на заре возникновения этого феномена,

61. Chibnall S. Double Exposures: Observations on the Flesh and Blood Show // *Trash Aesthetics: Popular Culture and Its Audience* / D. Cartmell et al. (eds). L.: Pluto Press, 1997. P. 84–102.

62. Sconce J. Op. cit. P. 375.

63. Хантер И. К. Бивер Лас-Вегас! Слово фаната в защиту «Шоугелз» // *Логос*. 2014. № 5. С. 79.

но и академическое сообщество, сформировавшееся вокруг феномена культового кино.

Другая проблема, которая тревожила исследователей-мужчин — феминизация фигуры фаната. Так, Джеффри Сконс утверждает, что некоторые академические дискуссии вокруг культового кино характеризуются «желанием идентифицировать фигуру критика или фаната с угнетенной, женской позицией»⁶⁴. Кроме того, Рид замечает схожую тенденцию в исследованиях музыки и цитирует социолога Саймона Фриса, который утверждает, что в сфере популярной музыки «конвенциональная фигура фаната (обычно женщины) трансформировалась в феминного мужчину <...> идеального потребителя-мужчину»⁶⁵. Беспокойство мужчин-академиков по поводу феминизации потребителя поп-культуры во многом связано с объединением фигур фаната и исследователя, характерным для сферы культового кино, которое мы подробнее рассмотрим ниже на примере текста Йена Хантера.

Текст Йена Хантера «Бивер Лас-Вегас! Слово фаната в защиту „Шоугелз“!»⁶⁶ посвящен авторской интерпретации этого фильма («Showgirls», реж. Пол Верховен, 1995) и опыту культового потребления этого фильма⁶⁷. Описывая собственный опыт потребления картины, автор объединяет фигуры фаната и исследователя. Сам факт этого объединения не является чем-то принципиально новым для академической сферы. В 2003 году Мэтт Хиллс ввел термины «акафан» и «фанат-исследователь», которые обозначают ученого, который идентифицирует себя как фаната, и фаната, который идентифицирует себя как ученого соответственно⁶⁸. Тем не менее, рассматривая себя в качестве фаната-исследователя, Йен Хантер подтверждает, как замечает Джасинда Рид⁶⁹, мысль Джеффри Сконса о том, что исследователи культового кино — это бывшие культисты, которые прошли путь от категории «фанатов» к категории «академиков»⁷⁰. Таким образом, можно говорить не столько о некой степени предвзятости при взгляде исследователя на фандом,

64. *Sconce J.* Op. cit. P. 379.

65. *Frith S.* The Cultural Study of Popular Music // Cultural Studies / L. Grossberg et al. (eds). Milton Park: Routledge, 1992. P. 176.

66. Хантер И. К. Указ. соч.

67. Там же. С. 79.

68. *Hills M.* Fan Cultures. Milton Park: Routledge, 2002.

69. *Read J.* Op. cit.

70. *Sconce J.* Op. cit.

сколько об ограниченном эмпирическом материале, с которым он работает, — акафанам может быть сложно дистанцироваться от очерченного круга фанатских практик, в которые тот был (или продолжает быть) вовлечен. Вместе с тем культуролог Наталья Самутина писала о том, что культовый фильм не может быть культовым одновременно для всех, ведь культовый опыт во многом сакрален и индивидуален. По этой причине культовые фильмы «необходимо снабжать дополнительной пометкой — культовый „для кого“»⁷¹. Хантер не просто не снабжает свои рассуждения такой пометкой, но и подразумевает, что фандом культового кино и его исследователей является неким «Бойсвиллем», то есть буквально маскулинизированным пространством, о котором мы говорили выше.

Все перечисленные примеры Джасинда Рид предлагает воспринимать в качестве симптома «кризиса маскулинности» в академическом сообществе⁷². Чтобы дополнить ее мысль, обратимся к теории «кризиса маскулинности». Согласно социологу Майклу Киммелу, кризис маскулинности — это термин, который описывает состояние, возникшее на Западе в результате структурных изменений в индустриальном обществе. В рамках этого состояния традиционные концепции маскулинности оказываются не соответствующими действительности. Из-за подобного несоответствия мужчины не всегда понимают, что значит «быть мужчиной», и постепенно пытаются выйти за рамки жестких гендерных предписаний, которые ограничивают мужское поведение⁷³. Вероятно, маскулинность академических дискурсов вокруг культового кино можно воспринимать в качестве попытки сохранения исследователями традиционной мужской гендерной роли, включающей в себя среди прочих, такие качества, как независимость, эмоциональная невыразительность, жестокость и агрессивность⁷⁴. Феминные объекты анализа, например романтические комедии и мелодрамы, которые стали распространены после институционализации феминизма, а также обретшие популярность гендер-

71. Самутина Н. Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу // Логос. 2002. № 5–6. С. 7.

72. Read J. Op. cit.

73. Kimmel M. S. The Contemporary “Crisis” of Masculinity in Historical Perspective // The Making of Masculinities / H. Brod (ed.). Milton Park: Routledge, 2018. P. 121–122.

74. Lemon J. Popular Culture and the “Crisis of Masculinity” // Communicare: Journal for Communication Sciences in Southern Africa. 1992. № 2. P. 9.

ные исследования, оказались настолько не соответствующими традиционным представлениям о «маскулинности», что мужчины-исследователи ощутили потребность в «безопасном пространстве», которым в конечном счете и оказалась сфера исследований культового кинематографа.

В результате переоценки культуры потребления и вышеописанных изменений в *cinema studies* исследователи культового кино начали подчеркивать свое субкультурное положение относительно остальной части академических исследователей. При этом Йен Хантер, называя себя «академическим плохим парнем», позиционирует себя в качестве маргинала как относительно более мейнстримных объектов исследования, так и относительно более «традиционных» объектов культа, вроде сериала «Звездный путь» («Star Trek», реж. Джин Родденберри, 1966–1969)⁷⁵. Рид видит в этом шаге стремление избежать сопоставления как с мейнстримизированными объектами исследования, так и с феминизированной фигурой фаната⁷⁶. Другим способом утверждения маскулинности для исследователей стала стратегия создания «контрэстетики» через ироничное прочтение политически некорректных текстов. Как пишет Чибнелл в работе «Двойное воздействие: наблюдения за шоу из плоти и крови»: «Новая критика прекрасно осведомлена о феминизме и политике разнообразия, но не имеет желания делать правильные вещи»⁷⁷.

Маскулинизированность академических дискурсов, сложившихся вокруг исследований культового кино, наряду с позиционированием этой сферы в качестве убежища для «белых гетеросексуальных исследователей-мужчин»⁷⁸ кажется специфичным в силу исторически высокой степени инклюзивности феномена. Несмотря на достаточное количество сексуализированного насилия и эротики в культовых фильмах⁷⁹ и преобладания зрителей-мужчин, культовое кино еще до его мейнстримизации сложно было назвать исключительно маскулинизированным культурным феноменом. Культовые фильмы нередко переприсваиваются определенной узкой категорией зрителей. В частности, Мендик и Матис рассматривают неортодоксальные прочтения в ка-

75. Хантер И. К. Указ. соч. С. 88.

76. Read J. Op. cit.

77. Цит. по: Ibidem.

78. Хантер И. К. Указ. соч. С. 81.

79. Маттийс Э. Культовое кино и сексуальное насилие // Логос. 2012. № 6. С. 157–179.

честве «интегральной части опыта просмотра культового кино»⁸⁰. Более того, Умберто Эко предложил оригинальную интерпретацию «Касабланки», рассматривая сюжет фильма как «мужское дело, танец соблазнения между героями-мужчинами»⁸¹. Кроме того, классическим примером культового фильма является авангардный мюзикл «Шоу ужасов Рокки Хоррора», в котором присутствует репрезентация трансгрессивных отношений. Иными словами, можно говорить о том, что «убежище», о котором пишет Хантер, сформировано вокруг исследователей не столько культового кино, сколько его отдельных категорий — кинотреша, эксплуатационного и жанрового кино, — например, ужасов и научной фантастики.

Отметим, что критика со стороны Холлоус и Рид повлияла на академических исследователей-мужчин, в частности на Йена Хантера, чья статья подробно рассматривалась в работе Рид. Исследователь включил некоторые фильмы, культовые для женщин, в свою книгу 2016 года «Культовый фильм как путеводитель по жизни: фандом, адаптация и идентичность». В частности, культовыми в этой работе называются картины, «вызывающие чувство освобождения у женщин», — такие как «Бестолковые» («Clueless», реж. Эми Хекерлинг, 1995), «Дрянные девчонки» («Mean Girls», реж. Марк Уотерс, 2004), «Принцесса-невеста» («The Princess Bride», реж. Уильям Голдман, 1987), «Беспечные времена в „Риджмонт Хай“» («Fast Times at Ridgemont High», реж. Эми Хекерлинг, 1982). Более того, «Дрянные девчонки» были названы одним из ключевых фильмов для понимания этапов феномена культового кино наряду с «Касабланкой» и «Шоу ужасов Рокки Хоррора»⁸². В книгу включена и упоминаемая выше статья Хантера про «Шоугелз», причем он добавил к ней часть под названием «Послесловие: Провинился». В нем автор признает некорректность своего высказывания от лица «белых гетеросексуальных исследователей-мужчин», отказывается идентифицировать себя как фаната и высказывает мнение, что акафаны изучают скорее себя в кинематографе, нежели кинематограф в себе⁸³.

80. Mathijs E., Mendik X. 100 Cult Films. L.: British Film Institute, 2011. P. 4.

81. Эко У. «Касабланка», или Воскрешение богов// Киноведческие записки. 2000. № 45. С. 53–56.

82. Hunter I. Q. Cult Film as a Guide to Life: Fandom, Adaptation, and Identity. N. Y.: Bloomsbury Academic, 2016.

83. Ibid.

Текст Хантера иллюстрирует то, каким образом преобразовывались академические дискурсы вокруг культового кино в XXI веке. Ученые начали постепенно признавать, что многие популярные и успешные в прокате фильмы имеют культовое измерение. В книге 2011 года «100 культовых фильмов» *BFI* перечислены популярные фильмы, такие как трилогия «Властелин колец» («The Lord of the Rings», реж. Питер Джексон, 2001–2003), «Звуки музыки» («The Sound of Music», реж. Роберт Уайз, 1965) и «Грязные танцы» («Dirty Dancing», реж. Эмиль Ардолино, 1987) в качестве «культовой стороны мейнстрима»⁸⁴. Последний из перечисленных фильмов авторы работы также относят к категории «женских» культовых фильмов, которые сформировали свою культовость за счет преданного круга поклонниц-женщин⁸⁵.

«Титаник» как современный культовый фильм

Тем не менее даже среди тех ученых, которые признают тот факт, что фильмы из категории мейнстрима могут иметь культовое измерение, нет консенсуса по поводу отдельных чрезвычайно успешных фильмов, иными словами — блокбастеров⁸⁶. К примеру, Наталья Самутина пишет об абсурдности словосочетания «культовый блокбастер» и утверждает, что «Титаник» не является культовым фильмом. При этом, по ее мнению, дело вовсе не столько в популярности и коммерческой успешности фильма, сколько в его конвенциональности и идеологичности. Тем не менее исследовательница допускает вероятность того, что «идеологический фильм» станет культовым. Для этого фильму нужно повторить судьбу «Касабланки»: заместить «идеологичность» и «мораль» «маргиналами»⁸⁷. Между тем позже часть исследователей указали на то, что у «Титаника» уже есть культовое измерение⁸⁸.

84. Mathijs E., Mendik X. 100 Cult Films. P. 245.

85. Ibid. P. 4.

86. Collins A. et al. What Makes a Blockbuster? Economic Analysis of Film Success in the United Kingdom//Managerial and Decision Economics. 2002. № 6. P. 343–354; Mathijs E., Sexton J. Op. cit. P. 214.

87. Самутина Н. Указ. соч. С. 8–9.

88. Sari M. Not a Film, but an Object: Emotional Politics of Appreciating Bad-film//Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media. 2021. № 1. P. 74; Cult Television/S. Gwenllian-Jones, R.E. Pearson (eds). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. P. 3.

«Титаник» действительно сложно назвать маргинальным: на момент выхода он был самым дорогим фильмом в истории, а в прокате имел внушительный успех и вошел в список самых кассовых фильмов за всю историю. Кроме того, на счету фильма 11 премий «Оскар», в том числе в номинациях «Лучший фильм» и «Лучшая режиссура». Женщины в самом деле составляли значительную часть аудитории картины⁸⁹, однако сложно спорить с тем, что исключительно «женский» фильм не смог бы стать настолько успешным в прокате. Вероятно, удачное сочетание противоположных жанров — романтической драмы и фильма-катастрофы — позволило кинокартине привлечь далеко не только женщин. Несмотря на это, 60% зрителей картины составляли женщины, при этом 63% зрителей не достигли возраста 25 лет⁹⁰. Холлоус пишет о том, что «Титаник» не стал культовым не только из-за массового успеха, но и из-за «легионов поклонниц»⁹¹. Бренда Остин-Смит, описывая кейс культового статуса блокбастера, замечает, что присутствие поклонниц рассматривалось некоторыми культистами и исследователями как отрицание культового опыта⁹², — тем самым подтверждая выдвинутый Холлоус тезис о маскулинности культа.

Тем не менее в контексте настоящего исследования важно углубиться в причины, по которым «Титаник» все же может считаться культовым фильмом. В книге 2007 года Матис и Мендик пишут, что, хотя число зрителей, которые считают картину культовой, небольшое, истоки культового статуса «Титаника» можно найти в опыте повторного просмотра фильма женской аудиторией⁹³. После двух месяцев в прокате более 20% зрителей видели фильм больше одного раза, а 60% из этих зрителей планировали посмотреть фильм еще как минимум один раз⁹⁴. Более того, фильм находился в прокате десять месяцев, что тоже является своеобразным маркером неослабевающего интереса аудитории к картине —

89. Krämer P. Women First: "Titanic" (1997), Action-Adventure Films and Hollywood's Female Audience//Historical Journal of Film, Radio and Television. 1998. № 4. P. 599–618.

90. Nash M., Lahti M. Almost Ashamed to Say I Am One of Those Girls: Titanic, Leonardo Di Caprio, and the Paradoxes of Girls' Fandom//Titanic: Anatomy of a Blockbuster/K.S. Sandler, G. Studlar (eds). New Brunswick: Rutgers University Press, 1999. P. 64.

91. Hollows J. Op. cit. P. 38.

92. Austin-Smith B. Op. cit. P. 144.

93. Mathijs E., Mendik X. Editorial Introduction. P. 5.

94. Nash M., Lahti M. Op. cit. P. 64.

вспомним, что «Крот», один из первых полуночных фильмов, находился в прокате полуночного кино шесть месяцев подряд. Несмотря на то что «Титаник» был далек от статуса «полуночного фильма», его аудитория тем не менее сконструировала культ вокруг картины с помощью похожих паттернов поведения и культовых стратегий чтения⁹⁵. Исследовательница Мелания Нэш утверждает, что фильм обрел популярность в том числе за счет того, что давал зрителям дополнительный контекст для обсуждения «романтических фантазий», посвященных Леонардо Ди Каприо⁹⁶.

Добавим, фильм часто цитируют в других медиатекстах, что соответствует одному из критериев культовости по Хантеру⁹⁷. К примеру, сцена, в которой Джек держит раскинувшую руки Розу за талию на носу лайнера, цитируется как в более популярной романтической комедии «Реальная любовь» («Love Actually», реж. Мэт Уайткросс и Ричард Кертис, 2003), так и в андеграундной трагикомедии «Человек — швейцарский нож» («Swiss Army Man», реж. Дэн Кван, Дэниэл Шайнерт, 2016), а также в десятой серии первого сезона мультипликационного сериала «Футурама» («Futurama», реж. Мэтт Гроунинг, Дэвид Сэмюэл Коэн, 1999–2013). По данным сайта «Кинопоиск», «Титаник» спародирован в 89 фильмах и сериалах и так или иначе упоминается в 340 фильмах и сериалах⁹⁸. Блокбастер содержит и интертекстуальные элементы, что является признаком культового фильма по Умберто Эко⁹⁹: согласно portalу «Кинопоиск», в картине содержится как минимум 21 отсылка к другим лентам, в том числе культовым фильмам культового режиссера Стэнли Кубрика¹⁰⁰: например, «2001 год: Космическая одиссея» («2001: A Space Odyssey», 1968) и «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил атомную бомбу» («Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb», 1963).

Еще одной причиной для культового статуса можно назвать присутствующую в фильме фигуру кинозвезды, вокруг которой во многом и был сформирован культ — амери-

95. Ibid. P. 61.

96. Ibid. P. 68.

97. Hunter I. Q. Cult Film as a Guide to Life. P. 3.

98. Связи/Титаник//Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/2213/other>.

99. Эко У. Указ. соч.

100. Egan K. Precious Footage of the Auteur at Work: Framing, Accessing, Using, and Cultifying Vivian Kubrick's Making the Shining//New Review of Film and Television Studies. 2015. № 1. P. 63.

канского актера Леонардо Ди Каприо, которому на момент выхода фильма было 23 года. Отметим, что начинал актер свою карьеру с третьей части культового комедийного хоррора «Зубастики» («Critters 3», реж. Кристин Петерсон, 1991)¹⁰¹. При этом вопрос о том, насколько Ди Каприо можно называть культовой кинозвездой, неоднозначен.

Мэтт Хиллс пишет, что выделить четкие критерии, по которым можно определить степень «культовости» того или иного артиста, сложно — понятию «культовая звезда» свойственна нестабильность, вариативность и структурная изменчивость¹⁰². В частности, культовыми звездами становятся не только «субкультурные знаменитости», но и артисты, которые «на первый взгляд могут показаться мейнстримными фигурами» из-за съемок в популярных фильмах или коммерческого успеха¹⁰³. Примером актера, культовый статус которого в качестве исполнителя «не стал недоверным из-за дискурсивного налета „мейнстрима“ или „блокбастера“»¹⁰⁴ можно назвать Кристофера Ли¹⁰⁵, сыгравшего в ряде коммерчески успешных фильмов, среди которых «Дракула» («Dracula», реж. Теренс Фишер, 1958) студии *Hammer Films*, «Звездные войны: Эпизод 2 — Атака клонов» («Star Wars: Episode II — Attack of the Clones», реж. Джордж Лукас, 2002), трилогия «Властелин колец». При этом, как указывает Хиллс, Харрисон Форд, сыгравший в общепризнанном культовом фильме «Бегущий по лезвию» («Blade Runner», реж. Ридли Скотт, 1982), не получил статус культового актера в глазах представителей фандома. Таким образом, статус культового актера можно назвать дискурсивным: его формируют прежде всего фанаты, создавая вокруг актера своеобразный культ, узкий круг почитателей. Заметим, что в связанных с культовыми звездами практиках, таких как повторный просмотр фильма с конкретным актером, stalking или приобретение плакатов или предметов с изображением актера, заложен определенный оттенок маргинальности.

101. Свечков Д. «Зубастики»: как создавался один из главных комедийных хорроров 80-х // DTF. 26.10.2018. URL: <https://dtf.ru/cinema/30030-zubastiki-kak-sozdavalsya-odin-iz-glavnyh-komediynyh-horrorov-80-h>.

102. Hills M. Cult Movies With and Without Cult Stars: Differentiating Discourses of Stardom // *Cult Film Stardom: Offbeat Attractions and Processes of Cultification* / K. Egan, S. Thomas (eds). L.: Palgrave Macmillan, 2012. P. 21–36.

103. *Cult Film Stardom: Offbeat Attractions and Processes of Cultification*. P. 9.

104. Hills M. *Cult Movies*. P. 30.

105. Mathijs E., Sexton J. Op. cit. P. 236.

Вариативность понятия не позволяет однозначно утверждать, что Леонардо Ди Каприо обладает статусом «культовой звезды». Однако, возвращаясь к мысли Натальи Самутиной о разнице в определении культовости фильма для разных категорий зрителей¹⁰⁶, мы можем сказать, что фигура Леонардо Ди Каприо стала культовой для женской аудитории фильма. Следовательно, одним из критериев, которые позволяют рассматривать культовое измерение «Титаника», является фигура культового актера.

Подробное рассмотрение культового статуса «Титаника» и отражения культового измерения фильма в различных академических работах позволяют сделать вывод о том, что современные исследователи культового кино все чаще отходят от позиционирования этого феномена в маскулинизированной парадигме. Несмотря на то что невозможно объективно оценить степень влияния работ Джоан Холлоус и Джасинды Рид на демаскулинизацию академических дискурсов вокруг него, статьи данных исследовательниц можно рассматривать в качестве важного шага на пути к повышению инклюзивности культового кино. Отсутствие академического единогласия в определении феномена культового кино позволяет новым поколениям исследователей относиться к культовым широкий спектр картин, в том числе коммерчески успешные фильмы вроде «Сумерек» и «Титаника». Просмотр таких картин часто сопровождается культовыми стратегиями интерпретации происходящего на экране, ритуализированным поведением и другими фанатскими практиками. Граница между культовым зрителем и членом фандома при таком широком восприятии термина «культовое кино» все больше размывается.

Библиография

- Маттийс Э. Культовое кино и сексуальное насилие // Логос. 2012. № 6. С. 157–179.
- Павлов А. Расскажите вашим детям: Сто двадцать три опыта о культовом кинематографе. 3-е изд. М.: Издательский дом ВШЭ, 2020.
- Самутина Н. Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу // Логос. 2002. № 5–6. С. 1–9.
- Свечков Д. «Зубастики»: как создавался один из главных комедийных хитов 80-х // DTF. 26.10.2018. URL: <https://dtf.ru/cinema/30030-zubastiki-kak-sozdavalsya-odin-iz-glavnyh-komediynyh-horrorov-80-h>.
- Связи / Титаник // Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/2213/other>.

106. Самутина Н. Указ. соч. С. 7.

- Хантер И. К. Бивер Лас-Вегас! Слово фаната в защиту «Шоугелз» // *Логос*. 2014. № 5. С. 79–95.
- Эко У. «Касабланка», или Воскрешение богов // *Киноведческие записки*. 2000. № 45. С. 53–56.
- Adamson W. L. Futurism, Mass Culture, and Women: The Reshaping of the Artistic Vocation, 1909–1920 // *Modernism/Modernity*. 1997. Vol. 4. № 1. P. 89–114.
- Austin-Smith B. Cult Cinema and Gender // *The Routledge Companion to Cult Cinema* / E. Mathijs, J. Sexton (eds). Milton Park: Routledge, 2019. P. 143–151.
- Berman J. The Streaming Void: Has the Era of the Cult Film Come to an End? // *The Baffler*. 2018. № 38. P. 92–101.
- Chibnall S. Double Exposures: Observations on the Flesh and Blood Show // *Trash Aesthetics: Popular Culture and Its Audience* / D. Cartmell et al. (eds). L.: Pluto Press, 1997. P. 84–102.
- Collins A. et al. What Makes a Blockbuster? Economic Analysis of Film Success in the United Kingdom // *Managerial and Decision Economics*. 2002. № 6. P. 343–354.
- Cult Cinema: A Critical Symposium // *Cineaste*. 2008. № 1. P. 43–50.
- Cult Film Stardom: Offbeat Attractions and Processes of Cultification / K. Egan, S. Thomas (eds). L.: Palgrave Macmillan, 2012.
- Cult Television / S. Gwenllian-Jones, R. E. Pearson (eds). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Egan K. Precious Footage of the Auteur at Work: Framing, Accessing, Using, and Cultifying Vivian Kubrick's Making the Shining // *New Review of Film and Television Studies*. 2015. № 1. P. 63–82.
- Frith S. The Cultural Study of Popular Music // *Cultural Studies* / L. Grossberg et al. (eds). Milton Park: Routledge, 1992. P. 174–182.
- Geraghty L. Living With “Star Trek”: Utopia, Community, Self-Improvement and the “Star Trek” Universe. PhD diss. Nottingham: University of Nottingham, 2005.
- Hawkins J. Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-Garde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Herbert D. Videoland: Movie Culture at the American Video Store. Oakland: University of California Press, 2014.
- Hills M. Cult Movies With and Without Cult Stars: Differentiating Discourses of Stardom // *Cult Film Stardom: Offbeat Attractions and Processes of Cultification* / K. Egan, S. Thomas (eds). L.: Palgrave Macmillan, 2012. P. 21–36.
- Hills M. Fan Cultures. Milton Park: Routledge, 2002.
- Hills M. Transcultural Otaku: Japanese Representations of Fandom and Representations of Japan in Anime/Manga Fan Cultures // *Media in Transition*. 2002. № 2. P. 10–12.
- Hills M., Sexton J. Cult Cinema and Technological Change // *New Review of Film and Television Studies*. 2015. № 1. P. 1–11.
- Hollows J. The Masculinity of Cult // *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste* / M. Jancovich et al. (eds). Manchester: Manchester University Press, 2003. P. 35–53.
- Hunter I. British Trash Cinema. L.: Bloomsbury Publishing, 2017.
- Hunter I. Q. Cult Film as a Guide to Life: Fandom, Adaptation, and Identity. N. Y.: Bloomsbury Academic, 2016.
- Jenkins H. et al. Spreadable Media. N. Y.: New York University Press, 2013.
- Jensen J. Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization // *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media* / L. A. Lewis (ed.). Milton Park: Routledge, 1992. P. 9–29.
- Kawin B. After Midnight // *The Cult Film Experience: Beyond All Reason* / J. P. Telotte (ed.). Texas: University of Texas Press, 1991. P. 18–25.
- Kimmel M. S. The Contemporary “Crisis” of Masculinity in Historical Perspective // *The Making of Masculinities* / H. Brod (ed.). Milton Park: Routledge, 2018. P. 121–153.

- Klinger B. *Becoming Cult: The Big Lebowski, Replay Culture and Male Fans*//Screen. 2010. № 1. P. 1–20.
- Klinger B. *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*. Oakland: University of California Press, 2006.
- Krämer P. *Women First: “Titanic” (1997), Action-Adventure Films and Hollywood’s Female Audience*//Historical Journal of Film, Radio and Television. 1998. № 4. P. 599–618.
- Lemon J. *Popular Culture and the “Crisis of Masculinity”*//Communicare: Journal for Communication Sciences in Southern Africa. 1992. № 2. P. 5–20.
- Martin A. P. *What’s Cult Got to Do With It? In Defense of Cinephile Elitism*//Cineaste. 2008. № 34. P. 39–42.
- Mathijs E., Mendik X. *100 Cult Films*. L.: British Film Institute, 2011.
- Mathijs E., Mendik X. *Editorial Introduction: What is Cult Film?*//The Cult Film Reader/E. Mathijs, X. Mendik (eds). Berkshire: Open University Press, 2008. P. 1–12.
- Mathijs E., Sexton J. *Cult Cinema: An Introduction*. Malden: John Wiley & Sons, 2011.
- Moulton C. *Midnight Movies*//The Routledge Companion to Cult Cinema/E. Mathijs, J. Sexton (eds). Milton Park: Routledge, 2019. P. 203–214.
- Nash M., Lahti M. *Almost Ashamed to Say I Am One of Those Girls: Titanic, Leonardo Di Caprio, and the Paradoxes of Girls’ Fandom*//Titanic: Anatomy of a Blockbuster/K. S. Sandler, G. Studlar (eds). New Brunswick: Rutgers University Press, 1999. P. 64–88.
- Pinkowitz J. M. *“The Rabid Fans That Take [Twilight] Much Too Seriously”: The Construction and Rejection of Excess in Twilight Antifandom*//Transformative Works and Cultures. 2011. № 7. P. 1–17.
- Potamkin H. A. *Film Cults*//The Cult Film Reader/E. Mathijs, X. Mendik (eds). Berkshire: Open University Press, 2008. P. 25–28.
- Read J. *The Cult of Masculinity: From Fan-Boys to Academic Bad-Boys*//Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste/M. Jancovich et al. (eds). Manchester: Manchester University Press, 2003. P. 54–70.
- Roche D. *Exploiting Exploitation Cinema: An Introduction*//Transatlantica. Revue d’études américaines. American Studies Journal. 2015. № 2. P. 1–2.
- Sarı M. *Not a Film, but an Object: Emotional Politics of Appreciating Badfilm*//Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media. 2021. № 1. P. 70–85.
- Sconce J. *‘Trashing’ the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style*//Screen. 1995. № 4. P. 371–393.
- Shiel M. *Why Call Them “Cult Movies”? American Independent Filmmaking and the Counterculture in the 1960s*//Scope: Online Film Studies Journal. 2003. № 8. URL: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2003/may-2003/shiel.pdf>.
- Thornton S. *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press, 1995.

“Titanic” as a Cult Film: Demasculinization of Academic Discourses Surrounding on Cult Cinema in the 21st Century

Natalia Sineokaya. National Research University—Higher School of Economics (HSE University), Moscow, Russia, natadsineokaia@gmail.com.

In the 21st century, an increasing number of films catering to a female audience have found a place among cult films. Prominent examples include “Titanic” (1997, James Cameron), “Mean Girls” (2004, Mark Waters), “Twilight” (2008, Catherine

Hardwicke), “Dirty Dancing” (1987, Emile Ardolino), “Fifty Shades of Grey” (2015, Sam Taylor-Johnson), and others. This trend is, on one hand, linked to changes in the consumption and cult status processes of films due to the prevalence of digital technologies. Discussing the ‘mainstreamization’ of cult cinema resulting from Internet development reveals not only the increased accessibility of established cult films but also a diverse array of contemporary cult films, transcending traditionally ‘male’ genres and predominantly targeting a female audience. On the other hand, the discursive nature of the ‘cult cinema’ concept suggests that academic criticism regarding the masculinity of cult cinema, particularly at the turn of the 21st century, has significantly influenced the inclusion of films designed for women within the realm of cult films. Notably, the works of researchers Jacinda Reed and Joan Hollows, published in 2003, played a pivotal role in this process. The aim of this article is to trace how the demasculinization of cult cinema has become a noticeable trend both in academic reception and in modern practices of consuming cult films.

Keywords: *cult cinema*; “*Titanic*”; *criticism of masculinity*; *feminism*; *cinema studies*.

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-4-100-127

References

- Adamson W.L. Futurism, Mass Culture, and Women: The Reshaping of the Artistic Vocation, 1909–1920. *Modernism/Modernity*, 1997, vol. 4, no. 1, pp. 89–114.
- Austin-Smith B. Cult Cinema and Gender. *The Routledge Companion to Cult Cinema* (eds E. Mathijs, J. Sexton), Milton Park, Routledge, 2019, pp. 143–151.
- Berman J. The Streaming Void: Has the Era of the Cult Film Come to an End? *The Baffler*, 2018, no. 38, pp. 92–101.
- Chibnall S. Double Exposures: Observations on the Flesh and Blood Show. *Trash Aesthetics: Popular Culture and Its Audience* (eds D. Cartmell et al.), London, Pluto Press, 1997, pp. 84–102.
- Collins A. et al. What Makes a Blockbuster? Economic Analysis of Film Success in the United Kingdom. *Managerial and Decision Economics*, 2002, no. 6, pp. 343–354.
- Cult Cinema: A Critical Symposium. *Cineaste*, 2008, no. 1, pp. 43–50.
- Cult Film Stardom: Offbeat Attractions and Processes of Cultification* (eds K. Egan, S. Thomas), London, Palgrave Macmillan, 2012.
- Cult Television* (eds S. Gwenllian-Jones, R.E. Pearson), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.
- Eco U. «Kasablanka», ili Voskreshenie bogov [“Casablanca”, or the Resurrection of the Gods]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 2000, no. 45, pp. 53–56.
- Egan K. Precious Footage of the Auteur at Work: Framing, Accessing, Using, and Cultifying Vivian Kubrick’s Making the Shining. *New Review of Film and Television Studies*, 2015, no. 1, pp. 63–82.
- Frith S. The Cultural Study of Popular Music. *Cultural Studies* (eds L. Grossberg et al.), Milton Park, Routledge, 1992, pp. 174–182.
- Geraghty L. Living With “Star Trek”: Utopia, Community, Self-Improvement and the “Star Trek” Universe, PhD diss., Nottingham, University of Nottingham, 2005.
- Hawkins J. *Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- Herbert D. *Videoland: Movie Culture at the American Video Store*, Oakland, University of California Press, 2014.
- Hills M. Cult Movies With and Without Cult Stars: Differentiating Discourses of Stardom. *Cult Film Stardom: Offbeat Attractions and Processes of Cultification* (eds K. Egan, S. Thomas), London, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 21–36.
- Hills M. *Fan Cultures*, Milton Park, Routledge, 2002.

- Hills M. Transcultural Otaku: Japanese Representations of Fandom and Representations of Japan in Anime/Manga Fan Cultures. *Media in Transition*, 2002, no. 2, pp. 10–12.
- Hills M., Sexton J. Cult Cinema and Technological Change. *New Review of Film and Television Studies*, 2015, no. 1, pp. 1–11.
- Hollows J. The Masculinity of Cult. *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste* (eds M. Jancovich et al.), Manchester, Manchester University Press, 2003, pp. 35–53.
- Hunter I. *British Trash Cinema*, London, Bloomsbury Publishing, 2017.
- Hunter I. Q. Biver Las-Vegas! Slovo fanata v zashchitu “Shougelz” [Beaver Las Vegas! A Fan’s Defense Of “Showgirls”]. *Logos*, 2014, no. 5, pp. 79–95.
- Hunter I. Q. *Cult Film as a Guide to Life: Fandom, Adaptation, and Identity*, New York, Bloomsbury Academic, 2016.
- Jenkins H. et al. *Spreadable Media*, New York, New York University Press, 2013.
- Jensen J. Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization. *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media* (ed. L. A. Lewis), Milton Park, Routledge, 1992, pp. 9–29.
- Kawin B. After Midnight. *The Cult Film Experience: Beyond All Reason* (ed. J. P. Telotte), Texas, University of Texas Press, 1991, pp. 18–25.
- Kimmel M. S. The Contemporary “Crisis” of Masculinity in Historical Perspective. *The Making of Masculinities* (ed. H. Brod), Milton Park, Routledge, 2018, pp. 121–153.
- Klinger B. Becoming Cult: The Big Lebowski, Replay Culture and Male Fans. *Screen*, 2010, no. 1, pp. 1–20.
- Klinger B. *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*, Oakland, University of California Press, 2006.
- Krämer P. Women First: “Titanic” (1997), Action-Adventure Films and Hollywood’s Female Audience. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1998, no. 4, pp. 599–618.
- Lemon J. Popular Culture and the “Crisis of Masculinity”. *Communicare: Journal for Communication Sciences in Southern Africa*, 1992, no. 2, pp. 5–20.
- Martin A. P. What’s Cult Got to Do With It? In Defense of Cinephile Elitism. *Cineaste*, 2008, no. 34, pp. 39–42.
- Mathijs E. Kul’tovoe kino i seksual’noe nasilie [Cult Cinema and Sexual Violence]. *Logos*, 2012, no. 6, pp. 157–179.
- Mathijs E., Mendik X. *100 Cult Films*, London, British Film Institute, 2011.
- Mathijs E., Mendik X. Editorial Introduction: What is Cult Film? *The Cult Film Reader* (eds E. Mathijs, X. Mendik), Berkshire, Open University Press, 2008, pp. 1–12.
- Mathijs E., Sexton J. *Cult Cinema: An Introduction*, Malden, John Wiley & Sons, 2011.
- Moulton C. Midnight Movies. *The Routledge Companion to Cult Cinema* (eds E. Mathijs, J. Sexton), Milton Park, Routledge, 2019, pp. 203–214.
- Nash M., Lahti M. Almost Ashamed to Say I Am One of Those Girls: Titanic, Leonardo Di Caprio, and the Paradoxes of Girls’ Fandom. *Titanic: Anatomy of a Blockbuster* (eds K. S. Sandler, G. Studlar), New Brunswick, Rutgers University Press, 1999, pp. 64–88.
- Pavlov A. *Rasskazhite vashim detyam: Sto dvadtsat’ tri opyta o kul’tovom kinematografe* [Tell Your Children: One Hundred and Eleven Experiences in Cult Cinema], 3rd ed., Moscow, HSE Publishing House, 2020.
- Pinkowitz J. M. “The Rabid Fans That Take [Twilight] Much Too Seriously”: The Construction and Rejection of Excess in Twilight Antifandom. *Transformative Works and Cultures*, 2011, no. 7, pp. 1–17.
- Potamkin H. A. Film Cults. *The Cult Film Reader* (eds E. Mathijs, X. Mendik), Berkshire, Open University Press, 2008, pp. 25–28.
- Read J. The Cult of Masculinity: From Fan-Boys to Academic Bad-Boys. *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste* (eds M. Jancovich et al.), Manchester, Manchester University Press, 2003, pp. 54–70.

- Roche D. Exploiting Exploitation Cinema: An Introduction. *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, 2015, no. 2, pp. 1–2.
- Samutina N. Kul'tovoe kino: dazhe zritel' imeet pravo na svobodu [Cult Cinema: Even the Viewer Has the Right to Freedom]. *Logos*, 2002, no. 5–6, pp. 1–9.
- Sarı M. Not a Film, but an Object: Emotional Politics of Appreciating Badfilm. *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*, 2021, no. 1, pp. 70–85.
- Sconce J. 'Trashing' the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style. *Screen*, 1995, no. 4, pp. 371–393.
- Shiel M. Why Call Them "Cult Movies"? American Independent Filmmaking and the Counterculture in the 1960s. *Scope: Online Film Studies Journal*, 2003, no. 8. URL: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2003/may-2003/shiel.pdf>.
- Svechkov D. "Zubastiki": kak sozdavalsya odin iz glavnykh komediinykh khorororov 80-kh ["The Critters": How One of the Main Comedy Horror Films of the 80s Was Created]. *DTF*, October 26, 2018. URL: <https://dtf.ru/cinema/30030-zubastiki-kak-sozdavalsya-odin-iz-glavnyh-komediinyh-horrorov-80-h>.
- Svyazi/Titanik [Connections/Titanic]. *Kinopoisk*. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/2213/other>.
- Thornton S. *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity Press, 1995.

«Ты мой личный сорт героина»: кинофраншиза «Сумерки» как культовое популярное женское кино

Екатерина Быковская

Екатерина Быковская. Факультет креативных индустрий, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Россия, e.bykovskaya01@gmail.com.

В последние два десятилетия для *cinema studies* стало приоритетным изучение так называемых маргинальных, или не-престижных, сфер кинематографа, и одним из таких направлений является культовое кино (cult cinema). В современной академии существует два во многом конфликтующих друг с другом подхода к изучению и определению этого феномена: классический и мейнстримный. Опираясь на теории современных исследователей (Эрнеста Матиса, Джейми Секстона, Ксавье Мендика, Марка Янковича и других), автор выделяет важнейшие составляющие популярного фильма, которые необходимы для описания процесса формирования его культового статуса применительно к мейнстримному женскому культовому кино. Так изучение анатомии фильмов, их дистрибуции, восприятия (фандом и антифандом) и культурного контекста легли в основу предложенной автором теоретической модели прикладного аспекта исследования. С помощью этой модели и подходов Клаудии Буччиферро, Даны Оч, Гэри Дженикинса, Джонатана Грея и Бетан Джонс автор исследует процесс формирования культового статуса популярных фильмов XXI века на примере кинофраншизы «Сумерки».

Ключевые слова: культовое кино; «Сумерки»; классическое культовое кино; мейнстримное женское культовое кино; формирование культового статуса.

20 АПРЕЛЯ 2023 года *The Hollywood Reporter* сообщил, что кинокомпания *Lionsgate* объявила о разработке сериала по мотивам книг Стефани Майер «Сумерки», ставшим культурным феноменом в XXI столетии¹. История о семнадцатилетней девушке Белле Свон, влюбившейся в вампира Эдварда Каллена, началась в 2005 году с книги, разошедшейся только в США тиражом в более 100 тысяч экземпляров. После такого успеха автор написала еще три книги, а в 2008 году *Summit Entertainment* заключила с Майер сделку и приступила к созданию экранизаций с тогда еще никому не известными Робертом Паттинсоном и Кристен Стюарт в главных ролях. В последующие четыре года было выпущено пять фильмов, кассовые сборы которых составили около 3,5 миллиардов долларов. С такими внушительными результатами Сумеречная Сага завершила свое официальное развитие более десяти лет назад, но история о вампирах, оборотнях и обычной девушке продолжила жить собственной жизнью и развиваться в медиапространстве. До сих пор «Сумерки» смотрят, обсуждают, цитируют, осмеивают и боготворят. Для многих «Сумерки», вторя легендарной фразе из первого фильма, стали «личным сортом героина», при этом зависимость проявляется не только в любви фанатов, но и ненависти хейтеров к кинофраншизе. Такое активное внимание к этой истории приводит к тому, что при ее упоминании все чаще используется прилагательное «культовый», как в массовых медиа, так и в академической среде, но довольно редко вопрос о том, имеют ли право «Сумерки» обладать таким статусом, выходит на серьезный уровень обсуждения. Тем не менее интересным является не столько вопрос обоснованности наделения кинофраншизы культовым статусом, сколько вопрос о том, как трансформировалось понимание культового кино сегодня и почему вообще возможно рассуждать о таких вопросах.

Важно обратить внимание на сильный разрыв между двумя определениями культового кино в академической среде. Впервые массово этот термин начал использоваться в 1970-х годах, обозначая фильмы, аудитория которых вела себя согласно определенным ритуалам². В это же время

1. Мамиконян О. *The Hollywood Reporter* узнал о разработке сериала по «Сумеркам» // *Forbes.ru*. 20.04.2023. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/488062-the-hollywood-reporter-uznal-o-razrabotke-seriala-po-sumerkam>.

2. Mathijs E., Sexton J. *Cult Cinema*. Boston; Oxford: Blackwell, 2011.

сформировалось классическое понятие культового кино, которое подразумевает наличие определенного канона — ряда кинокартин, без которых не может обойтись ни один список культового кино. Отличительными характеристиками подобных фильмов являются преданная аудитория, образование вокруг фильма определенного сообщества, кассовый провал в прокате, показ фильма в полуночном прокате³. Более того, множество теоретиков вывели такие характеристики классических культовых фильмов, как ностальгия, кэмповость, трансгрессивность, перформативность, инновация, ущербность, жанровость, интертекстуальность, кровавость, отторжение, уродство, рефлексивность, ирония и другие⁴. Таким образом, мы можем утверждать, что культовое кино в классическом понимании ограничено конкретными описательными элементами, имеет устоявшийся канон и строит свою идентичность на противопоставлении мейнстриму и недопущении в канон новых кинокартин.

С появлением новых медиаформатов и популяризацией интернета этот термин трансформировался. Сегодня мы видим, как культовый статус присваивается намного большему количеству фильмов, которые крайне далеки от вышеперечисленных характеристик. Противоречия между классическим и современным определениями культового кино вызывают множество споров между теоретиками. Есть авторы, настаивающие на сохранении классического канона фильмов и невозможности его расширения. Например, критик Дэни Ли говорит об «убийстве культового кино» такими режиссерами, как Квентин Тарантино или Пол Верховен⁵. Однако есть и ученые, которые считают, что культовое кино изменилось и его канон должен быть инклюзивен, то есть включать новые фильмы, среди них: Стивен Джей Шнайдер, Эрнест Матис, Ксавье Мендик, Сорен Маккарти, в российской академии Александр Павлов⁶. Более того, отдельной причиной для споров в академическом сообществе становится во-

3. Павлов А. Расскажите вашим детям: Сто двадцать три опыта о культовом кинематографе. М.: Издательский дом ВШЭ, 2020.

4. Mathijs E., Sexton J. Op. cit. P. 4; Mathijs E., Mendik X. The Cult Film Reader. Maidenhead: Open University Press-McGraw-Hill, 2007. P. 2–4; Павлов А. Указ. соч. С. 49.

5. Leigh D. Who Killed Cult Movies? // The Guardian. 13.10.2009. URL: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2009/oct/13/who-killed-cult-movies>.

6. 101 Cult Movies You Must See Before You Die/S.J. Schneider (ed.). L.: A Quintessence Book, 2010; Mathijs E., Mendik X. 100 Cult Films. L.: Bloomsbury Publishing, 2019; Маккарти С. 60 культовых фильмов мирового кинематографа. Екатеринбург: У-Фактория, 2007; Павлов А. Указ. соч.

прос о причислении к канону именно мейнстримного кино с женской аудиторией, такого как «Сумерки» или «Пятьдесят оттенков серого». Распространенным является мнение, что культ — это маскулинизированная субкультура, тогда в противовес ей ставят мейнстримное женское кино, которое относят к феминизированной массовой культуре⁷. Такое противопоставление приводит к тому, что множество авторов не признают популярное кино в качестве культового, хотя оно имеет на это право и освещается как таковое во многих медиа⁸. Таким образом, целью этой статьи становится исследование процесса формирования культового статуса популярных женских фильмов в XXI веке. Для этого я опишу основные актуальные характеристики культового кино и, объединив их, выведу собственную модель, при помощи которой можно проследить процесс формирования культового статуса мейнстримного кино. Далее при помощи этой модели я подробно разберу кинофраншизу «Сумерки» в качестве примера женского мейнстримного культового кино.

Формирование культового статуса популярных фильмов в XXI столетии

При попытке охарактеризовать процесс формирования культового кино в XXI веке нужно сказать о субъективности определения этого феномена. Еще на уровне зарождения термина даже при наличии классического его определения культовое кино не имело одного четкого описания, ведь оно воспринималось и определялось отдельными теоретиками по-разному, в большей степени завися не от внутренних характеристик фильма, а от контекста его происхождения. Таким образом, культовое кино — субъективная категория, которая может расширяться и сужаться в зависимости от точки зрения автора. Так, Мэтт Хиллс говорит: «Не существует одного варианта или одного значения того, что называется культовым кино в современной культуре культовых фильмов»⁹.

7. *Hollows J. Masculinity of Cult//Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste/M. Jancovich et al. (eds). N.Y.; Manchester: Manchester University Press, 2003. P. 37.*

8. *Och D. The Mainstream Cult of Fifty Shades of Grey: Hailing Multiple Women Audiences//Communication, Culture & Critique. 2019. Vol. 12. № 2. P. 213–229.*

9. Цит. по: *Павлов А. Указ. соч. С. 15.*

Следовательно, невозможно вывести универсальное определение культового кино, но можно сопоставить его описания разными авторами, чтобы составить общую картину и понять, какие характеристики важны для формирования культового статуса сегодня.

Я начну с определения, которое дает Александр Павлов. Он говорит о том, что любой фильм, у которого есть хотя бы один фанат, достоин рассмотрения его статуса как культового. В его определении существует две основные причины, по которым фильм может получить культовый статус. Первая и ключевая — аудитория, а точнее конкретные зрители в конкретное время, ведь именно они и их реакция определяют культовую судьбу кинокартины. Вторая — сам продукт. Сюда может входить все, начиная с маркетинговой стратегии развития фильма и авторитета кинокритика, заканчивая такими составляющими, как режиссер, актеры, сюжет и другие. Павлов говорит о двух ключевых характеристиках культового кино, а именно его инклюзивности и текучести, подразумевая то, что канон фильмов должен подтверждаться и расширяться, но не консервироваться. В итоге исследователь выводит собственную схему определения «состояния» фильма, поделив канон на три группы: ядро (всеми признанный канон), полупериферия (фильмы, имеющие потенциал стать частью канона) и периферия (фильмы, выпавшие из канона или еще не вошедшие в него). Он утверждает, что границы этих категорий подвижны, так что фильмы могут переходить из одной в другую¹⁰.

Марк Янкович и его коллеги в книге «Определяя культовые фильмы» придерживаются стратегии определения культового кино с точки зрения «субкультурной идеологии». Они говорят, что «культовый фильм» — это эклектичная категория. Его статус определяется не в соответствии с каким-то единым, общим для всех культовых фильмов списком характеристик, а, скорее, через «субкультурную» идеологию кинематографистов, фильмов или аудитории, которые рассматриваются как существующие в противовес «мейнстриму»¹¹. Их определение хотя и относится в большей степени к классическому пониманию этого феномена, но рассматривает его очень важную социологическую составляющую — а именно амбивалентность позициониро-

10. Там же. С. 21–49.

11. Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste. P. 1–2.

вания культивистов и масс¹². Они говорят о том, что фанаты культового кино строят свою идентичность не только за счет любви к конкретным фильмам, но и через отрицание множества других фильмов. То же самое происходит со стороны любителей популярного кино. Эта двойственность реакций на фильмы остается важной характеристикой современного культового кино и выходит на уровень противостояния фанатов и хейтеров, ведь эти группы также строят свою идентичность на «любви» и «ненависти» к конкретному фильму или группе кинокартин.

Эрнест Матис и Ксавье Мендик в своем объяснении используют структурный подход. Они описывают культовое кино как комбинацию из четырех основных элементов. Первым из них является анатомия, то есть внутренняя составляющая кино, его особенности: контент, стиль, формат, жанр. Второй элемент — потребление. Сюда относится все, что связано с восприятием фильма и его аудиторией: ритуальность поведения, образование комьюнити, витальность аудитории, преданность, бунтарские настроения и создание альтернативного канона. Третий — политическая экономия, а именно условия создания, продвижения и восприятия фильма. Четвертый — культурный статус фильма, который включает в себя контекст существования кинокартины: его странность, аллегоричность, культурная восприимчивость и отношение к политике. Структура является вполне исчерпывающей с точки зрения анализа фильмов, но не вполне соответствующей настоящему времени и авторитетному определению культового кино¹³.

Эрнест Матис и Джейми Секстон выпустили две книги, посвященные культовому кино. В книге 2011 года в качестве главной характеристики культового кино выделяется необычный зрительский опыт¹⁴. В классическом понимании за получение такого опыта отвечала перформативность, а именно переодевание, веселье и общение фанатов во время просмотра фильмов. Она обеспечивала людям уникальный опыт просмотра и подкрепляла постоянное желание вновь приходить в кино, чтобы получить новые эмоции от любимого фильма. Теперь же этот процесс перешел в презентацию личного опыта переживания фильма в соци-

12. Andrews D. Cult-Art Cinema Defining Cult-Art Ambivalence//The Routledge Companion to Cult Cinema/E. Mathijs, J. Sexton (eds). N.Y.; L.: Routledge, 2020. P. 34.

13. Mathijs E., Mendik X. The Cult Film Reader. P. 1-11.

14. Mathijs E., Sexton J. Op. cit. P. 8.

альных сетях. Это может выражаться как с точки зрения создания мемов, видеоколлажей, артов из уже существующих фрагментов фильма, так и в виде развития истории в фанатском творчестве. Так, можно утверждать, что в XXI столетии перформативность медиатизировалась, перейдя от личного проживания уникального опыта в репрезентацию и обсуждение фанатского творчества в социальных сетях.

В объемном сборнике про современный культовый фильм Матис и Секстон наиболее емко описывают феномен так:

Культовое кино — это экспериментальная пробирика для культуры, где различные сообщества и группы людей экспериментируют с тем, что может сработать, что нет и чего не должно быть, чтобы придать смысл миру с помощью множества периферийных культурных практик и представлений¹⁵.

Это определение наиболее точно подчеркивает свободный характер культового кино в настоящий момент его существования. Составители делят свой сборник на девять основных тематических блоков, которые могут быть прочитаны как характеристики, важные для формирования культового статуса: жанровость, локальность, критические концепты, дистрибуция, фандом, музыка, эстетика, авторы и актеры.

Ниже я представлю собственную описательную модель, совмещающую в себе наиболее актуальные и важные для современного состояния феномена составляющие, участвующие в формировании культового статуса популярного фильма в XXI столетии. Я в большей степени основываюсь на структуре, предложенной Эрнестом Матисом и Ксавье Мендиком, но заменяю ее содержательное наполнение и размещаю группы элементов по ходу развития фильма от его создания до итогового влияния на культуру. Моя модель выглядит следующим образом:

1. *Анатомия*. Внутреннее строение фильма, то, что делает его уникальным, а именно: создатель, жанр, эстетика, музыка и актеры. Это то, что контролируется на уровне создания фильма.
2. *Дистрибуция*. Все, что было сделано с фильмом после его выпуска: его доступность, масштабность освещения в медиа, стратегиях продвижения.

15. The Routledge Companion to Cult Cinema. P. 1.

3. *Восприятие.* Рецепция кинокартины аудиторией, а именно двойственность реакции, о которой говорили Марк Янкович и его коллеги, аспекты формирования фандома и антифандома вокруг фильма, преданность аудитории, ритуальность ее поведения.
4. *Культурный контекст.* Описание того, как фильм может быть рассмотрен в современном культурном контексте, а также его влияние на разные культурные феномены.

Эту модель нельзя назвать рядом универсальных характеристик, посмотрев на которые можно точно сказать, является ли культовым тот или иной фильм, так как такой список отрицал бы текучесть и инклюзивность феномена. Данная схема не противопоставляет себя классическому определению культового кино, а, скорее, перерабатывает и дополняет его применительно к популярному кинематографу. В итоге важно не просто проанализировать фильм, но посмотреть на соотношение всех этих элементов с изначальными характеристиками классического культового кино. Анализируемый фильм необязательно должен полностью совпадать с классическими характеристиками культового кино, но должен иметь хотя бы часть, возможно переработанных, но отсылающих к изначальному определению культовых характеристик. Используя эту описательную схему для анализа популярного фильма, можно будет проследить процесс формирования его культового статуса, а впоследствии определить его «позицию» относительно вхождения или не вхождения в «канон». Именно это я и сделаю с кинофраншизой «Сумерки».

Анатомия

Анатомия фильма — первый и важнейший принцип, который влияет на формирование культового статуса кинокартины. Фильмы Сумеречной Саги, хотя и составляют общую историю, были созданы в разных условиях и имеют разную культовую ценность. Так, считается, что наиболее культовым является первый фильм «Сумерек»¹⁶. При этом важно

16. См., например, материал «Кинопоиска»: Почему первые «Сумерки» — это хорошее кино, а остальные не очень // YouTube. 17.11.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zE-dmXZp3nU&t=887s>.

обозначить, что в таких аспектах, как восприятие, влияние и темы, практически невозможно отделить первую часть от всех остальных в силу того, что франшиза выходила в период с 2008 по 2012 год и сегодня воспринимается в большинстве своем как полноценная история. Но на уровне конструирования и дистрибуции я постараюсь проследить различия между частями, что важно сделать для определения культовости отдельных частей и франшизы в целом.

Я начну анализ фильмов с их создателей. Особенностью первой экранизации стало то, что она была создана четырьмя женщинами: авторство истории принадлежит Стефани Майер, режиссером стала Кэтрин Хардвик, сценаристом Мелисса Розенберг и исполнительным продюсером Карен Розенфельт. Важно упомянуть несколько ключевых фактов о тех, кто больше прочих повлиял на создание фильма, а именно об авторе первоисточника и режиссере. Стефани Майер, автор цикла книг «Сумерки», принимала участие в создании всех фильмов и уже согласилась на съемки сериала. Идея романа пришла ей в голову в возрасте 29 лет. На тот момент она уже была мамой троих детей, не работала и являлась прихожанкой мормонской церкви. Сама писательница говорит о том, что идея пришла ей во сне: она увидела красивого вампира, который признавался ей в любви на лугу, при этом страстно желая ее убить¹⁷.

Что касается режиссера, из примечательных работ Кэтрин Хардвик до «Сумерек» можно выделить инди-фильм «Тринадцать» («Thirteen», 2003), который драматически рассказывает о подростковой культуре. Благодаря этому опыту Хардвик привнесла в «Сумерки» не только понимание подростков, но и способность передать историю так, чтобы зрителям она казалась реальной и живой. Фильм был снят с использованием «документального стиля»: мы видим нестандартные движения камеры в лесу, большое количество естественных локаций. Более того, большинство спецэффектов были в основном постановочными и снятыми в реальности, а не цифровыми, хотя вторые и заняли особое место в образовании культа вокруг этой истории.

Еще больше естественности развитию сюжета придавал тот факт, что Кристен Стюарт, Роберт Паттинсон и Тейлор Лотнер, — исполнившие главные роли Беллы, Эдварда и Джейкоба, — не были известными актерами. Таким обра-

17. Grossman L. It's Twilight in America: The Vampire Saga//Time. 23.11.2009. URL: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,1938712,00.html>.

зом, история о семнадцатилетней девушке, погружающейся в мистический мир вампиров и оборотней, была в первую очередь нацелена на подростков и молодых взрослых, преимущественно девушек, которые смогли бы максимально идентифицировать себя с героями. Отдельную роль в создании атмосферы первого фильма также сыграл синий фильтр, наложенный на весь видеоряд. Он не только делал образ героев и города холоднее и загадочнее, но и визуально склеивал весь нарратив.

Что касается действия, многие осуждают нарочитую постановочность множества кадров, заметную в сценах с появлением вампиров и их коммуникации с людьми¹⁸. Кэтрин Хардвик оправдывает это смешением жанров современной янг-эдалт мелодрамы с театрально выстроенными мюзиклами 1990-х годов, с которыми могут быть идентифицированы Каллены как представители прошлых эпох и «старого мира»¹⁹.

Таким образом, мы можем говорить о том, что первый фильм может считаться самым «женским» во всей франшизе как на уровне создателей, так и на уровне целевой аудитории. Также целью Стефани Майер и Кэтрин Хардвик было создание авторского кино, которое наиболее точно сможет передать атмосферу книг и показать живую историю о реальных подростках. Однако эта цель была поставлена и реализована только в рамках первого фильма.

После кассового успеха первой части продюсеры приняли решение выпустить вторую в рекордные сроки. В связи с давлением и сокращенными дедлайнами Кэтрин Хардвик покинула проект, а на ее место пришел Крис Вайц. Он привнес в «Сумерки» иную визуальную схему и более стандартный способ съемки: цвета в кадре стали значительно теплее, а такие элементы, как погода, менее интенсивными. Более того, он добавил большое количество спецэффектов, а персонаж Беллы Свон стал более сексуальным, что неизбежно привело к ее объективизации в глазах мужской части аудитории. Все это сделало «Сумерки. Сага. Новолуние» более близким к жанру фэнтези, который традиционно считался «мужской» территорией.

Тенденция смены режиссеров продолжилась и на следующих фильмах. Третьим автором стал Дэвид Слейд, который до кинофраншизы режиссировал такие картины, как «Леде-

18. Почему первые «Сумерки» — это хорошее кино, а остальные не очень.

19. Там же.

нец» («Hard Candy», 2005), «30 дней ночи» («30 Days of Night», 2007), а также несколько музыкальных видеоклипов. Его личным вкладом стало привнесение хорошего понимания мужской молодежной аудитории. Так, «Сумерки. Сага. Затмение» обострило любовный треугольник между главными героями, сосредоточив внимание на стоящей перед Беллой необходимости сделать выбор. Однако благодаря параллельному нарративу с армией вампиров Слейду удалось превратить фильм в триллер с большим количеством битв и спецэффектов. В результате третья часть расширила аудиторию, присоединив к девочкам-подросткам молодых мужчин и взрослых.

Билл Кондон стал режиссером двух заключительных частей франшизы. Он был известен по участию в создании таких фильмов, как «Девушки мечты» («Dreamgirls», 2006), «Кинси» («Kinsey», реж. Б. Кондон, 2004) и «Чикаго» («Chicago», 2002). Кондон перекодировал последние части «Сумерек» с трех ранее использованных жанров — подростковой мелодрамы, фэнтези и триллера — и превратил их в драму. После того как Белла была «преображена» силой любви, материнства, родов и вампирского яда, она становится вампиром. Вступительные титры последней кинокартины меняют цвет с красного на белый как метафору ее преобразования, и она просыпается красивой, спортивной, сильной, уверенной в себе женщиной. Девушка-соседка из первого эпизода превратилась в сексуальную героиню, которая играет ключевую роль во всеобщем спасении в финале. Эти изменения в большей степени связаны с тем, что персонажи вступают во взрослую жизнь и затрагивают уже не подростковые темы, — такие как брак и семья. Но, добавив драматического напряжения в сюжет, Билл Кондон не снизил градус экшена, включив в последний фильм полномасштабную битву между Калленами и Вольтурами. В итоге Сумеречная Сага претерпела значительные изменения в процессе выпуска: мы видим трансформацию от первого авторского малобюджетного фильма, снятого женщиной и для женщин, до четырех продолжений, снятых мужчинами и набравших все большую, широкую аудиторию.

Особое место в анатомии фильма также занимает музыкальное сопровождение. Первый фильм приносит зрителям легендарный саундтрек *Bella's Lullaby*, написанный Картером Бёрвеллом (Carter Burwell). По сюжету Эдвард пишет эту мелодию для Беллы, но в реальности трек имеет свою, не менее романтическую историю. Композитор не сочинял ее для фильма, а написал для своей возлюбленной,

которая обиделась и не разговаривала с ним. Он отправил ей эту мелодию как признание в своих чувствах, после чего они помирились и впоследствии поженились. Кэтрин Хардвик была знакома с Бёрвеллом до начала работы над фильмом и смогла уговорить его использовать трек для кинокартины²⁰. В итоге саундтрек стал вирусным и ассоциируется у аудитории исключительно с «Сумерками», а на YouTube мы видим множество каверов и многочасовых версий. Популярность благодаря первому фильму также получил трек группы *Muse* — *Supermassive Black Hole*, использованный во время сцены игры в бейсбол.

В остальных частях фильма также присутствуют музыкальные треки, которые стали ассоциироваться с кинофраншизой и конкретными сценами из нее. Таким стал трек *Lykke Li* — *Possibility*, объединившийся в сознании аудитории со сценой, из «Сумерек. Саги. Новолуния», где Белла сидит в кресле напротив окна, вокруг нее летает камера и подписаны месяцы, которые она провела в разлуке с Эдвардом. Свадебная сцена в фильме «Сумерки. Сага. Рассвет — Часть 1» принесла популярность треку *Iron & Wine* — *Flightless Bird, American Mouth*. В целом кинофраншиза изобилует запоминающимися треками, создающими атмосферу этой истории, а аудитория, в свою очередь, создает отдельные плейлисты, чтобы погружаться в нее. Например, в Spotify есть плейлист «twilight vibes» с более чем 40 тысячами сохранений, а на YouTube — видео с подборкой песен «welcome to Forks [Twilight playlist]», которое собрало более 3,7 миллионов просмотров.

Важно также отметить, что эстетика кинофраншизы сильно связана с актерами. Это объясняется как самой историей, которая в первую очередь повествует о романтических отношениях, так и с визуальной составляющей: в фильмах мы видим много крупных планов персонажей, а на всех афишах и баннерах были изображены главные герои франшизы. Таким образом, на визуальном и эмоциональном уровне зрительского восприятия каждый персонаж «впечатался» в лица актеров настолько, что они не могут избавиться от сложившейся сценической репутации, сталкиваясь с навязчивым преследованием со стороны поклонников. Так, изначально слухи о закадровом романе между Робертом Паттинсоном и Кристен Стюарт привели к постоянным спекуляци-

20. Bryant T. The Story Behind 'Twilight' Song "Bella's Lullaby"//Nylon.com. 21.11.2018. URL: <https://www.nylon.com/bellas-lullaby-twilight-anniversary>.

ям со стороны СМИ и навязчивости журналистов. В итоге Роберт Паттинсон провел годы, живя в отелях и постоянно переезжая с места на место, чтобы избежать публичных домогательств. Ситуация изменилась летом 2012 года, когда разразился скандал: Кристен Стюарт признала свою романтическую связь с Паттинсоном как раз в то время, когда были опубликованы фотографии ее романа с режиссером Рупертом Сандерсом, женатым отцом двоих детей. В последующие недели связь образов Паттинсона/Эдварда и Стюарт/Беллы, а также их отношения дали трещину, к большому разочарованию поклонников «Сумерек». Но именно этот скандал дал актерам возможность выйти за рамки роли Эдварда и Беллы и проявить себя как актеров в других кинокартинах.

Даже сегодня благодаря мемам о «Сумерках», часто появляющихся в медиапространстве, лица актеров продолжают ассоциироваться с кинофраншизой. Например, сцена с сиянием вокруг Эдварда, окруженного солнечными лучами, возродилась в качестве мема: фанаты обработали фото Роберта Паттинсона в спортивном костюме, добавив ему блеска, и подставили фразу из фильма «Это кожа убийцы, Белла». Этот мем стал вирусным не только на уровне медиапространства, но и вне его: все больше людей покупают футболки с этим изображением. Так, с этим эпизодом знакомы даже те, кто ни разу не смотрел «Сумерки», а лицо Роберта Паттинсона продолжает ассоциироваться с вампиром.

Итак, хотя Стефани Майер успела собрать довольно внушительную, верную ей и ее роману аудиторию до выпуска фильмов, первые «Сумерки» не были задуманы в качестве мейнстримного кино. Тем не менее после его успеха, который, вероятно, был обеспечен в большей степени именно благодаря фанатам книг, студия стала раскручивать эту историю до огромных масштабов. Так, постепенно со сменой режиссеров франшиза перешла от авторского, относительно независимого проекта с уникальной атмосферой к более мейнстримному формату, нацеленному на прибыль и привлечение широкой аудитории. Для миллионов поклонников это не имело значения, ведь они следили за историей, но это, безусловно, повлияло на подход к последующему созданию и продвижению фильмов, а как следствие — на потенциальный культовый статус франшизы. Культовая репутация первой части объясняется ее визуальной и сюжетной необычностью, авторскими решениями и самой противоречивой репутацией среди фанатов. Более того, особая эстетика, с которой ассоциируется история, была заложена именно в пер-

вом фильме. Так, самые популярные саундтреки и плейлисты, а также закрепившаяся репутация актеров в большей степени построены на контенте, взятом из первой части. Со сменой режиссеров на мужчин фильмы стали больше похожи на классическое мейнстримное кино. Это проявляется и в смене жанров фильмов, и в способе съемки и монтажа, и в увеличении количества спецэффектов, а также развитии образов героев. Благодаря этому аудитория фильмов постепенно расширилась, привлекая в том числе и зрителей-мужчин. Так, «Сумерки» стали культовым женским мейнстримным кино, которое, по Дане Оч, является спорной категорией в отношении к канону²¹. Тем не менее осуждаемая мейнстримность «Сумерек» была достигнута мужчинами с помощью мужчин, привлеченных к просмотру франшизы.

Дистрибуция

Вторым уровнем для анализа является дистрибуция фильмов, а именно процесс их продвижения и доступности в медиапространстве. Стоит начать с описания условий создания и продвижения фильмов, включая их финансовую составляющую. Бюджет первого фильма составил 37 миллионов долларов, а спродюсирован он был *Summit Entertainment*, — на тот момент относительно небольшой американской независимой студией. Все производство фильма заняло меньше года. Съемки продлились с февраля по май и проходили в большинстве случаев в реальных локациях в окрестностях Портленда. Уже 21 ноября 2008 года состоялась мировая премьера кинокартины. После выхода «Сумерки» получили кассовый успех, собрав в первый уик-энд 69,7 миллионов долларов. Позже, когда продажи билетов по всему миру составили более 407 миллионов долларов, фильм получил звание самого кассового фильма, снятого женщиной²².

После такого успеха студия незамедлительно потребовала создания сиквела, и уже в марте 2009 года Крис Вайц начал съемки «Сумерки. Сага. Новолуние» с бюджетом в 50 миллионов долларов. Эта часть уже сопровождалась первой маркетинговой кампанией, продвигающей «Team Edward» и «Team Jacob», которая привела к масштабному разделению сообществ фана-

21. Оч Д. Оп. cit. P. 213.

22. Twiligh//Box Office Mojo. URL: <https://www.boxofficemojo.com/release/r158099201/>.

тов и призывала к открытой презентации их позиции, демонстрируя при этом всевозможные товары с героями от брелоков до наволочек. После выхода фильма в ноябре 2009 года Роберт Паттинсон, Кристен Стюарт и Тейлор Лотнер получили мировую известность, а их лица стали символом подростковой культуры. За первую неделю фильм собрал 142,8 миллиона долларов, тем самым став четвертым фильмом в рейтинге кассовых сборов за первую неделю. В течение следующего года фильм собрал в прокате более 711 миллионов долларов²³. Именно вторая часть впервые была номинирована на премию «Золотая малина», причем сразу в четырех номинациях: «Худший актерский дуэт»; «Худший приквел, сиквел, ремейк или плагиат»; «Худший сценарий»; «Худшая мужская роль второго плана».

Третий фильм был запущен в производство еще до официального выхода второй части на экраны. Уже в августе 2009 года начались съемки в Ванкувере, премьера состоялась 30 июня 2010 года. Бюджет фильма продолжил тенденцию к росту и составил 68 миллионов долларов, в то время как сборы не смогли обойти предыдущий успех и составили 698 миллионов долларов²⁴. К съемкам первой и второй частей «Сумерки. Сага. Рассвет» киностудия подошла с размахом: бюджет фильмов составил 110 и 120 миллионов долларов соответственно, что было в три раза больше бюджета первого фильма. Съемки проходили одновременно и при высочайшем уровне безопасности, то есть большинство сцен снимались в закрытых помещениях, а не на живых локациях. Международные локации, такие как Ванкувер и Рио-де-Жанейро, иногда использовались для придания глобального колорита, но он поразительно контрастировал с аутентичными местами на северо-западе Америки, показанными в первом фильме. Выход «Сумерки. Сага. Рассвет — часть 1» сопровождался мировой маркетинговой кампанией. Премьера фильма состоялась одновременно по всему миру 17 ноября 2011 года, а звезды кинокартины отправились в турне для его продвижения. Это принесло свои результаты: в итоге фильм стал пятым по кассовым сборам дебютом, заработав 138 миллионов долларов за первый уик-энд²⁵. Итоговые сборы составили 712 миллионов долларов, не включая

23. The Twilight Saga: New Moon//Box Office Mojo. URL: https://www.boxoffice-mojocom/title/tt1259571?ref=bo_gr_gr.

24. The Twilight Saga: Eclipse//Box Office Mojo. URL: https://www.boxofficemojo.com/title/tt1325004?ref=bo_rl_ti.

25. The Twilight Saga: Breaking Dawn — Part 1//Box Office Mojo. URL: <https://www.boxofficemojo.com/release/r13292956161>.

доход, полученный от проката/продажи DVD и сопутствующих товаров. Это был хороший результат для картины, которая получила довольно плохие отзывы критиков и основной целью которой было стать связующим звеном между предыдущей и финальной частью, выход которой уже был запланирован.

Заключительная часть франшизы вышла в свет 16 ноября 2012 года. Продюсирующей студией стала уже не *Summit Entertainment*, а выкупивший лицензию *Lionsgate*. Это было связано с тем, что параллельно с «Сумерками» на экраны выходили и другие молодежные франшизы, также зарабатывающие на подростковом рынке, в частности «Голодные игры» («*The Hunger Games*», реж. Г. Росс, 2012) производства той же студии *Lionsgate*. К тому времени *Summit Entertainment* уже не была маленькой студией и большая часть ее экономического успеха была связана с «Сумерками», но при этом за киностудией стоял долг в 500 миллионов долларов, что, вероятно, и привело к продаже. В январе 2012 года вышла новость о покупке *Summit Entertainment* руководством *Lionsgate* за 412 миллионов долларов вместе с долгом. Так, маркетинговая компания фильма была объединена с продвижением других проектов студии. Трейлер «Сумерки. Сага. Рассвет — часть 2» дебютировал на первой неделе выхода «Голодных игр», в то время как трейлер «Голодных игр» был показан во время показов «Сумерки. Сага. Рассвет — часть 1». В итоге финальная часть кинофраншизы стала самой успешной среди всех фильмов, собрав 829 миллионов долларов, что в два раза превысило сборы первого фильма²⁶. Более того, последний фильм был номинирован на «Золотую малину» в 11 номинациях, в семи из которых взял награду. Таким образом, кинофраншиза за пять лет выросла практически в два раза, обеспечив огромный доход и имя в истории популярного кино.

Что касается доступности фильмов, официально фильмы можно посмотреть по подписке на Netflix. В России все части доступны на IVI и Wink. Что касается информации о фильмах, у каждого из них есть страница на официальном сайте Стефани Майер, где указаны ссылки на покупку фильма на Amazon, а также на страницы IMDb²⁷. Там же можно найти трейлеры и анонсы основных новостей о фильмах.

26. The Twilight Saga: Breaking Dawn — Part 2 // Box Office Mojo. URL: <https://www.boxofficemojo.com/release/r13276178945>.

27. The Movies // Stephenie Meyer. URL: <https://stepheniemeyer.com/the-movies/>.

Также на страницах всех фильмов, кроме первого, есть ссылки на официальные сайты кинокартин, где, вероятно, проходили маркетинговые кампании, но сейчас ссылки либо не открываются, либо переводят на сайты домена, без содержательной информации. У франшизы существуют активные страницы в различных социальных сетях, общее количество подписчиков которых превышает 60 миллионов человек. Единственным официальным расширением истории может считаться анонсированный сериал по «Сумеркам», но пока у зрителей и фанатов нет информации о нем.

Таким образом, кассовый успех франшизы вырос практически в два раза. Этот факт подтверждает утверждение о том, что первые «Сумерки» скорее можно определить как культовые, нежели остальные части. Более того, именно на базе ее культовости и успеха обрести такой статус смогла вся франшиза. Но, несмотря на намеренное раскручивание истории продюсерами во время выпуска фильмов и огромное фанатское сообщество, создатели не выпустили никаких официальных расширений франшизы: по «Сумеркам» нет официальных игр, интерактивных платформ для общения с фанатами, кроме социальных сетей, и других форматов. В итоге большинство вариантов масштабирования истории, таких как группы для обмена материалами и творчеством, тематические мероприятия и прочие активности, были созданы именно фанатским сообществом. О них я подробнее расскажу в следующей части.

Восприятие

Я обращусь к двум основным типам аудитории «Сумерек», а именно фанатам и антифанатам. Анализ первых следует начать с определения термина и описания методологии анализа. Термин «фанат» может быть множественно интерпретирован: среди ученых нет единого мнения, можно ли называть фанатами всех, кто является восторженным потребителем определенного контента, тех, кто себя так самоидентифицирует, или исключительно тех, кто выходит за рамки потребления и начинает создавать сам.

В этом исследовании я буду опираться на определение Генри Дженкинса, основателя *fan studies* — дисциплины, изучающей фанатов и их культурную специфичность. В своей книге «Текстовые браконьеры. Фанаты телевидения и культуры соучастия» он дает такое определение фа-

натам: это люди, присваивающие себе контент и создающие из него собственную культуру²⁸. Они становятся активными соучастниками (пере)производства культурных благ²⁹. Фанатское творчество в таком случае становится формой сопротивления, позволяющей фанатам вернуть себе право собственности на популярную культуру и возместить ущерб, нанесенный корпорациями³⁰. Это определение наиболее точно подходит к фандому «Сумерек», так как эта история претерпела сильные изменения из-за ее раскрутки киностудией, которые были описаны выше. Более того, отсутствие официальных расширений для коммуникации и интерактивного взаимодействия с фанатами лишь провоцирует «присвоение» этой истории фанатами и созданию самостоятельной культуры, связанной с франшизой.

Таким образом, при анализе фанатского сообщества кинофраншизы «Сумерки» я буду использовать пять основных измерений, описанных Дженкинсом для идентификации фаната:

1. Фанаты обладают определенным способом рецепции информации, присваивая ее нарратив при помощи постоянного воспроизведения;
2. Фанаты поддерживают активности, связанные с субъектом обожания;
3. Фанаты — это уникальное интерпретирующее и критикующее сообщество;
4. Фанаты также являются создателями специфических произведений, связанных с интересами сообщества;
5. Фанаты создают альтернативное «утопичное» социальное сообщество³¹.

Первая характеристика фаната по Генри Дженкинсу — его желание постоянно пересматривать любимый фильм или сериал. В случае с «Сумерками» фанаты обычно пересматривают фильмы дома в силу их общедоступности в интернете. Например, в России существует огромное количество пиратских фанатских сайтов, предоставляющих качественное видео для просмотра. Тем не менее есть и организованные фанатские марафоны по просмотру «Суме-

28. Jenkins H. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. N. Y.: Routledge, 1992. P. 46.

29. Павлов А. Генри Дженкинс, акафан-утопист // Дженкинс Г. *Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа*. М.: РИПОЛ классик, 2019. С. 9.

30. Jenkins H. *Op. cit.* P. 33.

31. *Ibid.* P. 2.

рек», некоторые из которых проходят ночью, что отсылает нас к полночным показам культового кино³². Также «Сумерки» показывают по телевидению. Например, в России каждую осень телеканалы СТС, ТНТ, ТВ-3 транслировали их в эфире, что сезонно поднимало интерес к фильмам³³. Эта особенность сопоставима с культовой характеристикой повторяемости. Таким образом, эта характеристика подтверждает и культовость франшизы.

Вторая особенность фандома касается поддержания фанатской активности. Фанатское сообщество «Сумерек» является активным не только в интернете, но и вне его, о чем свидетельствует желание поклонников пересматривать фильмы в рамках общих марафонов, а также их высокий интерес к различным мероприятиям, связанным с франшизой. Среди онлайн-событий можно выделить квизы по «Сумеркам», онлайн-стриминги фильмов, покупку и продажу мерчандайзинговой продукции, создание и постинг таких материалов о фильмах, как видео, истории, мемы, коллажи и прочие обсуждения в социальных сетях³⁴. Множество фанатских активностей также проходит в реальности. Большинство из них связано с локациями, описанными Стефани Майер в книгах и показанных в фильмах. Первой является город Форкс, где по сюжету происходят все основные действия. Там есть музей, посвященный «Сумеркам», в котором размещена самая большая коллекция костюмов и реквизита, использовавшихся во время съемок кинофраншизы³⁵. Там же ежегодно проходит фанатское мероприятие — фестиваль Forever Twilight in Forks, который идет пять дней и включает в себя такие активности, как просмотр фильмов, конкурс костюмов, интервью сессия с актерами франшизы, раздача автографов от Стефани Майер, игра в бейсбол под му-

32. The Twilight Saga — Supermoon Marathon // Ritz Cinemas. URL: <https://www.ritzcinemas.com.au/events/the-twilight-saga-full-moon-marathon>; Twilight Saga — 5 Movie Marathon // Cinema Nova. URL: <https://www.cinemanova.com.au/films/twilight-saga-5-movie-marathon>.

33. Вампирский декабрь на ТВ-3: лучшее, любимое и с острыми зубами! // Телеканал ТВ-3. URL: <https://tv3.ru/post/vampirskii-dekabr-na-tv-3-luchshee-lyubimoe-i-s-ostryimi-zubami>.

34. Twilight Series Fan Trivia: Streamed [USA and Canada] // Facebook. URL: [https://www.facebook.com/events/3326972740732858/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A\[%7B%22surface%22%3A%22group%22%7D\]%7D](https://www.facebook.com/events/3326972740732858/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A[%7B%22surface%22%3A%22group%22%7D]%7D); Twilight Forever: Official Fan Group // Facebook. URL: <https://www.facebook.com/groups/TwilightForeverOfficial>.

35. The Collection // Forks, Washington. URL: <https://forkswa.com/twilight/the-collection>.

зыку из фильма и другие ритуалы³⁶. Более того, в Форксе в 2009 году проходил симпозиум по «Сумеркам», на котором у фанатов была возможность посетить образовательные мероприятия о франшизе, сходить на экскурсию по городу, а также посетить выпускной старшей школы Форкса³⁷. Это мероприятие посетила Таня Эрзен, профессор религии и гендерных исследований Университета Пьюджет-Саунда, после чего посвятила свою книгу анализу фандома «Сумерек», в которой утверждала, что именно фанаты создали из обычной истории настоящий феномен культуры³⁸. Такое огромное количество вариантов фанатской активности подтверждает ее живость и уникальность полученного опыта, о которых говорят как о ключевых характеристиках культовой аудитории Матис и Секстон³⁹.

Следующая функция фанатского сообщества, по Дженкинсу, — его интерпретативность. Здесь в первую очередь важны социальные сети как способ распространения информации о фильмах. В различных социальных сетях есть множество фанатских групп, посвященных «Сумеркам». Крупнейшими можно считать «twilight fans forever»⁴⁰ с 435,4 тысячами подписчиков и «Twilight Forever: Official Fan Group»⁴¹, на которую подписаны 126 тысяч человек. В Российском медиапространстве также есть группы в ВК, например «СУМЕРКИ»⁴² с 171 тысячей подписчиков, и даже отдельные сайты, посвященные «Сумеркам», например «Twilight Russia»⁴³, где выкладывают контент, относящийся к франшизе, обсуждают его и делятся своим творчеством.

Среди фанатов «Сумерек» используется специальная терминология и язык самоописания. Таня Эрзен говорит о том, что общее название сообщества — «Fanpire», а фаната франшизы называют «Twilighter». Внутри фандома также

36. The Festival // Forks, Washington. URL: <https://forkswa.com/twilight/festival>.

37. Mock J. "Twilighters" Attend Summer School & Prom at Edward & Bella's High School // People. URL: <https://people.com/movies/twilighters-attend-summer-school-prom-at-edward-bellas-high-school/>.

38. Erzen T. Fanpire: The Twilight Saga and the Women Who Love It. Boston: Beacon Press, 2012. P. 13.

39. Mathijs E., Sexton J. Op. cit. P. 8.

40. Twilight Fans Forever // Facebook. URL: <https://www.facebook.com/groups/606430409528195>.

41. Twilight Forever: Official Fan Group // Facebook. URL: <https://www.facebook.com/groups/TwilightForeverOfficial>.

42. Сумерки // ВКонтакте. URL: <https://vk.com/club375595>.

43. Twilight Russia // Twilight Russia — сайт фанфикшена и литературы. URL: <https://twilightrussia.ru>.

есть отдельные категории фанатов. Самые активные фанаты, отличающиеся от обычного любителя фильмов масштабностью и спецификой ритуалов, называют «twi-hard». У них есть «Twibrary» — коллекция мерча и одежды, связанных с франшизой, а момент, когда они влюбились во франшизу, они называют «twitten» — от соединения слов «Twilight» и «bitten». Другая категория фанатов, определяющаяся не по степени вовлеченности в фандом, а по возрасту, называется «сумеречные мамы». Это особый подраздел сумеречного фандома, состоящий из женщин определенного возраста, обычно замужних и имеющих семьи. Все эти группы по-особому любят и интерпретируют «Сумерки». Тем не менее расхождение интерпретаций приводит к спорам, которые могут начинаться с обсуждений, кто лучше, Эдвард или Джейкоб, и доходить до масштабных конфликтов внутри разных групп и между ними.

Относительно категории восприятия в фандоме есть две крупнейшие противоборствующие оценки «Сумерек»: как «хорошего» кино и как «плохого». Объектом споров становятся такие черты, как бессмысленные диалоги, длинные планы, нарочито театрализованная игра актеров, простота образов главных героев и поверхностность сюжета. Реакция на такую характеристику отдельных элементов фильмов может быть поделена на три вида. Первая — критика и оправдания, исходящие от фанатов, которые искренне любят «Сумерки» как «хорошее» кино. Например, основной посыл материала на «Кинопоиске» заключается в том, что первый фильм франшизы (именно он более прочих вызывает вопросы) был сделан наиболее живо и нестандартно с точки зрения операторской работы и диалогов. Вторая реакция — ирония над плохим качеством. Такой вариант поведения демонстрирует отдельная категория фанатов, которая становится смежной между фанатами и антифанатами: это люди, которые считают фильм «плохим», но при этом они любят его именно за это. Важно, что подобная реакция стимулирует несерьезное отношение к «Сумеркам» как к важному культурному феномену. Так, Мэтью Струэл говорит, что чаще всего вынужден объяснять свою любовь к «Сумеркам», насмехаясь над их несерьезностью, хотя на самом деле считает, что фильм представляет собой серьезный и важный феномен, достойный внимания академического сообщества. Третья реакция — возведение этих недостатков в абсолют, следствием чего является негативное восприятие фильмов. Эта реакция может являться

первой причиной появления антифандома, который я опишу позже.

Четвертая характеристика затрагивает фанатское творчество. В первую очередь фанатское творчество находит воплощение в фанфиках по «Сумеркам», огромное количество которых можно найти онлайн. Так, на международном портале FanFiction размещено более 135 тысяч работ, а на русском *ficbook* более 11 тысяч⁴⁴.

При этом фанатское творчество выходит за рамки фандома. Так, в 2011 году вышла первая часть трилогии «Пятьдесят оттенков серого» Э. Л. Джеймс, которая в итоге стала самым быстро и масштабно продаваемым романом в истории, обогнав «Гарри Поттера» Дж. К. Роулинг, — хотя эта книга изначально писалась как фанфик по «Сумеркам»⁴⁵. Киноадаптация «Пятидесяти оттенков серого» («*Fifty Shades of Grey*», реж. Сэм Тейлор-Джонсон, 2015), в свою очередь, обрела отдельный фандом и даже включается в канон культового кино, хотя, по Дане Оч, это включение субъективно, благодаря мужскому осуждению мейнстримных культовых кинокартин⁴⁶.

Также отдельным видом фанатского творчества является создание и продажа мерчандайзинговой продукции: здесь можно выделить сайт, позиционирующий себя как официальный магазин «Сумерек», который создан фанатами и для фанатов⁴⁷. Продукция, посвященная «Сумеркам», варьируется от наклеек и одежды до фотообоев с лицами главных героев. В отдельную категорию можно выделить пласт работ фанатов «плохости». Так как в основе их реакции на фильмы лежит ирония, базовыми продуктами их творчества становятся мемы и видеоролики. Стоит привести большое количество мемов о саге, до сих пор актуальных в медиaproстранстве и заново обретающих популярность (например, в 2019 году в сети стало вирусным видео с перевоплощением Джейкоба, которое привело к большой волне мемов о вол-

44. Twilight FanFiction Archive//FanFiction.net. URL: <https://www.fanfiction.net/book/Twilight>; Сумерки. Cara/Twilight Saga/серия фильмов, 2008–2012//Ficbook.ru. URL: https://ficbook.net/fanfiction/movies_and_tv_series/twilight_saga.

45. Fleming M. Mike Fleming's Q&A With 'Fifty Shades of Grey' Agent Valerie Hoskins, Broker Of 2012's Biggest Book Rights Film Deal//Deadline. 26.03.2012. URL: <https://deadline.com/2012/03/mike-flemings-qa-with-fifty-shades-of-grey-agent-valerie-hoskins-broker-of-2012s-biggest-book-rights-film-deal-249309>.

46. Оч Д. Оп. cit. P. 217.

47. Twilight Merch — Official Twilight® Store//Twilight Merch. URL: <https://twilightmerch.com>.

ках). Так, более прочих высмеиваются в медиапространстве следующие сцены и цитаты:

- Первое появление семьи Калленов в школе («Сумерки»: 8:43–10:06);
- Эдвард впервые чувствует запах Беллы («Сумерки»: 10:37–11:30);
- Эдвард спасает Беллу от машины («Сумерки»: 21:10–21:30);
- Сцена в лесу с фразами «Ты мой личный сорт героина», «Лев влюбился в овечку» и «Это кожа убийцы, Белла» («Сумерки»: 49:47–56:11);
- Игра в бейсбол («Сумерки»: 1:19:26–1:21:20);
- Белла сидит в кресле, а вокруг нее летает камера («Сумерки. Сага. Новолуние»: 26:18–29:40);
- Перевоплощение Джейкоба в волка («Сумерки. Сага. Новолуние»: 1:10:24–1:10:33);
- Белла ругается на Джейкоба из-за дочери («Сумерки. Сага. Рассвет — часть 2»: 12:40–12:48).

Вокруг определенных сцен начала образовываться определенная культура просмотра. Например, во время эпизода в лесу зрители выкрикивают фразы персонажей. Это отсылает нас к перформативности, которая является характеристикой культового кино по Эрнесту Матису и Джейми Секстону⁴⁸. По количеству перечисленных эпизодов можно понять, что сильнее всего высмеиваются именно первые «Сумерки», что также подкрепляет мое утверждение о том, что они являются более культовыми, чем остальные части. Что касается видеороликов, есть отдельные блогеры, которые строят свою идентичность и набирают популярность благодаря пародированию неестественной актерской игры в «Сумерках». Самые узнаваемые из них — Броди Велмейкер (3,3 миллиона подписчиков)⁴⁹ и Тайлер Варвик (252 тысячи подписчиков)⁵⁰. Также по картинкам снимают целые фильмы пародии, например «Вампирский засос» («Vampires Suck», реж. Джейсон Фридберг, Аарон Зельцер, 2010). Все это вновь подтверждает перформативный характер аудитории «Сумерек», что доказывает их культовость.

48. Mathijs E., Sexton J. Op. cit. P. 4.

49. Brody_wellmaker//Instagram. URL: https://instagram.com/brody_wellmaker?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==.

50. Tyler_warwick//Instagram. URL: https://instagram.com/tyler_warwick?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==.

Последняя характеристика в списке Генри Дженкинса — создание фанатами альтернативного «утопичного» социального сообщества. В случае с «Сумерками» утопия заложена еще на уровне нарратива. Таня Эрзен утверждает, что 98% аудитории «Сумерек» — женщины, и причины этому заложены в эскапистской функции этой истории. Такие темы, как традиционная любовь из классических романов, свобода выбора, запретная, но всепрощающая и беззаветная любовь, а также внутренняя борьба, раскрываемые в фильмах и книгах, создают пространство утопии, в которую погружаются девушки в поиске решения проблемы или бегства от нее. Так, пересматривание, перечитывание, обсуждение «Сумерек», а также создание собственных сюжетов на базе этой истории создает фанатское «утопичное» сообщество.

«Сумерки» обладают огромным и до сих пор развивающимся фанатским сообществом, которое делится на группы, создает множество материалов о «Сумерках», поддерживает разнообразные виды активностей от пересмотра кинокартин до проведения фестивалей.

Тем не менее культовость доказывается за счет наличия не только фанатов, но и антифанатов. Исследователь культуры фанатов Джонатан Грей говорит, что для понимания определенного медиатекста мы должны рассматривать полный спектр аудитории, не ограничиваясь фанатами, а включая в анализ противостоящую им группу⁵¹. В отличие от привычного противопоставления фанатской и антифанатской активности Грей утверждает, что модели поведения фанатов и антифанатов похожи, если не повторяют друг друга. Так, он определяет последнюю группу как «тех, кто очень не любит данный текст или жанр, считая их бессмысленными, глупыми, морально несостоятельными и/или эстетически неприемлемыми»⁵².

Бетан Джонс на основе работ Джонатана Грея выделяет три уровня антифандома «Сумерек»: внефандомный, межфандомный и внутрифандомный. На первом уровне анализу подлежат антифанаты, не входящие в фандом «Сумерек» и оценивающие его со стороны. Так, исследовательница антифандома Жаклин Пинковиц описывает стратегию поведения антифанатов «Сумерек» с точки зрения отделения человеком безопасного «мы» от «безумного» «они» (фана-

51. Gray J. New Audiences, New Textualities: Anti-Fans and Non-Fans//International Journal of Cultural Studies. 2003. Vol. 6. № 1. P. 71.

52. Ibid. P. 70.

ты). Она говорит о группе антифанатов, называющих себя «Anti-Twilight Movement», выдвигая тезис, что хейтеры самоутверждаются при помощи ненависти и отрицания чувственности и эмоциональности основной женской аудитории фандома⁵³.

Похожую мысль выдвигает и раскрывает в своей книге Мэттью Строул⁵⁴. Он говорит о том, что, несмотря на наличие в фильме элементов действительно плохого кино, большинство критических мнений о картине основывается на вопросе о вкусе, личных предпочтениях, связанных с той социальной группой, с которой мы хотим себя идентифицировать, и с тем, как мы хотим продемонстрировать свои предпочтения другим. Он также связывает свой подход с концепцией Пьера Бурдьё, писавшего о социальной функции «различения» («distinction»): насмехаясь над «Сумерками», люди ставят себя выше создателей фильма и его фанатов, а также потому, что не хотят идентифицировать себя с девочками-подростками, которые считаются основной аудиторией фильма. Иными словами, стигматизированность целевой аудитории, стереотипное представление о тематической и жанровой легкомысленности «Сумерек», а также желание самоутвердиться являются основными причинами, по которым фильм получает столько негативных комментариев.

Таким образом, «отказ от признания» «Сумерек» в большей степени касается собственного позиционирования человека в обществе. Как следствие мы видим множественное проявление антифандома в медиапространстве. Бетан Джонс показывает, как антифандом «Сумерек» широко использует социальные сети⁵⁵. При этом именно производство и распространение антифанатских материалов в социальных медиа, несмотря на свой негативный характер, является формой привлечения внимания к франшизе, что также делает ее более культовой.

Более того, антифанаты опираются на стереотипы о выбранном объекте ненависти и его аудитории. В случае с «Сумерками» осуждаемой группой становятся женщины. Например, в 2010 году газета *Los Angeles Times* опубликовала

53. Pinkowitz J. M. "The Rabid Fans That Take [Twilight] Much Too Seriously": The Construction and Rejection of Excess in *Twilight* Anti-Fandom // Transformative Works and Cultures. 2011. Vol. 7. P. 1-17.

54. Strohl M. Why It's OK to Love Bad Movies. N.Y.: Routledge, 2022. P. 97.

55. Jones B. Twilight and the Gendered Voice of Anti-Fandom // CATH Postgrad Conference, De Montfort University, Leicester, 22 June 2013.

статью, в которой описывалась проблема нездоровой «зависимости» фанатов «Сумерек». В ней, опираясь на стереотипные образы фанаток — как эмоциональных девочек-подростков, так и иррациональных мам, — автор описывал «Сумерки» в качестве феномена, отрывающего своих фанатов от реальности: их браки разваливаются, дети не получают нужного внимания, подростки не ходят в школу, а все потому, что их одержимость «Сумерками» захватывает их реальную жизнь⁵⁶. Однако в этой же статье «Сумерки» сопоставляются с «Шоу ужасов Рокки Хоррора», что является косвенным подтверждением признания его культовости⁵⁷.

Второй уровень антифандома «Сумерек» — межфандомный антифандом. Это конфликт между фанатами киноработ, которые могли бы разделять общие интересы, но негативно реагируют на друг друга. Так, фандом «Сумерек» столкнулся с нападкамии со стороны фандома сериала «Баффи — истребительница вампиров» («Buffy The Vampire Slayer», реж. Джосс Уидон, 1997–2003). Обе киноработы ориентированы преимущественно на женскую аудиторию, имеют сильных главных героинь с романтической сюжетной линией, выстраиваемой вокруг фигуры вампира. Фанатами «Баффи» был создан видеоролик «Баффи против Эдварда»⁵⁸, в котором выделяются и высмеиваются «Сумерки». Так, Бетан Джонс утверждает, что межфандомный антифандом использует обесценивающие дискурсы сравнения, чтобы возвысить один популярный фандом, обесценив другой⁵⁹.

Третий уровень антифандома — внутренний, то есть «они» и «мы» распределяются внутри самого фандома. Бетан Джонс говорит о том, что есть конфликт между «привычными» (девочки-подростки) «сумеречными фанатками» и «непривычными» («сумеречные мамы»). Так, внутри фандома многие фанаты описывают «сумеречных мам» как «жутких», делая сильный акцент на их поведении: они осуждаются за то, что одеваются слишком молодо, а также за то, что им нравятся несовершеннолетние герои. В итоге негативные фанатские стереотипы используются фанатами внутри одного и того же фандома: поклонники утверждают, что

56. Spines C. When 'Twilight' Fandom Becomes Addiction // Los Angeles Times. 27.06.2010. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2010-jun-27-la-ca-twilight-addiction-20100627-story.html>.

57. Och D. Op. cit. P. 216.

58. Pop Culture Detective. Buffy vs Edward: Twilight Remixed — [original version] // Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RZwM3GvaTRM>.

59. Jones B. Op. cit.

взрослым женщинам нечего делать среди молодой аудитории⁶⁰.

Таким образом, антифандом «Сумерек» расположен на трех уровнях, при этом на каждом из них ключевой характеристикой становится негативное позиционирование одной группы относительно другой. Тем не менее антифандом становится важной частью аудитории «Сумерек», так как постоянно поддерживает происходящие внутри нее обсуждения, дополняя их новыми мотивами и опытом, тем самым исполняя функции воспроизводства и перформативности, необходимые для культового статуса. Более того, такое позиционирование подтверждает субкультурную специфику идеологии фанатов и антифанатов, что также подтверждает культовость франшизы⁶¹.

Культурный контекст

Вслед за анализом особенностей восприятия фильма аудиторией важно также рассмотреть его на уровне культурного контекста. В зависимости от того, как фильм вписывается в важные для общества темы, как сопоставляется с актуальными феноменами и влияет на них, может быть определен его культовый статус⁶².

Культуролог и исследовательница популярного кино Клаудия Буччиферро говорит о том, что «Сумерки» важны с точки зрения их очевидной способности отражать проблемы, важные для общества⁶³. Интерес к истории начинается с возможности идентификации зрителей с главными героями. Стефани Майер не просто создает архетипически привлекательных персонажей, но также наделяет каждого из них нестандартными для XXI века характеристиками, которые поддерживают интерес зрителей.

Главная героиня — Белла Свон изначально представлена в непривычном для зрителя XXI века формате. Гайан Хансер, французская исследовательница репрезентации жен-

60. Ibid.

61. Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste. P. 1–2.

62. См., например: Касьянова О. Последний фильм века, первый фильм века. Почему «Бойцовский клуб» остается зеркалом эпохи // Искусство кино. 27.09.2019. URL: <https://kinoart.ru/texts/posledniy-film-veka-pervyy-film-veka-pochemu-boytsovskiy-klub-ostaetsya-zerkalom-epohi>.

63. The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon / C. Bucciferro (ed.). Lanham: Scarecrow Press, 2013. P. 5.

щин в медиа, говорит о том, что большинство героинь вампирских романов вписаны в концепт феминизма третьей волны: они умны и сексуальны, но в то же время независимы и способны постоять за себя. В сравнении с ними Белла изображается как «самая обычная девушка»: она неуклюжая, необщительная, наделенная знакомыми каждому подростку переживаниями о том, что она «не такая, как все». Так, зрителям легче ассоциировать себя с Беллой, особенно пока она человек, ведь ее поведение дает зрителям то, что им легче понять и принять в себе. Белла становится персонажем, прокладывающим связь между викторианской героиней, характеризующейся нуждой в защите и любви, и современной сильной героиней. Изначальные отсылки образа Беллы к викторианскому идеалу находят отклик в сегодняшнем увлечении викторианской эпохой⁶⁴. Одновременно с этим Белла придерживается и современных ценностей, поначалу отказываясь выйти замуж за Эдварда. И все же, по ходу повествования образ героини меняется от более традиционного к более современному. Так, по словам Клаудии Буччиферро, она раскрывается нам в двух архетипах: спасающей девы, когда она готова на любые жертвы ради Эдварда, и самоотверженной матери, защищающей своего ребенка⁶⁵. Эта двойственность образа главной героини отражает чувство растерянности и потери ориентиров, характерное для многих зрительниц, когда речь заходит о женственности и необходимости примирить свое самоощущение с представлениями общества. Так, Белла приближена к зрителям с самого начала, а по ходу истории она вселяет в зрительниц надежду на то, что они смогут найти баланс между тем, чего от них ожидают, и их собственными желаниями.

Образы мужских главных героев — Эдварда Каллена и Джейкоба Блэка — построены в большей степени на противопоставлении друг другу. Их конфликт начинается на архетипическом уровне в виде противопоставления фигур вампира и оборотня. Эта дихотомия подкрепляется тем, что мы видим два типажа маскулинности, которые становятся олицетворением идеалов, противоречий и тревог, связанных с воплощениями и практиками маскулинности в за-

64. Hanser G. Isabella Swan. A Twenty-First-Century Victorian Heroine?//The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon. P. 135.

65. Bucciferro C. Mythic Themes, Archetypes, and Metaphors. The Foundations of Twilight's Cross-Cultural Appeal//The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon. P. 24.

падном мире⁶⁶. Эдвард олицетворяет белую мужественность высших классов. Он предстает образованным, утонченным, богатым, чувствительным и заботливым аристократом. Его доминирование, сила и властолюбие бесспорны, но необязательно демонстрируются накачанными мускулами. Клаудия Буччиферро относит Эдварда к архетипу проблематичного героя, так как, несмотря на всю «идеальность» его образа, он совершает много ошибок и регулярно проявляет слабость⁶⁷.

Напротив, Джейкоб олицетворяет альтернативную мужественность рабочего класса. Он занят физическим трудом, не слишком интересуется образованием и эмоционально нестабилен. В обличье оборотня Джейкоб становится высоким и мускулистым, его сила видна и выставлена напоказ, в том числе потому он редко бывает полностью одет. Образ Джейкоба необычен для кинематографа: не часто в фильмах такого масштаба можно встретить подростка из среды коренных американцев, при этом красивого, заслуживающего доверия, забавного и обаятельного. В силу импульсивности его относят к архетипу бескорыстной юности⁶⁸. Все это подтверждает тезис о том, что каждый из главных героев не просто продуман как литературный персонаж, но и выстраивает собственную культурно-архетипическую связь со зрителем.

Переходя к анализу сюжета, Клаудия Буччиферро выделяет в «Сумерках» репрезентацию пяти культурно важных тем⁶⁹.

Первая — чувственность и выбор. Эти аспекты в первую очередь раскрываются через нестандартные сексуальные отношения главных героев. Любовь и чувственность здесь, в отличие от большинства янг-эдалт мелодрам, связаны с целомудрием. Более того, нестандартно именно то, что Эдвард настаивает на свадьбе и продвигает идею «вечного» брака. Такое отношение ломает привычную схему репрезентации подросткового секса и романтических отношений; в то время как большинство фильмов, поднимающих эту тему, показывает сильно сексуализированных персонажей в откровенно эротических и часто меняющихся сюжетах, в случае с «Сумерками» мы видим персонажей, помещенных в «ста-

66. Willms N. "Doesn't He Own a Shirt?": Rivalry and Masculine Embodiment in *Twilight*// *The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon*. P. 140.

67. Bucciferro C. Op. cit. P. 24.

68. Ibid. P. 25.

69. Ibid. P. 18.

ромодный» роман» включающий больше разговоров, чем прикосновений.

Выбор проявляется в потребности главной пары противопоставить рациональность инстинкту как на сексуальном уровне, так и на уровне выживания. Еще один важный тип выбора раскрывается в сюжете любовного треугольника, который больше прочих обстоятельств ставит под вопрос чувства между Эдвардом и Беллой. Но выбор главной героини здесь не ограничивается вампиром или оборотнем: это, скорее, выбор между ценностями, которые они несут своим участием в жизни Беллы. Эдвард говорит о том, что примет любой выбор Беллы, в то время как Джейкоб, наоборот, утверждает, что готов силой заставить ее остаться человеком и никогда не смирится с тем, что она предпочтет ему его соперника. В итоге Белла выбирает свободу, а не подчинение.

Отсюда вторая тема — целеустремленность и сдержанность. «Сумерки» вписываются в ряд классических любовных романов, где в качестве идеала представлена традиционная «сдержанная» любовь. Хотя этот концепт и оспаривается феминистками, он продолжает быть актуальным для широкой аудитории. Более того, многие авторы говорят о том, что именно тот факт, что в фильме затрагиваются такие темы, как сексуальное напряжение и сдержанность, действительно привлекает внимание общественности⁷⁰. Дана Оч связывает такие темы с самоидентификацией женщин: это помогает им разобраться в том, как они хотят строить отношения в современных реалиях⁷¹.

Третья тема — запретные отношения. Сюжет такого рода отношений лежит в основе множества романтических историй в мировой литературе и фольклоре. Этот культурный референс напрямую используется во втором фильме кинофраншизы, а Эдвард, подобно Ромео, пытается совершить самоубийство. В случае с Беллой и Эдвардом мы видим союз двух миров: человеческого и сверхъестественного/сверхчеловеческого. Более того, сами персонажи воспринимают друг друга как «запретный плод», ведь Белле кажется, что Эдвард слишком прекрасен, богат и умен для нее, а он, наоборот, считает ее слишком чистой для такого «монстра».

Четвертая тема — взаимная любовь. Именно она помогает главным героям победить все предрассудки и построить

70. Grossman L. Stephenie Meyer: A New J.K. Rowling? // Time. 24.04.2008. URL: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1734838,00.html>.

71. Оч Д. Оп. cit. P. 216.

отношения. Тем не менее, размышляя рационально, отношения главных героев сложно назвать безупречными, наоборот, они могут быть расценены как абьюзивные, связанные с насилием: Белла лжет своим родителям, Эдвард пытается контролировать каждый ее шаг, их близость опасна⁷². Тем не менее, возможно, именно эта «неидеальность» их отношений и привлекает аудиторию, ведь, как говорит психолог Дуглас Кенрик, медиа намного лучше справляются с тем, чтобы репрезентировать проблему, чем показывать решение⁷³. Так, людям легче идентифицировать себя с выглядящими более правдоподобными отношениями, при этом ориентируясь на модель идеализированной, всепрощающей любви, которая способна преодолеть все проблемы. Таким образом, «Сумерки» соединяют воображение и реальность, обеспечивая удовлетворение проговоренных желаний⁷⁴.

Пятая тема, выделенная Клаудией Буччиферро, — укрощение монстра. Оборотни и вампиры сами по себе являются популярным образом в кинематографе. Более того, в XXI веке, и особенно в янг-эдалт литературе, мы видим сильную романтизацию образа вампира: он уже больше не классический монстр, который пугает, а именно аттрактивная, сексуализированная фигура, которая находится в противоречивых отношениях со своей «второй природой».

Тем не менее это не полный список проблем, которые поднимаются в «Сумерках». Так, Пол А. Лукас, исследователь политики и классового неравенства, говорит о проблеме классовой мобильности. Он утверждает, что «Сумерки» изображают культуру потребления, показывая зрителям, что стремление к материальному достатку и финансовому благополучию являются важными мотивами в современном обществе. Белла, решившая выйти замуж за Эдварда, дает зрителям представление о классовой мобильности, ведь она выходит замуж за богатого аристократа, даже если она делает это по любви. Белла претерпевает трансформацию, пребывая в поисках того образа жизни, который предназначен для нее судьбой. Несмотря на то что такой исход событий привлекателен для аудитории, люди, оказывающиеся в эпи-

72. Wilson N. Seduced by "Twilight": The Allure and Contradictory Messages of the Popular Saga. Jefferson: MacFarland, 2011.

73. Kenrick D. Sex, Murder, and the Meaning of Life: A Psychologist Investigates How Evolution, Cognition, and Complexity Are Revolutionizing Our View of Human Nature. N.Y.: Basic Books, 2011.

74. Fowkes K. The Fantasy Film. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010.

центре приходящей в упадок экономики, становятся восприимчивы к таким образам и сюжетам⁷⁵.

Смежную проблему описывает Мишель Мэлони-Мангольд, автор работ о популярном янг-эдалт кино. Она говорит о том, что «Сумерки» — история об исключительности, демократии и благих намерениях, в которую американцы и люди по всему миру хотят верить. Она пишет, что сюжет «Сумерек» вторит американской истории, при этом сохраняя наиболее благоприятные характеристики нации и отбрасывая самые неудачные моменты ее истории — работорговлю, переселение индейцев и имперские вмешательства по всему миру. Каллены соблюдают свой договор с Квилетами до тех пор, пока не станут союзниками, а затем и единой семьей. Более того, они находят союзников по всему миру, обретая их доверие праведностью и чистотой своей миссии. Идеологическое свержение Вольтури же происходит как бескровная революция, поскольку Каллены всегда неохотно сражаются и убивают. Так, Сумеречная Сага становится воплощением мечты о демократическом политическом порядке⁷⁶.

Что касается янг-эдалт кинематографа, кинофраншиза стала культурным феноменом, который задал тренд на активный выпуск молодежных фэнтезийных историй. Так, в 2010-х годах мы видим активный рост экранизаций подростковых серий романов, например «Дивергент» («Divergent», реж. Нил Бёргер, 2014), «Голодные игры» («The Hunger Games», реж. Гэри Росс, 2012), «Бегущий в лабиринте» («The Maze Runner», реж. Уэс Болл, 2014). Более того, такие истории поднимают вопрос об индивидуальной и коллективной идентичности. Лиза Векерле, исследовательница феминизма в кино, описывает этот феномен в четырех перспективах. Во-первых, она говорит, что коррупция и некомпетентность вымышленных правительственных учреждений вызывают у аудитории сомнения в способностях и мотивах их собственных правительств. Способность государства узурпировать волю и интересы индивида под предлогом общественного блага является центральным фактором управления как в вымышленном, так и в реальном мире. Во-вторых, создание солидарности между различными расами и классами, показанными на экра-

75. Lucas P. A. Alice, Bella, and Economics: Financial Security and Class. Mobility in Twilight//The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon. P. 179.

76. Maloney-Mangold M. Manifest Destiny Forever “The Twilight Saga”, History, and a Vampire’s American Dream//The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon. P. 44.

не, отражает наши собственные страхи по поводу того, как формировать сообщества в эпоху интенсивных межкультурных контактов, быстрых перемен и политики идентичности. В-третьих, антигерои таких фильмов демонстрируют озабоченность общества нарциссизмом, отсутствием самоконтроля и эмпатии. Наконец, их герои убеждают читателей и зрителей в том, что индивидуальное проявление воли возможно и необходимо обществу. Белла демонстрирует, как отдельные люди могут сочетать независимость и взаимозависимость, тем самым принося пользу как себе, так и своим сообществам. Так, она утверждает, что «Сумерки» обеспечивают как творческое пространство, на которое можно спроецировать культурную тревогу по поводу индивидуализма и коллективизма, так и обнадеживающие модели того, как можно прийти к общему пониманию фундаментальных человеческих потребностей и способах их реализации⁷⁷.

«Сумерки» стали важным этапом репрезентации вампира в жанровом кино. Джеффри Уайнсток, профессор американской литературы и культуры, пишет о значительной роли «Сумерек» в развитии идеи вампира как сверхчеловека. Эдвард Каллен является идеальным современным мужчиной именно в силу того, что *не является человеком*. Единственным очевидным недостатком Эдварда является его тяга к крови, но даже это смягчается его образом жизни как «вампира-вегетарианца». Образ Эдварда — это апофеоз одной из моделей современной мужественности. Он не нарушает гендерных ожиданий, а, скорее, является их воплощением. Эдвард становится ярчайшим примером того, что одновременно привлекает и отталкивает в фигуре вампира, а именно ее чрезмерности. Вампир — это «излишек в целостной системе идентификации»⁷⁸.

* * *

Формирование культового статуса Сумеречной Саги начинается на уровне анатомии фильма. Если проследить процесс трансформации истории от фильма к фильму, то можно заметить, что постепенно со сменой режиссеров франшиза пе-

77. Weckerle L. Individuality and Collectivity in the Hunger Games, Harry Potter, and Twilight// The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon. P. 225.

78. Weinstock J. The Vampire Film: Undead Cinema (Short Cuts). N.Y.; L.: Wallflower Press, 2012. P. 40.

решла от авторского, относительно независимого проекта с уникальной атмосферой к мейнстримному формату, нацеленному на прибыль и привлечение широкой аудитории. Это подтверждается и на уровне дистрибуции: кассовые сборы первой части были в два раза меньше, чем последней. Таким образом, первые «Сумерки» являются культовыми в большей степени, чем остальные фильмы кинофраншизы, а ее особая атмосфера, эстетика и итоговый успех были построены на базе первого фильма.

Важным в этой связи является также то, что именно первые «Сумерки» — которые были сняты женщиной и в основном для женской аудитории — стали самой культовой частью, хотя в академии принято отождествлять культовое кино в основном с мужской аудиторией⁷⁹. Это подтверждает то, что популярное кино может быть одновременно культовым и женским, ведь осуждаемая мейнстримность «Сумерек» возникла тогда, когда в проект пришли мужчины, расширившие аудиторию за счет привлечения мужчин.

Грамотная дистрибуция фильмов привела не только к популяризации истории и ее главных действующих лиц, она также заложила базу для формирования масштабного фанатского сообщества вокруг кинофраншизы, так как создателями не были созданы официальные расширения и платформы для общения поклонников, и после завершения истории права на ее «обладание» полностью перешли в руки фанатов. Так «Сумерки» обрели активное фанатское и антифанатское сообщества, проявляющие себя в социальных сетях, на специальных сайтах и крупных офлайн-мероприятиях. Количество подписчиков и активность создания и распространения фанатских материалов в социальных сетях доказывает их преданность спустя 11 лет после выхода последней части. Более того, двойственность реакции на франшизу не ограничивается фанатами и антифанатами: внутри себя они делятся на отдельные подгруппы, общающиеся и конфликтующие между собой. Все это доказывает, что вокруг «Сумерек» уже сформирован культ, продолжающий поддерживать актуальность и культурный статус кинофраншизы в медиапространстве.

Таким образом, процесс формирования культового статуса «Сумерек» показывает, что популярное кино — несмотря на существующие традиции описания и позиционирования — может являться культовым.

79. Hollows J. Op. cit. P. 37.

Библиография

- Вампирский декабрь на ТВ-3: лучшее, любимое и с острыми зубами!// Телеканал ТВ-3. URL: <https://tv3.ru/post/vampirskii-dekabr-na-tv-3-luchshee-lyubimoe-i-s-ostryimi-zubami>.
- Касьянова О. Последний фильм века, первый фильм века. Почему «Бойцовский клуб» остается зеркалом эпохи// Искусство кино. 27.09.2019. URL: <https://kinoart.ru/texts/posledniy-film-veka-pervyy-film-veka-pochemu-boytsovskiy-klub-ostaetsya-zerkalom-epohi>.
- Маккарти С. 60 культовых фильмов мирового кинематографа. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
- Мамиконян О. The Hollywood Reporter узнал о разработке сериала по «Сумеркам»// Forbes.ru. 20.04.2023. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/488062-the-hollywood-reporter-uznal-o-razrabotke-seriala-po-sumerkam>.
- Павлов А. Генри Дженкинс, акафан-утопист// Дженкинс Г. Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа. М.: РИПОЛ классик, 2019. С. 5–21.
- Павлов А. Расскажите вашим детям. Сто двадцать три опыта о культовом кинематографе. М.: Издательский дом ВШЭ, 2020.
- Почему первые «Сумерки» — это хорошее кино, а остальные не очень// YouTube. 17.11.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zE-dmXZp3nU&t=887s>.
- Сумерки// ВКонтакте. URL: <https://vk.com/club375595>.
- Сумерки. Saga/Twilight Saga/серия фильмов, 2008–2012// Ficbook.ru. URL: https://ficbook.net/fanfiction/movies_and_tv_series/twilight_saga.
- 101 Cult Movies You Must See Before You Die/S.J. Schneider (ed.). L.: A Quintessence Book, 2010.
- Andrews D. Cult-Art Cinema Defining Cult-Art Ambivalence// The Routledge Companion to Cult Cinema/E. Mathijs, J. Sexton (eds). N.Y.; L.: Routledge, 2020.
- brody_wellmaker// Instagram. URL: https://instagram.com/brody_wellmaker?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==.
- Bryant T. The Story Behind ‘Twilight’ Song “Bella’s Lullaby”// Nylon.com. 21.11.2018. URL: <https://www.nylon.com/bellas-lullaby-twilight-anniversary>.
- Bucciferro C. Mythic Themes, Archetypes, and Metaphors. The Foundations of Twilight’s Cross-Cultural Appeal// The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon/C. Bucciferro (ed.). Lanham: Scarecrow Press, 2013. P. 17–32.
- Buffy vs Edward: Twilight Remixed — [original version]// Youtube. 20.06.2009. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RZwM3GvaTRM>.
- Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste/M. Jancovich et al. (eds). N.Y.; Manchester: Manchester University Press, 2003.
- Erzen T. Fanfire: The Twilight Saga and the Women Who Love It. Boston: Beacon Press, 2012.
- Fleming M. Mike Fleming’s Q&A With ‘Fifty Shades of Grey’ Agent Valerie Hoskins, Broker Of 2012’s Biggest Book Rights Film Deal// Deadline. 26.03.2012. URL: <https://deadline.com/2012/03/mike-flemings-qa-with-fifty-shades-of-grey-agent-valerie-hoskins-broker-of-2012s-biggest-book-rights-film-deal-249309>.
- Fowkes K. The Fantasy Film. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010.
- Gray J. New Audiences, New Textualities: Anti-Fans and Non-Fans// International Journal of Cultural Studies. 2003. Vol. 6. № 1. P. 64–81.
- Grossman L. It’s Twilight in America: The Vampire Saga// Time. 23.11.2009. URL: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,1938712,00.html>.
- Grossman L. Stephenie Meyer: A New J.K. Rowling?// Time. 24.04.2008. URL: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1734838,00.html>.
- Hanser G. Isabella Swan. A Twenty-First-Century Victorian Heroine?// The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon/C. Bucciferro (ed.). Lanham: Scarecrow Press, 2013. P. 123–138.

- Hollows J. *Masculinity of Cult//Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*/M. Jancovich et al. (eds). N.Y.; Manchester: Manchester University Press, 2003.
- Jenkins H. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. N.Y.: Routledge, 1992.
- Jones B. *Twilight and the Gendered Voice of Anti-Fandom*//CATH Postgrad Conference, De Montfort University, Leicester, 22 June 2013.
- Kenrick D. *Sex, Murder, and the Meaning of Life: A Psychologist Investigates How Evolution, Cognition, and Complexity Are Revolutionizing Our View of Human Nature*. N.Y.: Basic Books, 2011.
- Leigh D. *Who Killed Cult Movies?*//The Guardian. 13.10.2009. <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2009/oct/13/who-killed-cult-movies>.
- Lucas P.A. *Alice, Bella, and Economics: Financial Security and Class. Mobility in Twilight*//The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon/C. Bucciferro (ed.). Lanham: Scarecrow Press, 2013. P. 169–180.
- Maloney-Mangold M. *Manifest Destiny Forever: “The Twilight Saga”, History, and a Vampire’s American Dream*//The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon/C. Bucciferro (ed.). Lanham: Scarecrow Press, 2013. P. 33–46.
- Mathijs E., Mendik X. *100 Cult Films*. L.: Bloomsbury Publishing, 2019.
- Mathijs E., Mendik X. *The Cult Film Reader*. Maidenhead: Open University Press; McGraw-Hill, 2007.
- Mathijs E., Sexton J. *Cult Cinema*. Boston; Oxford: Blackwell, 2011.
- Mock J. “Twilighters” Attend Summer School & Prom at Edward & Bella’s High School//People. URL: <https://people.com/movies/twilighters-attend-summer-school-prom-at-edward-bellas-high-school>.
- Och D. *The Mainstream Cult of Fifty Shades of Grey: Hailing Multiple Women Audiences*//Communication, Culture & Critique. 2019. Vol. 12. № 2. P. 213–229.
- Pinkowitz J.M. “The Rabid Fans That Take [Twilight] Much Too Seriously”: The Construction and Rejection of Excess in Twilight Antifandom//Transformative Works and Cultures. 2011. Vol. 7. P. 1–17.
- Spines C. *When ‘Twilight’ Fandom Becomes Addiction*//Los Angeles Times. 27.06.2010. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2010-jun-27-la-ca-twilight-addiction-20100627-story.html>.
- Strohl M. *Why It’s OK to Love Bad Movies*. N.Y.; L.: Routledge, 2022.
- The Collection//Forks, Washington. URL: <https://forkswa.com/twilight/the-collection>.
- The Festival//Forks, Washington. URL: <https://forkswa.com/twilight/festival>.
- The Movies//Stephenie Meyer. URL: <https://stepheniemeyer.com/the-movies>.
- The Routledge Companion to Cult Cinema/E. Mathijs, J. Sexton (eds). N.Y.; L.: Routledge, 2020.
- The Twilight Saga – Super New Moon Marathon//Ritz Cinemas. URL: <https://www.ritzcinemas.com.au/events/the-twilight-saga-full-moon-marathon>.
- The Twilight Saga//Facebook. URL: <https://www.facebook.com/twilight>.
- The Twilight Saga//Tumblr. URL: https://twilight.tumblr.com/?fbclid=IwARo_leMkK12jCHoxduPMO6YqSW_qJmz1RzOaMVB3UCm2yipuF-he9o4ARu8.
- The Twilight Saga//Twitter. URL: <https://twitter.com/twilight?fbclid=IwARiuv-Qu8FcX9wv4Iay21GFvO72dxSEQVgAyykjjE2lRkTJRkV78G2y-zjU>.
- The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 1//Box Office Mojo. URL: <https://www.boxofficemojo.com/release/rl3292956161>.
- The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 2//Box Office Mojo. URL: <https://www.boxofficemojo.com/release/rl3276178945>.
- The Twilight Saga: Eclipse//Box Office Mojo. URL: https://www.boxofficemojo.com/title/tt1325004/?ref_=bo_rl_ti.
- The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon/C. Bucciferro (ed.). Lanham: Scarecrow Press, 2013.

- The Twilight Saga: New Moon//Box Office Mojo. URL: https://www.boxofficemojo.com/title/tt1259571/?ref_=bo_gr_gr.
- Twilight//Box Office Mojo. URL: <https://www.boxofficemojo.com/release/r158099201>.
- Twilight//Facebook. URL: <https://www.facebook.com/TwilightMovie>.
- twilight//Instagram. URL: <https://instagram.com/twilight?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==>.
- Twilight FanFiction Archive//FanFiction.net. URL: <https://www.fanfiction.net/book/Twilight>.
- Twilight Fans Forever//Facebook. URL: <https://www.facebook.com/groups/606430409528195>.
- Twilight Forever: Official Fan Group//Facebook. URL: <https://www.facebook.com/groups/TwilightForeverOfficial>.
- Twilight Merch – Official Twilight® Store//Twilight Merch. URL: <https://twilight-merch.com>.
- Twilight Russia//Twilight Russia – сайт фанфикшена и литературы. URL: <https://twightrussia.ru>.
- Twilight Saga – 5 Movie Marathon//Cinema Nova. URL: <https://www.cinemanova.com.au/films/twilight-saga-5-movie-marathon>.
- Twilight Series Fan Trivia: Streamed [USA and Canada]//Facebook. URL: [https://www.facebook.com/events/3326972740732858/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A\[%7B%22surface%22%3A%22group%22%7D\]%7D](https://www.facebook.com/events/3326972740732858/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A[%7B%22surface%22%3A%22group%22%7D]%7D).
- tyler_warwick//Instagram. URL: https://instagram.com/tyler_warwick?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==.
- Weckerle L. Individuality and Collectivity in the Hunger Games, Harry Potter, and Twilight//The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon/C. Bucciferro (ed.). Lanham: Scarecrow Press, 2013. P. 213–226.
- Weinstock J. The Vampire Film: Undead Cinema (Short Cuts). N.Y.; L.: Wallflower Press, 2012.
- Willms N. “Doesn’t He Own a Shirt?”: Rivalry and Masculine Embodiment in Twilight//The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon/C. Bucciferro (ed.). Lanham: Scarecrow Press, 2013. P. 139–152.
- Wilson N. Seduced by “Twilight”: The Allure and Contradictory Messages of the Popular Saga. Jefferson: MacFarland, 2011.

“You’re like my own personal brand of heroin”: the film franchise “Twilight” as a cult popular women’s film

Ekaterina Bykovskaia. National Research University – Higher School of Economics (HSE University), Moscow, Russia, e.bykovskaya01@gmail.com.

Over the past two decades, the study of so-called marginal or non-prestigious spheres of cinema has become a priority in cinema studies, and one such direction is cult cinema. In contemporary academia, there are two largely conflicting approaches to the study and definition of this phenomenon: classical and mainstream. Drawing on the theories of modern researchers (Ernest Mathijs, Jamie Sexton, Xavier Mendik, Mark Yankovich, and others), the author identifies the crucial components of a popular film necessary to describe the process of forming its cult status, focusing on mainstream female cult cinema. Thus, the examination of the anatomy of films, their distribution, perception (fandom and anti-fandom), and cultural context forms the basis of the proposed theoretical model of the applied aspect of the study. Using this model and the approaches of Claudia Bucciferro, Dana Och, Gary Jenkins, Jonathan Gray, and Bethan Jones, the author explores the process of forming the cult status of popular films in the 21st century using the example of the “The Twilight Saga” film franchise.

Keywords: cult cinema; “The Twilight Saga”; classical cult cinema; mainstream female cult cinema; formation of cult status.

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-4-128-168

References

- 101 Cult Movies You Must See Before You Die (ed. S.J. Schneider), London, A Quintessence Book, 2010.
- Andrews D. Cult-Art Cinema Defining Cult-Art Ambivalence. *The Routledge Companion to Cult Cinema* (eds E. Mathijs, J. Sexton), New York, London, Routledge, 2020.
- Brody_wellmaker. *Instagram*. URL: https://instagram.com/brody_wellmaker?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==.
- Bryant T. The Story Behind ‘Twilight’ Song “Bella’s Lullaby”. *Nylon.com*, November 21, 2018. URL: <https://www.nylon.com/bellas-lullaby-twilight-anniversary>.
- Bucciferro C. Mythic Themes, Archetypes, and Metaphors. The Foundations of Twilight’s Cross-Cultural Appeal. *The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon* (ed. C. Bucciferro), Lanham, Scarecrow Press, 2013, pp. 17–32.
- Buffy vs Edward: Twilight Remixed – [original version]. *Youtube*, June 20, 2009. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RZWm3GvaTRM>.
- Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste* (eds M. Jancovich et al.), New York, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- Erzen T. *Fanpire: The Twilight Saga and the Women Who Love It*, Boston, Beacon Press, 2012.
- Fleming M. Mike Fleming’s Q&A With ‘Fifty Shades of Grey’ Agent Valerie Hoskins, Broker Of 2012’s Biggest Book Rights Film Deal. *Deadline*, March 26, 2012. URL: <https://deadline.com/2012/03/mike-flemings-qa-with-fifty-shades-of-grey-agent-valerie-hoskins-broker-of-2012s-biggest-book-rights-film-deal-249309>.
- Fowkes K. *The Fantasy Film*, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2010.
- Gray J. New Audiences, New Textualities: Anti-Fans and Non-Fans. *International Journal of Cultural Studies*, 2003, vol. 6, no. 1, pp. 64–81.
- Grossman L. It’s Twilight in America: The Vampire Saga. *Time*, November 23, 2009. URL: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,1938712,00.html>.
- Grossman L. Stephenie Meyer: A New J.K. Rowling? *Time*, April 24, 2008. URL: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1734838,00.html>.
- Hanser G. Isabella Swan. A Twenty-First-Century Victorian Heroine? *The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon* (ed. C. Bucciferro), Lanham, Scarecrow Press, 2013, pp. 123–138.
- Hollows J. Masculinity of Cult. *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste* (eds M. Jancovich et al.), New York, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- Jenkins H. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, New York, Routledge, 1992.
- Jones B. Twilight and the Gendered Voice of Anti-Fandom. CATH Postgrad Conference, De Montfort University, Leicester, 22 June 2013.
- Kas’yanova O. Poslednii fil’m veka, pervyi fil’m veka. Pochemu “Boitsovskii klub” ostaetsya zerkalom ehpokhi [The Last Film of the Century, the First Film of the Century. Why “Fight Club” Remains a Mirror of the Epoch]. *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema], September 27, 2019. URL: <https://kinoart.ru/texts/posledniy-film-veka-pervyy-film-veka-pochemu-boytovskiy-klub-ostaetsya-zerkalom-epohi>.
- Kenrick D. *Sex, Murder, and the Meaning of Life: A Psychologist Investigates How Evolution, Cognition, and Complexity Are Revolutionizing Our View of Human Nature*, New York, Basic Books, 2011.

- Leigh D. Who Killed Cult Movies? *The Guardian*, October 13, 2009. <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2009/oct/13/who-killed-cult-movies>.
- Lucas P.A. Alice, Bella, and Economics: Financial Security and Class. Mobility in Twilight. *The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon* (ed. C. Bucciferro), Lanham, Scarecrow Press, 2013, pp. 169–180.
- Maloney-Mangold M. Manifest Destiny Forever: “The Twilight Saga”, History, and a Vampire’s American Dream. *The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon* (ed. C. Bucciferro), Lanham: Scarecrow Press, 2013, pp. 33–46.
- Mamikonyan O. The Hollywood Reporter uzna o razrabotke seriala po “Sumerkam” [The Hollywood Reporter Learned About the Development of the Series on “Twilight”]. *Forbes.ru*, April 20, 2023. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/488062-the-hollywood-reporter-uzna-o-razrabotke-seriala-po-sumerkam>.
- Mathijs E., Mendik X. *100 Cult Films*, London, Bloomsbury Publishing, 2019.
- Mathijs E., Mendik X. *The Cult Film Reader*, Maidenhead, Open University Press, McGraw-Hill, 2007.
- Mathijs E., Sexton J. *Cult Cinema*, Boston, Oxford, Blackwell, 2011.
- McCarthy S. *60 kul'tovykh fil'mov mirovogo kinematografa* [Cult Movies in 60 Seconds], Ekaterinburg, U-Faktoriya, 2007.
- Mock J. “Twilighters” Attend Summer School & Prom at Edward & Bella’s High School. *People*. URL: <https://people.com/movies/twilighters-attend-summer-school-prom-at-edward-bellas-high-school>.
- Och D. The Mainstream Cult of Fifty Shades of Grey: Hailing Multiple Women Audiences. *Communication, Culture & Critique*, 2019, vol. 12, no. 2, pp. 213–229.
- Pavlov A. Genri Dzhenskins, akafan-utopist [Henry Jenkins, Acafan Utopian]. Jenkins H. *Konvergentnaya kul'tura. Stolknovenie starykh i novykh media* [Convergence Culture. Where Old and New Media Collide], Moscow, RIPOL klassik, 2019, pp. 5–21.
- Pavlov A.V. *Rasskazhite vashim detyam: Sto dvadtsat' tri opyta o kul'tovom kinematografe* [Tell Your Children: One Hundred and Eleven Experiences in Cult Cinema], Moscow, HSE Publishing House, 2020.
- Pinkowitz J.M. “The Rabid Fans That Take [Twilight] Much Too Seriously”: The Construction and Rejection of Excess in Twilight Antifandom. *Transformative Works and Cultures*, 2011, vol. 7, pp. 1–17.
- Pochemu pervye “Sumerki” — ehto khoroshee kino, a ostal'nye ne ochen' [Why the First “Twilight” is a Good Movie, and the Rest Are Not]. *YouTube*, November 17, 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zE-dmXZp3nU&t=887s>.
- Spines C. When ‘Twilight’ Fandom Becomes Addiction. *Los Angeles Times*, July 27, 2010. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2010-jun-27-la-ca-twilight-addiction-20100627-story.html>.
- Strohl M. *Why It's OK to Love Bad Movies*, New York, London, Routledge, 2022.
- Sumerki [Twilight]. *Vkontakte*. URL: <https://vk.com/club375595>.
- Sumerki vse chasti: 1, 2, 3, 4, 5 smotret' onlain v khoroshem kachestve 720-1080 HD, besplatno na russkom yazyke [Twilight All Parts: 1, 2, 3, 4, 5 Watch Online in High Quality 720-1080 HD, Free in Russian]. *Sumerki Saga* [The Twilight Saga]. URL: <https://sumerki-saga.ru>.
- Sumerki. Saga/Twilight Saga/seriya fil'mov, 2008–2012 [Twilight Saga/Movie Series, 2008–2012]. *Ficbook.ru*. URL: https://ficbook.net/fanfiction/movies_and_tv_series/twilight_saga.
- The Collection. *Forks, Washington*. URL: <https://forkswa.com/twilight/the-collection>.
- The Festival. *Forks, Washington*. URL: <https://forkswa.com/twilight/festival>.
- The Movies. *Stephenie Meyer*. URL: <https://stepheniemeyer.com/the-movies>.
- The Routledge Companion to Cult Cinema* (eds E. Mathijs, J. Sexton), New York, London, Routledge, 2020.
- The Twilight Saga — Super New Moon Marathon. *Ritz Cinemas*. URL: <https://www.ritzcinemas.com.au/events/the-twilight-saga-full-moon-marathon>.

- The Twilight Saga. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/twilight>.
- The Twilight Saga. *Tumblr*. URL: https://twilight.tumblr.com/?fbclid=IwARo_leMk-Kl2jCHoxduPMO6YqSW_qJmz1RzOaMVb3UCm2yipuF-he9o4ARu8.
- The Twilight Saga. *Twitter*. URL: <https://twitter.com/twilight?fbclid=IwARiuvQu8F-cx9wv4Iay21GFvO72dxSEQVgAyykjjE2lRkTJRkV78G2y-zjU>.
- The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 1. *Box Office Mojo*. URL: <https://www.boxofficemojo.com/release/r13292956161>.
- The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 2. *Box Office Mojo*. URL: <https://www.boxofficemojo.com/release/r13276178945>.
- The Twilight Saga: Eclipse. *Box Office Mojo*. URL: https://www.boxofficemojo.com/title/tt1325004/?ref_=bo_rl_ti.
- The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon* (ed. C. Bucciferro), Lanham, Scarecrow Press, 2013.
- The Twilight Saga: New Moon. *Box Office Mojo*. URL: https://www.boxofficemojo.com/title/tt1259571/?ref_=bo_gr_gr.
- Twilight FanFiction Archive. *FanFiction.net*. URL: <https://www.fanfiction.net/book/Twilight>.
- Twilight Fans Forever. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/groups/606430409528195>.
- Twilight Forever: Official Fan Group. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/groups/TwilightForeverOfficial>.
- Twilight Merch – Official Twilight® Store. *Twilight Merch*. URL: <https://twilight-merch.com>.
- Twilight Russia. *Twilight Russia – sait fanfikshena i literary* [Twilight Russia – Fanfiction and Literature Site]. URL: <https://twilightrussia.ru>.
- Twilight Saga – 5 Movie Marathon. *Cinema Nova*. URL: <https://www.cinemanova.com.au/films/twilight-saga-5-movie-marathon>.
- Twilight Series Fan Trivia: Streamed [USA and Canada]. *Facebook*. URL: [https://www.facebook.com/events/3326972740732858/?acontext=%07B%022event_action_history%022%3A\[%07B%022surface%022%3A%022group%022%7D\]%07D](https://www.facebook.com/events/3326972740732858/?acontext=%07B%022event_action_history%022%3A[%07B%022surface%022%3A%022group%022%7D]%07D).
- Twilight. *Box Office Mojo*. URL: <https://www.boxofficemojo.com/release/r158099201>.
- Twilight. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/TwilightMovie>.
- Twilight. *Instagram*. URL: <https://instagram.com/twilight?igshid=NTc4MTIwN-jQ2YQ==>.
- Tyler_warwick. *Instagram*. URL: https://instagram.com/tyler_warwick?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==.
- Vampirskii dekabr' na TV-3: luchshee, lyubimoe i s ostrymi zubami! [Vampire December on TV-3: the Best, Favorite and With Sharp Teeth!]. *Telekanal TV-3* [TV-3 Television Channel]. URL: <https://tv3.ru/post/vampirskii-dekabr-na-tv-3-luchshee-lyubimoe-i-s-ostrymi-zubami>.
- Weckerle L. Individuality and Collectivity in the Hunger Games, Harry Potter, and Twilight. *The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon* (ed. C. Bucciferro), Lanham, Scarecrow Press, 2013, pp. 213–226.
- Weinstock J. *The Vampire Film: Undead Cinema (Short Cuts)*, New York, London, Wallflower Press, 2012.
- Willms N. “Doesn't He Own a Shirt?": Rivalry and Masculine Embodiment in Twilight. *The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon* (ed. C. Bucciferro), Lanham, Scarecrow Press, 2013, pp. 139–152.
- Wilson N. *Seduced by “Twilight”: The Allure and Contradictory Messages of the Popular Saga*, Jefferson, MacFarland, 2011.

От эротизации
до постмодернизации:
эволюция *femme fatale*
в американском
неонуаре

Ольга Шипачева

Ольга Шипачева. Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики (НИУ ВШЭ), Москва, Россия, osship@gmail.com.

Образ смертоносной женщины прослеживается через множество произведений искусства разных эпох. В кинематографе ее фигура появилась в немых фильмах в образах вамп и дивы, а затем воплотилась в соблазняющей и манипулирующей фигуре *femme fatale* (роковой женщине) нуара. Если в нуаре *femme fatale* довольно четко определена и ее черты узнаваемы от фильма к фильму, то в неонуаре образ перестает быть таким однозначным. Как можно определить образ роковой женщины в неонуарном кинематографе, является ли фигура *femme fatale* классическим элементом нуара, тропом, штампом, перешедшим в новую эпоху кино, или это переосмысленный элемент жанра, получивший принципиально новую интерпретацию в неонуаре и фундаментально отличающийся от нуарной предшественницы? Цель статьи заключается в том, чтобы охарактеризовать образ роковой женщины в неонуаре и выделить кинематографические конвенции *femme fatale*, позволяющие зрителю определить значение этой фигуры в неонуаре. Несмотря на ассоциацию с тайной и обманом, на фигуру роковой женщины в неонуаре возлагается ряд ожиданий. Ее образ широко понимается через сочетание манипулятивной сексуальной привлекательности и опасности, но в этих рамках существуют более сложные апелляции к понятиям власти, женственности и желания. Предпринимается попытка разделения классической *femme fatale*, конвенционально построенной на традициях нуара, чье изображение во многом основано на работе с памятью и ностальгией, и образа, переосмысленного кинематографом новой эпохи.

Ключевые слова: *роковая женщина; femme fatale; нуар; неонуар; американский кинематограф.*

НЕСМОТЯ на то что фильм нуар узнаваем и зрителями, и кинокритиками, по замечанию Марка Верне: «совершенно странно в дискурсе о фильме нуар то, что чем больше элементов определения выдвигается и чем больше возникает возражений и контрпримеров, тем более размытыми кажутся результаты; чем ближе к объекту, тем более непонятным он становится»¹. Нет окончательного мнения о том, жанром, стилем или школой является нуар. Его преобладающие характеристики можно определить по сочетанию эстетических маркеров. Так, для нуара характерны архетипические методы съемки: ночные локации, темные, пустые улицы, переулки, блестящие от дождя, контрастное освещение, косые и вертикальные линии, контрастность, отсылающая к традиции немецкого экспрессионизма².

Когда французский критик Нино Франк описывал феномен *film noir* (считается, что термин «нуар» происходит от *série noire* — названия серии криминальных романов под редакцией Марселя Дюамеля), он имел в виду серию фильмов, вышедших в прокат в 1946 году в Париже, с которыми французы не могли познакомиться во время оккупации. Это была экранизация романов, принадлежавших англоязычной криминальной и детективной литературной традиции *hard-boiled* («крутой детектив»). В серию фильмов вошли «Мальтийский сокол» («The Maltese Falcon», реж. Джон Хьюстон, 1941), «Это убийство, моя милочка» («Murder, My Sweet», реж. Эдвард Димитрык, 1944), «Лора» («Laura», реж. Отто Премингер, 1944), «Двойная страховка» («Double Indemnity», реж. Билли Уайлдер, 1944) и «Женщина в окне» («The Woman in the Window», реж. Фриц Ланг, 1944). Статья Франка впоследствии вошла в историю благодаря тому, что в ней впервые по отношению к голливудскому кино был применен термин *noir* — правда, только в качестве описательного прилагательного.

Хотя период расцвета для фильма нуар пришелся на середину 1940-х годов, между исследователями нет полного согласия в том, когда этот цикл завершился. Например, Пол Шредер, утверждает, что его можно продлить не дальше фильма Орсона Уэллса «Печать зла» 1958 года³. Амир Кари-

1. Vernet M. The Look at the Camera // Cinema Journal. 1989. Vol. 28. № 2. P. 48–63.

2. Schrader P. Notes on Film Noir // Film Comment. 1972. Vol. 8. № 1. P. 8–13.

3. Ibidem.

ми, определяет эпоху нуар с 1941 по 1949 год⁴. Марк Боулд утверждает⁵, что классический нуар завершился только в начале 1960-х годов с такими фильмами, как «Шоковый коридор» («Shock Corridor», реж. Сэмюэл Фуллер, 1963) и «Обнаженный поцелуй» («The Naked Kiss», реж. Сэмюэл Фуллер, 1964). Несмотря на различные мнения о том, когда завершилась эпоха классического нуара, «Мальтийский сокол», адаптированный по одноименному роману Дэшила Хэмметта 1930 года, большинством критиков и исследователей нуара признается началом этого направления.

Активное изучение нуара критиками и исследователями началось в 1970-х годах, его корни были прослежены вплоть до французского поэтического реализма, голливудских гангстерских фильмов 1920-х и 1930-х годов и немецкого экспрессионизма. Помимо кинематографических источников, непосредственное влияние на нуар оказала Вторая мировая война. Тревога и переживания людей, вызванные катастрофическими историческими, социальными, экономическими и технологическими изменениями, естественным образом нашли свое отражение в кинематографе. «Герой нуаров боится заглядывать в будущее, стремится жить одним днем, и, если ему это не удастся, он возвращается в прошлое»⁶, — именно особое место в нуаре отводится флешбэкам.

Теоретики в целом крайне расплывчато описывают этот кинематографический феномен. Так, Касым Орозбаев выделил на основе анализа классических нуаров 1940–1950-х годов следующие критерии: факт преступления; этическая амбивалентность; влияние рока; отчужденность повествования⁷. Но, хотя у нуара множество специфических черт, когда мы обращаемся к этому жанру, то не находим некоего образца, которому в большей или меньшей степени соответствуют конкретные картины. Вместо этого, как утверждает Боулд, фильм-нуар «имеет отношение не столько к группе артефактов, сколько к определенному дискурсу — свободной развивающейся системе аргументов и прочтений, которая помо-

4. Lindop S. Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema. Luxembourg: Springer, 2015. P. 1–18.

5. Bould M. Film Noir: From Berlin to Sin City. N.Y.: Columbia University Press, 2005. P. 3.

6. Шредер П. Заметки о фильме нуар // Сеанс. 15.02.2011. URL: <https://seance.ru/articles/noir-notes>.

7. Орозбаев К. Н. Стиль «Нуар» в классическом и современном искусствоведении // Вестник ВГИК. 2017. № 1 (31). С. 102–115.

гает формировать коммерческие стратегии и эстетические идеологии»⁸. Джим Хиллер и Аластер Филлипс утверждают, что «фильм-нуар — это столько же состояние души, сколько и единый набор стилистических признаков» и что «нет такой вещи, как фильм-нуар, а, скорее, множество форм и вариаций чувств, которые разнятся в зависимости от культуры, места и времени»⁹. Исследователи кино до сих пор задаются вопросом, поставленным Полом Шредером: какому числу элементов необходимо соответствовать, чтобы фильм действительно считался нуаром?

Чтобы внести определенность, в рамках данной работы мы будем придерживаться позиции Боулда, который определяет это направление как жанр. Он подчеркивает, что фильм-нуар возникает из взаимодействия стиля, повествования и темы, и предлагает исследовать повествовательный, тематический, стилистический и временной диапозоны этого феномена.

Эпоха больших потрясений прошла, вместе с ней завершился период классического нуара. Но сам «черный фильм» не исчез. К началу 1960-х годов он представлял собой уже сложившуюся художественную систему, которую стало использовать новое поколение режиссеров. Нуар вышел за рамки американского кино и нашел свое продолжение, например, во французской новой волне. Если определить, где проходят границы фильма-нуар, по-прежнему довольно сложно, то прочертить эти границы в отношении неонуара еще сложнее, поскольку последний, возникнув в 1970-х годах, существует и сегодня.

Итак, в конце 1960-х — начале 1970-х годов фильм-нуар стал признанным и узнаваемым жанром, он представлял собой набор конвенций, которые можно было переупаковывать и перепродавать зрителю. Некоторые режиссеры так и делали, возвращаясь к первоисточникам, например: «Марлоу» («Marlowe», реж. Пол Богарт, 1969), «Долгое прощание» («The Long Goodbye», реж. Роберт Олтмен, 1973), «Прощай, моя красавица» («Farewell, My Lovely», реж. Дик Ричардс, 1975) или «Вечный сон» («The Big Sleep», реж. Майкл Уиннер, 1978). Уже в свой классический период (1940–1950-е годы) нуар оказывал влияние и на другие жанры, порождая гибридные формы, такие как нуар-мелодрамы («Одержимый»

8. Bould M. Op. cit. P. 89.

9. Hillier J., Phillips A. 100 Film Noirs (Screen Guides). L.: British Film Institute, 2009. P. 8.

мая»/«Possessed», реж. Кёртис Бернхардт, 1947), нуар-вестерны («Кровь на луне»/«Blood on the Moon», реж. Роберт Уайз, 1948), нуар-гангстерские саги («Белая горячка»/«White Heat», реж. Рауль Уолш, 1949), нуар-фантастику («Вторжение похитителей тел»/«Invasion of the Body Snatchers», реж. Дон Сигел, 1956) и нуар-мюзиклы («Леди в поезде»/«Lady on a Train», реж. Чарльз Дэвид, 1945). К моменту появления неонуара нуар успел распространиться едва ли не во все другие жанры, став размытым и мало поддающимся определению явлением. Стив Нил обозначил эту тенденцию как приобретение «родового статуса», которым нуар изначально не обладал¹⁰. Далее мы попытаемся разобраться, в чем же состоит уникальность неонуара, но прежде определим-ся с терминологией.

Неонуар — это новая волна фильмов с элементами нуара, которая прокатилась по американским киноэкранам в первой половине 1970-х годов. Если на нуар повлияла Вторая мировая война и, как следствие, порожденные ею настроения и аффекты, то появление американского неонуара связывают с утергейтскими разоблачениями, военными неудачами США во Вьетнаме и рецессией в экономике. Таким образом, нуар вернулся на экраны, — но уже в новом историческом контексте. Некоторые фильмы обращались напрямую к классическому наследию или осознанно под них стилизовывались, например «Китайский квартал» («Chinatown», реж. Роман Полански, 1974), «Разговор» («The Conversation», реж. Фрэнсис Форд Coppola, 1974), «Почтальон всегда звонит дважды» («The Postman Always Rings Twice», реж. Боб Рейфелсон, 1981) и «Жар тела» («Body Heat», реж. Лоуренс Кэздан, 1981). Некоторые взаимодействовали с другими жанрами, создавая новые визуальные формы: «Бегущий по лезвию» («Blade Runner», реж. Ридли Скотт, 1982), «Синий бархат» («Blue Velvet», реж. Дэвид Линч, 1986), «Кто подставил кролика Роджера» («Who Framed Roger Rabbit», реж. Роберт Земекис, 1988).

Фредрик Джеймисон определил первый период истории классического Голливуда как реализм, который сменился модернизмом 1960-х и 1970-х годов, а затем постмодернизмом, предполагающим не «новаторское видение режиссеров, а, скорее, игру с уже известными стилями и прошлым как

10. Neale S. Genre and Hollywood. L.: Routledge, 2005. P. 3.

таковым»¹¹. Собственно, после экономического бума середины 1950-х годов Голливуд вновь обратился к эстетике нуара. Неонуар определенно осознает свою интертекстуальность, находясь «в подвешенном состоянии между состояниями»¹² и «вечно в бардо»¹³. Неонуар не реформирует нуар, а, скорее, пересоздает его атмосферу, используя знакомые зрителям мифы, фигуры и образы. Как предполагает Майк Уэйн, такой подход приводит к тому, что эстетика нуара, как и его персонажи, становится оболочкой или телесной формой, лишенной эмоциональной силы и ощутимого исторического контекста, которые первоначально мотивировали его¹⁴. Боулд, ссылаясь на этот тезис Уэйна, называет это функцией утешения: неонуар предлагает образ мира, который знаком и понятен, пусть и немного искажен¹⁵. Так, нуар в популярной культуре во многом был сведен к идеям, образам, образительным индексам: ночному городу, тени от решетки, свету сквозь жалюзи и образу роковой женщины.

Краткая история роковой женщины

Понятие *femme fatale* терминологизировалось и перешло во многие языки мира посредством прямой транслитерации. В русскоязычных источниках оно локализовалось как «роковая женщина», но иногда в литературе можно встретить и оборот «фам фаталь».

Роковая женщина (*фр. femme fatale*), по крайней мере в западной литературе и искусстве, «формулируется как четкий и узнаваемый тип только в конце XIX века»¹⁶. В образительном искусстве и литературе распространились образы роковых женщин, основанные на религиозных и мифологических архетипах — Юдифь, Далила, Лилит, Саломея, Цирцея, Медуза. Историк Ребекка Стотт отмечает, что «темнота» роковой женщины — это идеальный троп как ее не-

11. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019. С. 72.

12. Bould M. Op. cit. P. 51.

13. Ibid. P. 107. Автор, помимо прямого значения *бардо* как промежуточного состояния, отсылает к фамилии одного из персонажей фильма «Роковая женщина» («Femme Fatale», реж. Брайан де Пальма, 2002) — Николасу Бардо.

14. Salter L. Marxism and Media Studies: Key Concepts and Contemporary Trends, Mike Wayne//Historical Materialism. 2006. Vol. 14. № 2. P. 215-227.

15. Bould M. Op. cit. P. 109.

16. Stott R. The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death. L.: Palgrave Macmillan, 1992. P. 89.

познаваемости, так и исходящей от нее угрозы. Упоминая фильм «Саломея»¹⁷ («Salome», реж. Чарльз Брайант, 1923), Стотт определяет роковую женщину не только как эмблему инаковости, но и как знак «хаоса, тьмы, смерти, всего того, что лежит за пределами безопасного, известного и нормального»¹⁸. Ссылаясь на психоаналитика Жак-Алена Миллера, который пишет, что истинная женщина определяется через уничтожение ценности, вокруг которой строится жизнь мужчины¹⁹, философ Славой Жижек отмечает показательную фигуру такого акта в литературе: Медея, которая, узнав, что Ясон, ее муж, собирается оставить ее ради молодой женщины, убивает двух своих маленьких детей, разрушая самое дорогое, что было у Ясона. Другой пример, который приводит Жижек²⁰, описан психоаналитиком Жаком Лаканом — это жест жены французского драматурга Андре Жиды, после смерти которого она сожгла все любовные письма мужа, адресованные ей, так как они были для него наивысшей ценностью²¹.

Образ *femme fatale* становится для общества, придерживающегося патриархальных ценностей, символом зла, угрозы, которую представляют для него независимые женщины. Мифологические основания архетипа (фурии, сирены, эринии), как правило, бесплодны, распущенны, разрушительно любопытны и представляют собой идеологически нежелательные объекты. С этими фигурами обычно по умолчанию существует оппозиция хорошая/плохая женщина: мать, которая приносит пользу человечеству, и та, которая общество

17. Несмотря на важность аудиальной составляющей, в представлении роковой женщины раннего кино особую роль занимает танец. Исследователи находят корни в образе восточной танцовщицы. Согласно легенде, первой исполнительницей «танца обольщения» была иудейская царица Саломея, исполнившая танец для царя Ирода. Во время танца Саломея сбрасывала с себя по очереди семь накидок, пока не осталась обнаженной. Царь был так восхищен, что пообещал исполнить любое ее желание за еще один танец. Саломея попросила принести ей голову Иоанна Крестителя на блюде.

18. Stott R. Op. cit. P. 37.

19. Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа, 2011. С. 51.

20. Там же. С. 39.

21. Лакан описывает эту идею как *vraie femme* (фр. — настоящая женщина), что отсылает к фантазматическому идеалу женщины в мужском сознании, который никогда не может быть достигнут в реальности, поскольку она является воображаемой конструкцией. Лакан утверждает, что в этом смысле женская фигура существует не как автономная сущность, а только по отношению к мужчине, как объект его желания. См.: Lacan J. Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir // Ecrits. P.: Le Seuil, 1966. P. 739–764.

разрушает. Первая является патриархальной необходимостью, вторая должна быть уничтожена либо подчинена патриархату, что, как мы увидим далее, происходит и с роковой женщиной.

В исследовании литературы конца XIX века Ребекка Стотт предполагает, что некоторые научные исследования роковой женщины преувеличивают роль страха и ужаса в ее изображении²². Исследовательница отмечает необходимость учитывать мифологическую структуру, которая оказала влияние на репрезентацию роковой женщины, и подчеркивает сложную конструкцию этого архетипа. Так, роковая женщина символистов и декадентов была фигурой, выражавшей современные идеи об эмансипации, гендере и сексуальности, но при этом она брала свое начало в древних легендах и мифах. Декаденты и символисты не столько придумали образ роковой женщины, сколько конструировали его заново.

Например, из декадентских романов и итальянского немого кино родилось одно из наиболее устойчивых воплощений этого образа. Как показывает большая часть работ, посвященных образу роковой женщины, кино является специфическим местом слияния репрезентативных традиций, связанных с литературой, искусством, театром и музыкой. Именно в кино мифический дискурс вокруг этой фигуры начинает выстраиваться по-новому, переходит с вербального языка на визуальный. Дива-фильмы (*diva films*) занимают особое место в кинематографической истории и, как отмечает историк кино Далле Вакш, «по популярности конкурировали с историческими фильмами»²³. Несмотря на то что в них отсутствовал звук, жесты и репертуар символического языка дивы, ее глаза, макияж рассказывали историю, не нуждаясь в вербальном сопровождении. В этих фильмах использовался повторяющийся набор эстетических кодов, а главным сюжетным двигателем была игра актрисы. *Дива*, как и нуарная *роковая женщина* (как и многие другие культурные архетипы), представляет собой пример того, как термин прочно вошел в сферу языка культуры, обозначая определенный набор черт. В обоих случаях мы имеем дело с совокупностью устойчивых образов и сконструированных представлений о женственности, которые стали на-

22. Stott R. Op. cit. P. 8.

23. Dalle Vacche A. *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2008. P. 2.

столько неотъемлемой частью массового сознания, что вопрос об связях с реальностью, стал нерелевантным.

В немецких штрассенфильмах (*strassenfilm* — уличный фильм) также можно обнаружить параллели с голливудскими фильмами о «падших женщинах». В них, как правило, описывался путь мужчины, выходившего в опасный ночной город, и женщины, пытающейся спастись от жизненных невзгод в преступном мире²⁴.

В годы, прошедшие со времен викторианских представлений о «плохих женщинах» к эпохе «роковых женщин» нуара, немое кино переконфигурировало и образ вампира. Историк Джанет Стайгер пишет о появлении «плохих женщин» в раннем американском кино в «образах вампира или паука, высасывающего кровь мужчины», что было мощной метафорой угрозы, которую она представляла²⁵. Фильмы с Тедой Бара звучат как список перефразов понятия *femme fatale*: «Дочь дьявола» («The Devil's Daughter», реж. Фрэнк Пауэлл, 1915), «Змея» («The Serpent», реж. Рауль Уолш, 1916), «Лисица» («The Vixen», реж. Дж. Гордон Эдвардс, 1916), «Песня сирены» («The Siren's Song», реж. Дж. Гордон Эдвардс, 1919), «Кармен» («Carmen», реж. Рауль Уолш, 1915), «Клеопатра» («Cleopatra», реж. Дж. Гордон Эдвардс, 1917) и «Саломея» («Salome», реж. Дж. Гордон Эдвардс, 1918). Женщина вамп была предшественницей роковой женщины в кинематографе, она приводила мужчину к гибели через сексуальную избыточность. Ее сексуальность была чрезмерной для идеологических рамок американского кинематографа, поэтому, как правило, такой образ был связан с культурно-исторической экзотикой. Даже в более поздних кинематографических воплощениях роковой женщины сохранились корни образа женщины вамп.

В 1951 году Пьер Дювилларс рассмотрел центральную роль новой версии вамп в фильмах «Почтальон всегда звонит дважды» («The Postman Always Rings Twice», реж. Тэй Гарнетт, 1946), «Это убийство, моя милочка» («Murder, My Sweet», реж. Эдвард Дмитрик, 1944), «Двойная страховка» («Double Indemnity», реж. Билли Уайлдер, 1944) и «Крест-накрест» («Criss Cross», реж. Роберт Сиодмак, 1949). Он описал фигуру роковой женщины как «состоящую из цинизма и са-

24. Jacob L. The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942. Madison: University of Wisconsin Press, 1991. P. 102.

25. Staiger J. Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. P. 150.

дизма»²⁶: она сводила главного героя-мужчину к загнипнотизированному, машиноподобному существу через неисполненное обещание близости.

Итак, фигуру роковой женщины часто определяют как один из основных компонентов нуара. Востребованность этого образа в американском кинематографе обычно рассматривают как результат послевоенного изменения баланса между полами: мужчины-ветераны, получившие физические и психологические травмы на войне, вернулись домой к ставшим более независимыми женщинам: «Мужчины находили таких сильных женщин одновременно манящими и пугающими»²⁷. В нуаре роковая женщина обрела мифическую силу своих предшественниц. Сила ассоциации между нуаром и роковыми женщинами такова, что «роковая женщина» часто используется как термин для обозначения главных героинь таких классических нуаров, как «Лора» и «Гильда» («Gilda», реж. Чарльз Видор, 1946), хотя они вовсе не являются «каноничными» роковыми женщинами. Как отмечает киновед Джули Гроссман²⁸, этот термин был бы более уместен по отношению к персонажу Филлис Диттрихсон (Барбара Стэнвик) в «Двойной страховке».

Будучи красивой и очаровательной, Филлис холодна и расчетлива. Мы мало знаем о ее чувствах и не знаем ничего из ее прошлого, кроме того, что это прекрасное существо убило первую жену своего нынешнего мужа. Описывая свою встречу с Филлис, Уолтер Нефф, рассказчик и центральный мужской персонаж фильма, сразу же в закадровом тексте обозначает то, как именно она должна восприниматься как мужскими персонажами, так и зрителями. Спуск по лестнице превращается не только в художественное обозначение иерархии в отношении персонажей, но и в бенефис главной героини, ее презентацию и одновременно — объективизацию. Восхищение ее физической привлекательностью находится на границе между тем, что Лора Малви описывает как «фетишистскую скопофилию», и вуайеризмом²⁹, на нее хочется

26. Duvillars P. She Kisses Him So He'll Kill//Perspectives on Film Noir/R. Barton Palmer (ed.). N. Y.; L.: Prentice Hall International, 1996. P. 30–32.

27. Keesey D. Neo-Noir. L.: Oldcastle Books, 2010. P. 6.

28. Grossman J. "Well, Aren't We Ambitious", or "You've Made up Your Mind I'm Guilty": Reading Women as Wicked in American Film Noir//The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts/H. Hanson, C. O'Rawe (eds). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 199–213.

29. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф//Антология гендерной теории/Сост. Е. Гапова, А. Усанова. Мн: ПроPILE, 2000. С. 280–296.

смотреть и ею хочется обладать. Скопофилический эффект кинематографа в отношении роковой женщины подкрепляет обилие крупных планов. Крупный план становится актом любования и пристального рассматривания. Как подмечает Мэри Энн Доан (которая, в свою очередь, отсылает к Ролану Барту, описывающему Золотой век Голливуда и феномен «лицо-объект»), в этот момент героиня становится объектом, абстрагированным иконическим знаком очарования. Исследовательница считает этот процесс обезличиванием и «дегуманизацией»³⁰. Барт описывает это явление в связи с лицом Греты Гарбо³¹ (которую называют одной из идеальных наследниц Франчески Бертини — дивы итальянского кино, которая, в свою очередь, считается одной из первых актрис в истории кинематографа, определивших феномен кинозвезды³²). Лицо Гарбо представляет «иконографическую эпоху», как называет ее Барт, в которой лицо, вместо того чтобы быть знаком индивидуальности, универсализируется, принося с собой представления об идеалах женской сексуальности. Лицо Гарбо — «это Идея»³³. Это особенно верно для фильмов о дивах, но справедливо и для нуара. Эстетические коды, в соответствии с которыми представлена роковая женщина, включают в себя не только ее внешность, но и классические стилистические и жанровые тропы, такие как контрастное освещение, роскошные интерьеры и наряды, некую тайну, мужчину-протагониста, и коварную, соблазнительную женщину, которая угрожает жизни и благополучию героя.

«Ниагара» («Niagara», реж. Генри Хэтэуэй, 1953) выдвигает на передний план этот иконический знак в образе поющей женщины. Фильм в основной своей сцене конденсирует «обволакивающую смесь изображения и звука»³⁴: повествование останавливается, чтобы задержаться на крупном плане поющей Роуз Лумис (Мэрилин Монро). Историк искусства Гризельда Поллок сравнивает эту сцену с моментом «околдовывания Сиреной»³⁵, где единственным выходом для мужчины становится властное доминирование над жен-

30. Doane M. A. The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema // *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 2003. Vol. 14. № 3. P. 89–111.

31. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2014. С. 56.

32. Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. С. 34.

33. Барт Р. Указ. соч. С. 56.

34. Pollock G. Ecoutez la femme: Hear/Here Difference // *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. P. 15.

35. Ibidem.

щиной как над объектом рассматривания. Голос в трейлере к фильму описывает героиню как Лорелею, искусительницу, заманивающую мужчин на гибель. И главный мужской герой оказывается беспомощен перед чарами сирены. За музыкой идет песня, — текст, положенный на мелодию, который придает словесную форму аффекту, порожденному ритмом, темпом, мелодической линией. Еще более иллюстративна сцена разговора Роуз и ее любовника по телефону: она вновь напевает песню, которую ее последний потом продолжит напевать.

Роковая женщина запускает механизм истории, в которую попадает главный герой. Джеймс Дамико предложил следующую модель фильма нуар с точки зрения персонажей и структуры сюжета: мужчина встречается женщину, к которой испытывает влечение³⁶. Через это влечение, либо потому что женщина склоняет его к этому, либо потому что это неизбежный результат их взаимоотношений, мужчина приходит к попытке убийства или реальному убийству другого мужчины, с которым женщина несчастна или к которому невольно привязана (обычно это ее муж или прежний любовник). Это действие приводит иногда к метафорической, но чаще к буквальной гибели как самой женщины, так и главного героя.

Часто являясь рассказчиком истории (учитывая фирменный для нуара закадровый голос), герой невольно навязывал зрителю субъективный взгляд, формируя образ женщины. При этом, несмотря на красоту и эротизм роковой женщины нуара, она устанавливала власть над мужчинами, используя «мужские» качества. Так, роковую женщину, которую многие воспринимают как фундаментально женский архетип, рассматривают также и как фигуру, в которой сочетаются женская красота и мужская сила. По мнению Джули Гроссман, зритель часто вступает в сговор с мужчинами-протагонистами и фреймирует женщин как *femme fatale*³⁷. Гроссман оспаривает существование неизменной логики нуара и жесткой модели роковой женщины как воплощения зла. На самом деле, пишет исследовательница, большинство роковых женщин отчетливо очеловечиваются в фильмах, — иногда через сюжет и окружающую обстановку, иногда че-

36. Damico J. Film Noir: A Modest Proposal // Perspectives on Film Noir / R. Barton Palmer (ed.). N.Y.; L.: Prentice Hall International, 1996. P. 129–140.

37. Grossman J. Op. cit.

рез осознание зрителем разрушительного начала, стоящего за мужчиной-протагонистом.

Феминистская критика (Ричард Дайер, Мэри Энн Доан, Джули Гроссман, Гризельда Поллок, Анжела Мартин) показала, что роковая женщина нуара не есть «зло» в чистом виде, действующее без причин и мотиваций (в отличие от одной из своих предшественниц — женщины-вамп в немом кино). Наиболее яркой характеристикой *femme fatale* является то, что она никогда не является тем, чем кажется изначально. Героиня нуара, которая не вполне читаема, предсказуема и управляема, таит в себе угрозу именно поэтому. Согласно Ролану Барту, в его исследовании современных мифов, образы «замораживаются и увековечиваются», чтобы войти в сферу того, что он называет мифической речью³⁸. Так, роковая женщина становится индексом, который несет в себе множество образов предыдущих реинкарнаций и во многом зависит от нашего знакомства с соответствующим мифом в той же мере, что и от самого мифа³⁹.

У судьбы роковой женщины нуара не так много возможных финалов: либо она подчиняется правилам и принимает на себя роль «правильной женщины» (жены или матери), либо она уничтожает саму себя, став жертвой разрушительной энергии, которая от нее исходит. Однако «обречена» не сама фигура роковой женщины, а структура, определяющая ее репрезентацию. Несмотря на то что образ *femme fatale* переживает свое физическое уничтожение как структурный элемент кинонарратива, она все равно закрепляется в массовом сознании как доминирующий персонаж определенной эпохи.

Эротизация *femme fatale* в неонуаре

Фильм-нуар процветал в период действия Кодекса Американской ассоциации кинокомпаний, также известного как Кодекс Хейса. Этот свод правил был введен в 1930 году и был направлен на восстановление нравственной целостности Голливуда. Цензура, призванная сдерживать все, что не укладывалось в рамки морали, подавляла, но не вытесняла окончательно запретные темы. Режиссеры успешно

38. Барт Р. Указ. соч. С. 124.

39. Ramirez J. Silent Divas: The Femmes Fatales of the Italian Cinema Muto // The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts. P. 60–71.

пользовались, «эзоповым», языком, чтобы их фильмы были выпущены в прокат. Кодекс, как сдерживающий фактор, повлиял и на образ *femme fatale*. Даже при отсутствии открытых сцен роковая женщина нуара стала воплощением элегантности, чувственности и эротизма, а кадр, в котором Рита Хейворт в фильме «Гильда» медленно стягивает длинную черную перчатку, приравнивали к эротическому танцу.

В 1968 году кодекс был заменен системой рейтингов. Темы, которых аккуратно касались в нуаре, стали открыто обсуждаться. В неонуаре сексуальность *femme fatale* становится предельно явной и отображается уже на уровне названий кинокартин — «Жар тела» («Body heat», реж. Лоуренс Кэздан, 1981), «Тело как улика» («Body of Evidence», реж. Ули Эдель, 1991), «Влияние плоти» («Body of Influence», реж. Грегори Дарк, 1993), «Последнее соблазнение» («The Last Seduction», реж. Джон Дал, 1994), «Дикость» («Wild Things», реж. Джон Макнотон, 1998).

Ранее мы зафиксировали неопределенную позицию неонуара как жанра и возможность его смешения с другими направлениями. Некоторые из перечисленных в предыдущем абзаце картин критики относят к эротическим триллерам с «нуарной историей»⁴⁰, что позволяет причислять их в том числе и к неонуару. Исследователь медиа Брайан Макнейр связывает усиление внимания к эротизации и «порнографикации мейнстрима» роковой женщины с последствиями сексуальной революции 1960-х годов, воздействием капитализма на культуру, эпидемией ВИЧ и феминистским движением⁴¹. Славой Жижек отмечает, что если в классическом «черном фильме» роковая женщина манипулирует фантазиями героя благодаря своей завуалированной, призрачной сексуальности, то в неонуаре этот образ становится более откровенным⁴².

Роковая женщина прямо заявляет о своих намерениях и желаниях, — в том числе сексуальных. «Управлять мужским вниманием... Это чудесно! Само собой — у меня диплом по психологии. Игры — это весело», — говорит в культовой сцене фильма «Основной инстинкт» («Basic Instinct», реж. Пол Верховен, 1992) Кэтрин Траммел, перекидывая ногу

40. Williams L. R. *Erotic Thriller in Contemporary Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. P. 34–35.

41. Макнейр Б. Стриптиз-культура: секс, медиа и демократизация желания. М.: АСТ, 2008. С. 139.

42. Жижек С. Указ. соч. С. 21.

на ногу и демонстрируя, что на ней нет белья. Сцена демонстрирует то, что Лора Малви называет «моментом очарования» *femme fatale*⁴³. Если в нуаре этот момент связан с демонстрацией женщины как образа (зачастую на сцене, когда женщина поет или танцует) и временно прерывает повествование, движение которого обычно связано с активностью ведущего мужского персонажа, то в неонуаре *femme fatale* может контролировать ситуацию на протяжении всей истории. Как и ее предшественница из нуара, она осознает свою силу, но действует откровеннее и радикальнее, разрушая стабильность мужских персонажей через исполнение их же фантазий: «новая *femme fatale* живет не в виде призрачной „бессмертной“ угрозы, чье либидо доминирует над обществом даже после ее физической или социальной деструкции; она одерживает победу открыто, в самой социальной реальности»⁴⁴. Роковая женщина неонуара «избегает текстового давления и побеждает на своих собственных условиях»⁴⁵.

В повествовании о роковой женщине присутствует стремление раскрыть ее тайны, определить мотивы ее поведения. Киновед Мэри Энн Доан считает, что «ее самой яркой характеристикой, возможно, является то, что она никогда не является тем, чем кажется»⁴⁶. Фильмы с *femme fatale* «превращают угрозу женщины в тайну, нечто, что должно быть раскрыто»⁴⁷, в то время как сам образ этого не предполагает. Как и нуарная предшественница, *femme fatale* неонуара остается непознанной ни героями, ни зрителем. «У многих людей есть темные стороны. У Нее нет других сторон» — общает рекламный слоган фильма «Последнее соблазнение» («The Last Seduction», реж. Джон Дал, 1994), отражающий суть неонуарной роковой женщины. У Бриджит Грегори (героини Линды Фиорентино из «Последнего соблазнения») нет необходимости в завуалированном флирте, как у Филлис Дитрихсон в «Двойной страховке»: героиня «Последнего соблазнения» при «оценке товара» (она заглядывает мужчине в штаны) приступает не к двусмысленным, а вполне кон-

43. Малви Л. Указ. соч.

44. Жижек С. Указ. соч. С. 54.

45. Stables K. The Postmodern Always Rings Twice: Constructing the Femme Fatale in 90s Cinema//Women in Film Noir: New Edition/E. A. Kaplan (ed.). L.: British Film Institute, 1998. P. 171.

46. Doane M. A. Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis. L.: Routledge, 1991. P. 1.

47. Ibidem.

кретным действиям⁴⁸. Показательно, что Бриджит отвергает любые теплые и сентиментальные отношения с партнером. И она, и Кэтрин Трамел из «Основного инстинкта» воплощают каноничный образ *femme fatale*, только в таких проявлениях, которые стали доступны в новой социальной и культурной повестках.

Сексуальность Кэтрин Трамел всеобъемлющая, как «своего рода вирус, заражающий всех персонажей фильма»⁴⁹. Если в нуаре роковая женщина чарует и околдовывает, то в неонуаре она сравнима с инфекцией. А различные сексуальные практики героинь неонуара усиливают ненадежность и опасность образа. Помимо большей сексуальной раскрепощенности, *femme fatale* неонуара еще больше запутывает зрителя относительно своих намерений и желаний.

Несмотря на расширение прав женщин в 1970-е годы, в то время как мужчина в неонуаре показан рациональным, а его действия вполне логичными⁵⁰, неонуарный образ *femme fatale* представлен «как садомазохистский, иррационально жестокий, психотический и чудовищный»⁵¹. Дуглас Кинси описывает подобные воплощения *femme fatale* в эротических триллерах как «фобические фантазии, которые заимствованы из жанра ужасов»⁵². В отличие от классического хоррора, где главный герой спасает девушку от сил зла, в эротическом триллере этим злом является сама *femme fatale*. Связь эротики с роковой женщиной, обладающей силой воздействия на тех, кто поддается ее чарам, предъясняет секс как нечто обладающее инструментальной рациональностью. По словам Линды Уильямс, секс также стал оружием, которое можно использовать стратегически⁵³. Таким образом действуют Мэтти (Кэтлин Тернер) в «Жаре тела», Кэтрин (Тереза Расселл) в «Черной вдове» («Black Widow», реж. Боб Рейфелсон, 1987), Бриджит Грегори в «Последнем соблазнении», Сюзанна Браун (Лара Флинн Бойл) в «На запад от красной скалы» («Red Rock West», 1993, реж. Джон Дал). В отличие от нуарной предшественницы роковой женщине

48. Жижек С. Указ. соч. С. 42.

49. Stables K. Op. cit. P. 172.

50. Bitomsky J. (Re)scripting Femininity with a Female Gaze – Female Gender Representation in Neo-Noir Script, the Lonely Drive. PhD diss. Melbourn: Victoria University, 2021. P. 44.

51. Ibid. P. 14.

52. Keesey D. They Kill for Love: Defining the Erotic Thriller as a Film Genre // CineAction. 2001. Vol. 56. P. 50.

53. Williams L. R. Op. cit. P. 103.

неонуара не только сходят с рук ее преступления, у нее появляется возможность манипулировать сюжетом. Вместо того чтобы заставлять мужчин делать за нее грязную работу, она хладнокровно убивает сама. В отличие от классической роковой женщины, которая становится жертвой собственных ловушек, в неонуаре *femme fatale* может быть фатальна как раз для других, но не обязательно для себя. Она полностью контролирует свое поведение, а безнравственность ее желаний соответствует безнравственности ее действий. Ни мы, ни главный герой не знаем о ней больше, чем она дает о себе узнать, и это делает ее опасной. Мы смотрим на *femme fatale* глазами мужчины, но куда именно смотреть, нам показывает объект, пребывающий в кадре: роковая женщина всегда знает, когда на нее смотрят, и управляет направленным на нее взглядом.

Неонуарная *femme fatale*: постмодернистская рефлексия

Фильм нуар предлагал изображение женщин, отличное от других жанров, разрушая социальные определения, о которых уже в 1970-е годы заговорила феминистская критика, и вывел на первый план проблему женской свободы выбора, — что стало частью более широкого процесса «женской индивидуализации» в культуре. Появление неонуара совпало с развитием постфеминизма, утверждающего, что, хотя роковая женщина может казаться мощным образом, демонстрирующим женскую силу, эта сила основана на ряде ограниченных и лимитирующих выборов в отношении сексуального поведения и проявления женственности. Руби Рич считает, что зритель был так рад увидеть сильных женских персонажей неонуара, что не заметил отсутствия в них субъектности⁵⁴. Однако, как утверждает Розалинд Гилл, в постфеминизме сексуализация является более сложным явлением, чем объективация⁵⁵. Женщины представлены как автономные, желающие, сексуальные субъекты, которые осознанно себя объективизируют, так как это соответствует их интересам. Гилл считает, что в этом случае

54. Rich B.R. Dumb Lugs and Femmes Fatales//Sight and Sound. 1995. № 11. P. 9.

55. Gill R. Culture and Subjectivity in Neoliberal and Postfeminist Times//Subjectivity. 2008. № 25. P. 258.

вместо того, чтобы быть навязанным извне, объективирующий мужской взгляд перенаправляется внутрь, конструируя женскую субъектность.

Элизабет Бронфен предполагает, что роковую женщину следует читать не как символ или фантазию, но в терминах реализма, поскольку такая интерпретация позволяет понять *femme fatale* не только как проекцию мужских желаний⁵⁶. С точки зрения феминистской критики, сила роковой женщины заключается в том, что она избегает конкретного значения, превращаясь в нестабильную фигуру⁵⁷. Она не только не позволяет доминировать мужчинам, которые поддаются ее чарам, но и значение, которое она принимает на себя в каждый конкретный момент, ускользает от фиксации.

* * *

Фредрик Джеймисон относит неонуар к «фильмам ностальгии»⁵⁸, которые созданы из воспоминаний о прошлом. Такие фильмы, как «Китайский квартал» и «Жар тела», были созданы в значительной степени с опорой на культурную память аудитории неонуара об ушедшей эпохе классического Голливуда. Сценарист и режиссер «Жара тела» Лоуренс Кэздан повторил общую логику нуара «Двойная страховка», сохранив формальные отличия: вместо страхового агента жертвой *femme fatale* становится адвокат, место действия переносится из Калифорнии во Флориду. Образ же роковой женщины остается без изменений. Однажды вечером адвокат Нед Расин встречается Мэтти Уолкер, жену богатого бизнесмена, и становится ее любовником. Мэтти рассказывает, что хочет развестись с мужем, который, по ее словам, жестоко обращается с ней, но брачный договор, который был вынужденно подписан при заключении брака, оставит ее ни с чем. Нед предлагает убить мужа Мэтти, чтобы она унаследовала его состояние, и они вместе жили долго и счастливо. Вскоре, после совершённого преступления, на след пары выходит полиция, Нед оказывается арестован. Уже в тюрьме он понимает, что Мэтти его обманула. Хотя главная героиня «Жара

56. Bronfen E. *Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire*//New Literary History. 2004. Vol. 35. № 1. P. 114.

57. Ibid. P. 110.

58. Джеймисон Ф. Указ. соч. С. 114.

тела» полностью оправдывает свое прозвище вамп, прекрасно умеет притворяться и манипулировать мужчиной, она мало отличается от нуарной предшественницы и не добавляет новых смыслов к образу *femme fatale*.

Кэтрин Фэрримонд считает ностальгическое кино перспективным направлением, которое может рефлексировать прошлое и исследовать новые возможности⁵⁹, где роковая женщина не выступает «пустым пастишем»⁶⁰. С подобной деконструкцией образа *femme fatale* работает Дэвид Линч в фильме «Малхолланд Драйв» («Mulholland Dr.», 2001). Фильм изобилует отсылками к знаковым картинам, например к «Персоне» («Persona», реж. Ингмар Бергман, 1966) и «Головокружению» («Vertigo», реж. Альфред Хичкок, 1958), персонажи принимают разные имена и существуют в двух временных линиях: в реальности и в состоянии сна. Фильм рассказывает о Бетти (Наоми Уоттс), которая приехала в Лос-Анджелес, чтобы осуществить свою мечту — стать актрисой. В квартире своей тети она сталкивается с незнакомой женщиной, потерявшей память после автокатастрофы, которая представляется Ритой (Лора Хэрринг). Имя она подглядела на афише фильма-нуар «Гильда» с Ритой Хейворт в главной роли. Между девушками быстро возникает психологическая связь, переходящая в романтические отношения. Бетти делает все возможное, чтобы помочь Рите выяснить, что с ней произошло. Во второй части фильма, после находки Ритой таинственного синего ящика, линейное повествование нарушается. В этой реальности предыдущие события фильма оказываются фантазией Дайаны Селвин, которая потерпела неудачу как актриса и оказалась отвергнута своей возлюбленной Камиллой, отдавшей предпочтение режиссеру. Дайана нанимает киллера, чтобы убить Камиллу и после покончить с собой.

Исследователи предлагают множество интерпретаций происходящего в фильме. Нас же интересует образ Риты как воплощение роковой женщины. Если в классическом нуаре «рассматривание» *femme fatale* в большинстве случаев предполагается со стороны мужского персонажа, то в «Малхолланд Драйв» оно осуществляется женщиной. Рита/Камилла вытесняет из мыслей Бетти/Дайаны ее изначальное стремление к голливудской славе. Она (Рита/Камилла) является

59. Farrimond K. The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema. L.: Taylor & Francis, 2017. P. 24.

60. Ibid. P. 3.

не просто объектом желания, сексуализированным образом, но источником власти, покорившим и Бетти/Дайану, и режиссера Адама. Любовь к ней становится тождественна одержимости роковой женщиной. Тем не менее в фильме нет очевидной угрозы, исходящей от *femme fatale*, как нет и оппозиции «хорошая»/«плохая» женщина. Как и в «Основном инстинкте», репрезентация Камиллы осложняется откровенным сексуальным поведением героини, которое порождает сомнения в том, что является реальным желанием, а что манипулятивным приемом.

Похожим образом выстраивает свой фильм «Роковая женщина» («Femme Fatale», 2002) режиссер Брайан де Пальма, который делает отсылки к таким картинам, как «Психо» («Psycho», реж. Альфред Хичкок, 1960), «Дурная слава» («Notorious», реж. Альфред Хичкок, 1946), «Марни» («Marnie», реж. Альфред Хичкок, 1964), «Головокружение» («Vertigo», реж. Альфред Хичкок, 1958), «На север через северо-запад» («North by Northwest», реж. Альфред Хичкок, 1959) и «Женщина в окне» («The Woman in the Window», реж. Фриц Ланг, 1944). Фильм «Роковая женщина» открывается кадрами «Двойной страховки», которую по телевизору смотрит главная героиня с культовым для нуара и неонуара именем Лора. Ее отражение проецируется на экран телевизора, и чем темнее становятся кадры «Двойной страховки», тем четче проступает изображение Лоры. Таким образом, портрет Лоры изначально смонтирован с центральным образом роковой женщины нуара.

Фильм собран как коллаж, а драматургия построена на системе двойников. Завязка сюжета и точка невозврата базируются на морально-этической дилемме главной героини: обойтись без жертв или спастись самой? И, когда представляется возможность занять место «плохого» двойника, Лоре достаточно бездействовать — не мешать другой героине совершить самоубийство. Отправная точка «падения» главной героини превращает ее уже не столько в жестокую роковую женщину, сколько в зловещего доппельгангера. Дальнейшие события фильма разворачиваются как флеш-форвард и в финале (уже при буквальном падении роковой женщины — с моста) Лора «просыпается» в точке ее самого важного выбора, предполагающего возможность предотвратить гибель ее копии. Альтернативная версия событий после нравственного выбора оставляет надежду на спасение (как физическое, так и метафизическое) и счастливый конец для Лоры.

Джеймс Нэрмор утверждает, что «коллективная память о стиле нуар, вероятно, имеет меньше отношения к технике съемки, чем к визуальной иконографии»⁶¹. В неонуаре зритель может идентифицировать героинь как роковых женщин уже на ранних этапах повествования, — причем не на основе их действий, а из-за изобразительного кода, который мы привыкли ассоциировать с классическим фильмом нуар. При этом роковая женщина неонуара, как и сам неонуар, осознает свою постмодернистскую интертекстуальность. «Я не плохая, меня просто такой нарисовали», — отвечает на колкие замечания в свой адрес Джессики Рэббит, анимационная героиня фильма «Кто подставил кролика Роджера» («Who Framed Roger Rabbit», реж. Роберт Земекис, 1988). Амплуа *femme fatale*, использующей свою сексуальную внешность для достижения успеха, оказывается только прорисованным художниками образом, за которым скрываются иные, положительные, черты характера Джессики.

Роковые женщины неонуара изображены через узнаваемый образ, который зритель считывает как *femme fatale*, уже в рекламных материалах, сопровождающих фильм. Например, рекламные постеры к фильмам («Секреты Лос-Анджелеса», реж. Кертис Хэнсон, 1997), «Дьявол в голубом платье» («Devil in a Blue Dress», реж. Карл Франклин, 1995) и «Охотники на гангстеров» («Gangster Squad», реж. Рубен Флейшер, 2013) изображают героинь именно в таких иконических рамках: яркий макияж, длинные волнистые волосы, приглушенное освещение, откровенный наряд и сигарета в руке. Однако женщины в этих фильмах не являются лицемерными, лживыми, смертельно опасными и ускользающими от понимания, как в случае с «Основным инстинктом»: Линн (Ким Бейсингер, «Секреты Лос-Анджелеса») хочет вернуться в Аризону и открыть магазин одежды, что она в итоге и делает; у Дафны (Дженнифер Билз, «Дьявол в голубом платье») действительно есть тайна, но мы знаем ее мотивацию, поскольку раскрытие ее расовой принадлежности ставит под угрозу ее общее будущее с богатым политиком; Грейс (Эмма Стоун, «Охотники на гангстеров») из соображений безопасности порывает с преступным ми-

61. Naremore J. More Than Night: Film Noir in its Contexts. Berkeley: University of California Press, 1998. P. 168.

ром и остается со своим возлюбленным. Тем не менее эти персонажи запоминаются и фиксируются в сознании зрителей именно как роковые женщины благодаря своим визуальным образам, отсылающим к культовым образцам: Дафна непринужденно курит сигарету, длинный халат периодически сползает, обнажая ее ноги, ее диалоги напоминают диалоги между роковой женщиной и частным детективом в классическом нуаре; Грейс достаточно одного взгляда, чтобы очаровать мужчину; уверенная и обворожительная Линн прямо в фильме сравнивается со звездой нуара Вероникой Лейк.

В подобных проявлениях роковая женщина все чаще оказывается роковой только внешне, хотя на самом деле являет собой фигуру «женщины в беде»⁶². Представленная в постерах и рекламных слоганах *femme fatale* уходит от предписанного ей поведения и в финале делает конвенционально «правильный» этический выбор. Кристин Гледхилл видит в подобных представлениях образа «современной женщины» антифеминистский дискурс, даже более явный, чем в «фильмах сороковых годов, из которых он был заимствован»⁶³. Сексуальность проявляется более откровенно, чем в нуаре, но в итоге сдерживается самими женщинами. Вместо того чтобы воплощать зло, эти персонажи наоборот оказываются подавленными и депривированными. Настоящая опасность исходит от богатых бизнесменов, продажных начальников полиции и прокуроров. В этих картинах привлекательная женщина представляет гораздо меньшую угрозу для главного героя и общества, чем коррумпированные режимы и системное неравенство.

Образ роковой женщины в неонуаре складывается как коллаж из предыдущих воплощений и переосмысливается в новом социально-историческом контексте. Интенсивность образа *femme fatale* может меняться от фильма к фильму в зависимости от режиссерской трактовки, но изобразительный код, который позволяет определить ее как архетип, — роковую женщину, — сохраняется, что способствует соответствующей идентификации со стороны зрителя, в том числе тогда, когда этот образ вступает в напряженный диалог с общепринятой нуарной версией.

62. Lindop S. Op. cit. P. 118.

63. Gledhill C. Klute 2: Feminism and Klute // Women in Film Noir / E. A. Kaplan (ed.). L.: British Film Institute, 1978. P. 112–113.

Библиография

- Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2014.
- Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019.
- Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа, 2011.
- Макнейр Б. Стриптиз-культура: секс, медиа и демократизация желания. М.: АСТ, 2008.
- Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории / Сост. Е. Гапова, А. Усанова. Мн.: Прописи, 2000. С. 280–296.
- Орозбаев К. Н. Стиль «Нуар» в классическом и современном искусствоведе-нии // Вестник ВГИК. 2017. № 1 (31). С. 102–115.
- Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011.
- Шредер П. Заметки о фильме нуар // Сеанс. 15.02.2011. URL: <https://seance.ru/articles/noir-notes>.
- Bitomsky J. (Re)scripting Femininity with a Female Gaze – Female Gender Representation in Neo-Noir Script, the Lonely Drive. PhD diss. Melbourne: Victoria University, 2021.
- Bould M. Film Noir: From Berlin to Sin City. N.Y.: Columbia University Press, 2005.
- Bronfen E. Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire // New Literary History. 2004. Vol. 35. № 1. P. 103–116.
- Dalle Vacche A. Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema. Austin: University of Texas Press, 2008.
- Damico J. Damico J. Film Noir: A Modest Proposal // Perspectives on Film Noir / R. Barton Palmer (ed.). N.Y.; L.: Prentice Hall International, 1996. P. 129–140.
- Doane M. A. The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema // Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies. 2003. Vol. 14. № 3. P. 89–111.
- Doane M. A. Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis. L.: Routledge, 1991.
- Duvillars P. She Kisses Him So He'll Kill // Perspectives on Film Noir / R. Barton Palmer (ed.). N.Y.; L.: Prentice Hall International, 1996. P. 30–32.
- Farrimond K. The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema. L.: Taylor & Francis, 2017.
- Gill R. Culture and Subjectivity in Neoliberal and Postfeminist Times // Subjectivity. 2008. № 25.
- Gledhill C. Klute 2: Feminism and Klute // Women in Film Noir / E. A. Kaplan (ed.). L.: British Film Institute, 1978. P. 112–128.
- Grossman J. “Well, Aren't We Ambitious”, or “You've Made up Your Mind I'm Guilty”: Reading Women as Wicked in American Film Noir // The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts / H. Hanson, C. O'Rawe (eds). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 199–213.
- Hillier J., Phillips A. 100 Film Noirs (Screen Guides). L.: British Film Institute, 2009.
- Jacob L. The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.
- Keesey D. Neo-Noir. L.: Oldcastle Books, 2010.
- Keesey D. They Kill for Love: Defining the Erotic Thriller as a Film Genre // Cine-Action. 2001. Vol. 56. P. 44–53.
- Lacan J. Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir // Ecrits. P.: Le Seuil, 1966. P. 739–764.
- Lindop S. Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema. Luxembourg: Springer, 2015. P. 1–18.
- Naremore J. More Than Night: Film Noir in its Contexts. Berkeley: University of California Press, 1998.

- Neale S. Genre and Hollywood. L.: Routledge, 2005.
- Pollock G. Ecoutez la femme: Hear/Here Difference//The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts/H. Hanson, C. O'Rawe (eds). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 9–32.
- Ramirez J. Silent Divas: The Femmes Fatales of the Italian Cinema Muto//The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts/H. Hanson, C. O'Rawe (eds). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 60–71.
- Rich B.R. Dumb Lugs and Femmes Fatales//Sight and Sound. 1995. № 11. P. 6–11.
- Salter L. Marxism and Media Studies: Key Concepts and Contemporary Trends, Mike Wayne//Historical Materialism. 2006. Vol. 14. № 2. P. 215–227.
- Schrader P. Notes on Film Noir//Film Comment. 1972. Vol. 8. № 1. P. 8–13.
- Stables K. The Postmodern Always Rings Twice: Constructing the Femme Fatale in 90s Cinema//Women in Film Noir: New Edition/E.A. Kaplan (ed.). L.: British Film Institute, 1998. P. 164–182.
- Staiger J. Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Stott R. The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death. L.: Palgrave Macmillan, 1992.
- Vernet M. The Look at the Camera//Cinema Journal. 1989. Vol. 28. № 2. P. 48–63.
- Williams L.R. Erotic Thriller in Contemporary Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

From Erotization to Postmodernization: Evolution of the Femme Fatale in American Neo-Noir

Olga Shipacheva. Higher School of Economics (HSE), Moscow, osship@gmail.com.

The image of a deadly woman can be traced through various works of art spanning different eras. In cinematography, her figure emerged in silent movies as a vamp and a diva, later embodying the seductive and manipulative *femme fatale* of film noir. While the *femme fatale* in noir is distinctly defined, with her features easily traceable from movie to movie, the image becomes less unequivocal in neo-noir. This article seeks to explore the depiction of the *femme fatale* in neo-noir, questioning whether she remains a classic noir element, a trope, or a stamp transitioning into the new era of cinema, or if she is a reinterpreted figure with a fundamentally new portrayal in neo-noir, distinct from her noir predecessor. The aim is to examine the *femme fatale*'s image in neo-noir and to highlight a specific cinematic code wherein the image carries a set of assumptions and expectations, enabling the viewer to identify the *femme fatale*. Despite associations with mystery and deception, the figure of the *femme fatale* in neo-noir is burdened with a range of expectations. Her image is commonly understood through a blend of manipulative sexual attraction and danger, yet within this framework, more complex appeals to concepts of power, femininity, and desire emerge. The article attempts to differentiate between the 'classic femme fatale,' conventionally constructed in the noir tradition, relying heavily on memory and nostalgia, and the image reinterpreted by cinema in the new era.

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-4-169-195

References

- Barthes R. *Mifologii* [Mythologies], Moscow, Akademicheskii proekt, 2014.
- Bitomsky J. (Re)scripting Femininity with a Female Gaze – Female Gender Representation in Neo-Noir Script, the Lonely Drive, PhD diss., Melbourne, Victoria University, 2021.

- Bould M. *Film Noir: From Berlin to Sin City*, New York, Columbia University Press, 2005.
- Bronfen E. *Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire*. *New Literary History*, 2004, vol. 35, no. 1, pp. 103–116.
- Dalle Vacche A. *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, Austin, University of Texas Press, 2008.
- Damico J. *Film Noir: A Modest Proposal*. *Perspectives on Film Noir* (R. Barton Palmer), New York, London, Prentice Hall International, 1996, pp. 129–140.
- Doane M.A. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, London, Routledge, 1991.
- Doane M.A. The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2003, vol. 14, no. 3, pp. 89–111.
- Duvillars P. She Kisses Him So He'll Kill. *Perspectives on Film Noir* (ed. R. Barton Palmer), New York, London, Prentice Hall International, 1996, pp. 30–32.
- Farrimond K. *The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema*, London, Taylor & Francis, 2017.
- Gill R. Culture and Subjectivity in Neoliberal and Postfeminist Times. *Subjectivity*, 2008, no. 25.
- Gledhill C. Klute 2: Feminism and Klute. *Women in Film Noir* (ed. E.A. Kaplan), London, British Film Institute, 1978, pp. 112–128.
- Grossman J. “Well, Aren't We Ambitious”, or “You've Made up Your Mind I'm Guilty”: Reading Women as Wicked in American Film Noir. *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts* (eds H. Hanson, C. O'Rawe), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 199–213.
- Hillier J., Phillips A. *100 Film Noirs (Screen Guides)*, London, British Film Institute, 2009.
- Jacob L. *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991.
- Jameson F. *Postmodernizm, ili Kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma* [Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism], Moscow, Gaidar Institute Press, 2019.
- Keesey D. *Neo-Noir*, London, Oldcastle Books, 2010.
- Keesey D. They Kill for Love: Defining the Erotic Thriller as a Film Genre. *Cine-Action*, 2001, vol. 56, pp. 44–53.
- Lacan J. *Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir*. *Ecrits*, Paris, Le Seuil, 1966, pp. 739–764.
- Lindop S. *Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema*, Luxembourg, Springer, 2015, pp. 1–18.
- McNair B. *Striptiz-kul'tura: seks, media i demokratizatsiya zhelaniya* [Striptease Culture: Sex, Media and the Democratisation of Desire], Moscow, AST, 2008.
- 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.
- Naremore J. *More Than Night: Film Noir in its Contexts*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- Neale S. *Genre and Hollywood*, London, Routledge, 2005.
- Orozbaev K.N. Stil' “Nuar” v klassicheskom i sovremennom iskusstvovedenii [Style “Noir” in Classical and Contemporary Art History]. *Vestnik VGIK* [All-Russian State Institute of Cinematography Herald], 2017, no. 1 (31), pp. 102–115.
- Pollock G. Ecoutez la femme: Hear/Here Difference. *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts* (eds H. Hanson, C. O'Rawe), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 9–32.
- Ramirez J. Silent Divas: The Femmes Fatales of the Italian Cinema Muto. *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts* (eds H. Hanson, C. O'Rawe), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 60–71.

- Razlogov K. *Mirovoe kino. Istoriya iskusstva ehkrana* [World Cinema: Art History Screen], Moscow, Ehksmo, 2011.
- Rich B. R. Dumb Lugs and Femmes Fatales. *Sight and Sound*, 1995, no. 11, pp. 6–11.
- Salter L. Marxism and Media Studies: Key Concepts and Contemporary Trends, Mike Wayne. *Historical Materialism*, 2006, vol. 14, no. 2, pp. 215–227.
- Schrader P. Notes on Film Noir. *Film Comment*, 1972, vol. 8, no. 1, pp. 8–13.
- Schrader P. Zametki o fil'me nuar [Notes on Noir Film]. *Seance*, February 15, 2011. URL: <https://seance.ru/articles/noir-notes>.
- Stables K. The Postmodern Always Rings Twice: Constructing the Femme Fatale in 90s Cinema. *Women in Film Noir: New Edition* (ed. E. A. Kaplan), London, British Film Institute, 1998, pp. 164–182.
- Staiger J. *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- Stott R. *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death*, London, Palgrave Macmillan, 1992.
- Vernet M. The Look at the Camera. *Cinema Journal*, 1989, vol. 28, no. 2, pp. 48–63.
- Williams L. R. *Erotic Thriller in Contemporary Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.
- Žižek S. *Iskusstvo smeshnogo vozvyshennogo. O fil'me Dehvida Lincha "Shosse v niku-da"* [The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's "Lost Highway"], Moscow, Evropa, 2011.

Героиня, мстительница, мать: женский образ вампира в американском кинематографе XXI века

Софья Бенъяминова

Софья Беняминова. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Россия, benyaminova.sofya@gmail.com.

Способы репрезентации женщины в популярной культуре являются прямым отражением истории развития феминистского движения, ведь кино — это особое пространство, где отображаются и драматизируются изменения в сексуальной политике со времен Второй мировой войны. Вампириша — это, в первую очередь, женщина, которая несет в себе смертельную опасность для человека, а иногда и другой нежити. На протяжении всей истории развития вампиров в кинематографе женщина-вампир нарушала нормы женственности, таким образом обличая угнетение женщин доминирующей патриархальной идеологией. Цель статьи — найти и описать общие тенденции репрезентации женского образа вампира в американском кинематографе XXI века. Если в XX веке фигура вампириши в большинстве случаев была связана с ролями второго плана, то в начале XXI века им стало уделяться намного больше экранного времени. Развитие четвертой волны феминистского движения и переосмысление достижений третьей волны, расширение возможностей реализации женщины в киноиндустрии в качестве режиссера и сценариста, становление женской готики и другие факторы не могли не повлиять на весь вампирский киножанр в целом и репрезентацию женщин-вампиров в частности. В статье рассмотрены наиболее яркие образы вампириш в американском кинематографе XXI века. Репрезентации вампириш исследованы в рамках женской готики, (не)соответствия традиционным гендерным ролям и монструозно-фемининной образности — эстетической формы воплощения бунта против ценностей патриархальной системы.

Ключевые слова: *женщины-вампиры; вампиры; вампирский жанр кино; американский кинематограф XXI века; женская готика.*

НЕЖИТЬ (*undead*) представляла интерес для кино как сто лет назад, так и сейчас. Классическим образом нежити в популярной культуре является вампир (далее в тексте понятия «нежить» и «вампир» будут употребляться как синонимичные). В новейших примерах вампирского жанра, как и любом поджанре готики, часто переосмысляются традиционные образы, в том числе и женские образы вампиров. Как пишет Джон Мелтон, по понятным причинам мы изучаем не самих вампиров, а наше представление об этих существах¹. Вампира в культурном пространстве создает человек, поэтому в образ нежити люди вкладывают смыслы и тревоги, актуальные для того социокультурного контекста, внутри которого возникает его очередное воплощение².

На протяжении долгого времени подавление и инаковость женщины были главной темой готики³. Как правило, роль самих женщин в таком нарративе была незначительной, часто женщина могла сводиться к предмету обмена между мужчинами или инструменту деторождения. Закономерно, что кинематограф также долгое время был одним из способов воплощения мужских фантазий⁴. С конца XX века появилась волна феминистских фильмов, снятых в основном женщинами (конечно, здесь есть и исключения), которые рассказывали о женщинах, сопротивляющихся мужскому насилию и патриархальным ценностям⁵. Одним из главных элементов этой новой поэтики является критика патриархальной системы, нередко выражающаяся в эстетической форме монструозно-фемининного, — в том числе в образе вампириши⁶. Как репрезентированы женщины-вампиры в американском кино XXI века и какими тенденциями продиктовано становление их образов?

1. Melton J. G. The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead. Detroit: Visible Ink Press, 2011. P. 31.

2. Weinstock J. The Vampire Film: Undead Cinema. N. Y.: Columbia University Press, 2012. P. 20.

3. The Cambridge Companion to Gothic Fiction/J. E. Hogle (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 39.

4. McNair B. Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire. L.: Routledge, 2002. P. 121.

5. Creed B. Return of the Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema. N. Y.: Routledge, 2022. P. 2.

6. Ibid. P. 3–4.

Как пишет Джина Вискер, современная женская готика раз-облачает гендерные страхи, культурные и социальные нар-ративы об иллюзорном ощущении безопасности внутри семьи, дома, государственной системы, а также ценности вечной любви⁷. Радикальный поворот к такому способу ре-ализации женской готики произошел в конце XX века. На не-винных героинь, пытающихся сбежать от патриархально-го тирана из замкнутого заброшенного пространства, стали смотреть иначе, благодаря выходу таких работ, как «Сума-шшедшая на чердаке: женщина-писательница и литерату-рное воображение XIX века» Сандры Гилберт и Сьюзан Губар⁸ и «Монструозно-фемининное: кино, феминизм, психоана-лиз» Барбары Крид⁹, в которых разоблачались источники и механизмы гендерного неравенства, а также была обозна-чена связь между готикой и писательницами, придержива-ющимися феминистской позиции¹⁰.

Образ монстра, в том числе вампира, в постфеминист-ской готике используется как инструмент протеста. Пост-феминистская готика демонстрирует, что прошлые победы феминизма успели устареть, и развеивает иллюзию дости-жения целей, которые были поставлены еще в период заро-ждения движения, направленного на защиту женских прав¹¹. При этом готика не определяет феминизм как тупиковое движение. Более того, женская готика предполагает воз-можность его обновления за счет акцента на разнообразии и гибридности. Согласно Джине Вискер, постфеминистская готика предоставляет голос «другому» и радикализирует репрезентацию гендерных идентичностей¹². Так появля-ется новая энергия для постановки более широких вопро-сов, включая гендерное равенство и инклюзивность. По-

7. *Wisker G. Contemporary Women's Gothic Fiction. Carnival, Hauntings and Vampire Kisses.* L.: Palgrave Macmillan, 2016. P. 9.

8. *Gilbert S., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Ni-neteenth-Century Literary Imagination.* New Heaven: Yale University Press, 1979.

9. *Creed B. The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis.* N.Y.: Rout-ledge, 1993. P. 123.

10. *Wallace D. Introduction: Defining the Female Gothic//The Female Gothic. New Directions/D. Wallace, A. Smith (eds). New Directions.* L.: Palgrave Macmillan, 2009. P. 2.

11. *Wisker G. Postfeminist Gothic//Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion/X. A. Reyes, M. Wester (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. P. 48.*

12. *Ibid.* P. 53.

этому в современном кино про вампиров главные роли все чаще начинают занимать женщины, которые могут транслировать через свой образ послание, альтернативное патриархальному. Сила вампириш заключается в способности отказаться от следования традиционному женским паттернам поведения, чтобы отстаивать свои права, свободу выбора и право распоряжаться своим телом.

Возможное решение проблем разнообразия и гибридности предлагается серией фильмов «Другой мир» («Underworld», 2003–2016). Ее героиня — вампириша Селин — является примером борьбы за расовое равноправие. В ее вселенной на протяжении долгого времени идет война вампиров и ликанов — древнего вида оборотней. Один из главных патриархов вампирского рода — Виктор — преследует цель истребления ликанов, так как они угрожают вырождению вампирской расы из-за возможного кровосмешения. Он настолько напуган перспективой равноправного сосуществования вампиров и оборотней, что убивает собственную дочь, когда узнает, что она забеременела от ликана. Этот иррациональный страх имеет четкую параллель со средневековым дискурсом о чистоте рода¹³. В конце первой части «Другого мира» («Underworld», реж. Лен Уайзман, 2003) один из героев становится гибридом вампира и оборотня, причем более сильным, чем представитель любой из этих рас. Таким образом разоблачается и признается устаревшим нарратив о чистоте родословной. Это подтверждает и сюжетный поворот заключительной части серии «Другой мир: Война крови» («Underworld: Blood Wars», реж. Анна Ферстер, 2016). Селин повержена врагами. Она оказывается брошенной в ледяной пустыне, но северные вампиры спасают ее, перелив свою кровь. В результате девушка становится гибридом, в ее организме смешивается кровь нескольких вампирских народов. Но именно это — смешение крови и гибридизация — помогает Селин воскреснуть и одержать окончательную победу над своими преследователями, вновь поставив под сомнение представления о чистоте крови.

Это же заставляет Селин пересмотреть отношение к своему роду и прийти к отрицанию принадлежности к патриархальным предкам. Узнав, что Виктор, приемный отец Селин, убил ее семью, вампириша мстит ему. Она также рас-

13. Hudson D. *Vampires, Race, and Transnational Hollywoods*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. P. 184.

правляется с еще одним патриархом вампирской расы, который решает устранить бунтующую Селин. Так она деконструирует фрейдистский паттерн, в рамках которого сын хочет убить своего отца, чтобы занять его место¹⁴. Более того, «расправляясь» со своим прошлым, вампирша получает власть и над своим самоопределением¹⁵. В конце второй части серии («Underworld: Evolution», реж. Лен Уайзман, 2005) Селин предстает как перерожденная, очистившаяся от наследия своей прежней истории личность. Однако, как пишет Саймон Бэйкон, вампирша не похожа на Еву. Более уместно сравнивать ее с независимой Лилит — одной из мифологических предков женщины-вампира¹⁶.

Внутри патриархальной парадигмы Селин воспринимается как девиантная и опасная, из-за чего в фильме «Другой мир: Война крови» ее преследуют и вампиры, и ликаны. Общим примером девиантного поведения является сексуально уверенная в себе и независимая женщина, так как патриархат принимает и одобряет только десексуализированных женщин, которые пассивно принимают мужскую активность и не имеют собственного интереса к сексуальному удовлетворению¹⁷. В данном случае выход за рамки этого дискурса и сопротивление патриархальной идеологии приравнивается к монструозности.

Однако, несмотря на становление постфеминистского дискурса, внутри вампирского жанра появилась Сумеречная Сага возвращающаяся к концепту беспомощной женщины-жертвы, преследуемой мужчиной, обладающим сверхъестественными способностями¹⁸. Белла Свон, хотя она и является главной героиней, абсолютно теряется на фоне Эдварда, романтического героя, воплощающего байронический типаж красивого и опасного незнакомца. Янг-эдалт романам, в которых главные герои являются вампирами, свойственно

14. Bacon S. The Breast Bites Back: How the Projected "Bad" Object of the Female Vampire Achieves Autonomy in L. Wiseman's *Underworld Evolution*//*Illuminating the Dark Side: Evil, Women and the Feminine*/A. Ruthven, G. Mádlo (eds). Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2010. P. 96.

15. Ibid. P. 98.

16. Эта женская фигура, ассоциирующаяся с суккубом, впервые упоминается в вавилонском эпосе как вампирша-блудница, которая не может иметь детей. У нее свиные ноги, так как она ведет ночной образ жизни. Позже Лилит появляется в кабалистической традиции как первая жена Адама, которая отказывается выполнять роль покорной супруги.

17. Santos C. *Unbecoming Female. Monsters Witches, Vampires, and Virgins*. Lanham: Lexington Books, 2017. P. 15.

18. Wisker G. *Contemporary Women's Gothic Fiction*. P. 9.

выдвигать на первый план именно мужчин и отдавать второстепенные роли школьных подруг, ревнивых девушек или неудачниц женщинам-вампирам¹⁹.

Поверхностный и антифеминистский персонаж Беллы был высмеян в фильме «Реальные упыри» («What We Do in the Shadows», реж. Джеймйн Клемент, Тайка Вайтити, 2014) в образе Джеки, которую можно рассматривать как двойника «сумеречной девушки». Обе героини в начале истории являются людьми, в середине — они стремятся стать вампирами и в конечном счете достигают желаемого. Но мотивы их действий различаются. Если Белла хочет стать вампиром, чтобы стать идеальной партнершей для Эдварда, воспроизводя патриархальную установку, то Джеки стремится к этому, чтобы расширить свои возможности и получить власть²⁰. Она осознанно отказывается от гендерно стереотипной роли, чтобы выйти за ее пределы в соответствии с ценностями, выдвигаемыми феминистским движением. Когда Джеки, наконец, получает искомую силу, она действительно превращается в монструозно-фемининную фигуру. Она разрушает социальный порядок в масштабах своего личного мира, буквально становясь хозяином своего мужа. Героиня Джеки демонстрирует не только силу постфеминистского готического персонажа, но и слабость мужчины-вампира, которому сложно существовать в рамках новой готики. В подтверждение утраты привилегированного положения мужскими готическими персонажами в сюжете появляется монструозная Паулин, по прозвищу Зверь (the Beast)²¹. Бывшая любовница одного из главных персонажей, она наделена силой и имеет высокое положение в вампирской иерархии. Она настолько сильна, что вампиру приходится пересилить свой страх, чтобы встретиться с ней. Как зритель узнает из повествования, ее победа над вампиром была сокрушительной и унижительной для последнего.

Авторы «Реальных упырей» продолжили деконструировать тропы, присущие жанру вампирского кино, в сериале «Чем мы заняты в тени» («What We Do in the Shadows», 2019-...). Сериал развивает вселенную изначального фильма, но актерский состав был изменен. В центре сюжета — все также

19. Ibid. P. 189.

20. *Limpár I. Masculinity, Visibility, and the Vampire Literary Tradition in What We Do in the Shadows*// *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2018. Vol. 29. № 2. P. 275.

21. Ibid. P. 276.

соседи-вампиры, которые вынуждены делить пространство старинного готического дома. Но если в «Реальных упырях» в доме жили только мужчины-вампиры, то в сериале весомая часть экранного времени уделена вампирше Наджи. У героини есть муж — вампир Лазло. Но поставить Наджи в один ряд с невестами-прислужницами Дракулы невозможно. В этом браке доминантную роль вампира-соблазнителя играет именно она. Несколько сотен лет назад вампирша проникла в дом Лазло и соблазнила его, превратив в вампира. Если вспомнить фильмы о Дракуле первой половины XX века, то такую стратегию «захвата» жертвы-женщины всегда использовал легендарный герой. При этом сравнивать Наджи с традиционным образом Дракулы вполне релевантно — по причине схожести их целей. Титулованный вампир стремится уничтожить все человечество, а Наджи использует свои способности для избавления от всей мужской части населения, как она утверждает в начале первого сезона сериала. Подобную радикальную позицию можно трактовать как открытый бунт против доминирующей патриархальной идеологии, где женщина занимает пассивную роль или позицию жертвы. Наджи переворачивает эту модель, предъявляя себя как опасного хищника, а мужчин — как жертв.

Несмотря на комедийную модальность сериала, Наджи действительно представляет угрозу для мужчин. У вампирши есть «суперспособность» магнетизма, под действием которой ее жертвы становятся безвольными: они готовы исполнить любое ее поручение, даже самое безумное и бессмысленное, — например, грызть кирпичную кладку. Здесь прослеживается явная параллель с невестами Дракулы, которые не могут перечить графу и безропотно выполняют его приказы. Образ Наджи — это проявление монструозно-фемининного начала, но в то же время героиня не является бесчувственным монстром. В ней воплощается еще один популярный для вампирского жанра троп утраченной любви, характерный преимущественно для вампиров-мужчин. Героиня преследует человека, который является реинкарнацией ее возлюбленного. Но если в экранизациях романа Брэма Стокера начало романтических отношений между вампиром и человеком выглядит романтично, то в сериале возлюбленный Наджи сходит с ума и начинает вести себя довольно комично. Он становится настолько одержим вампиршей, что надоедает ей самой. Опасная и запретная форма сексуальности — неотъемлемая

часть образов Дракулы и его невест²², так что вампир всегда представлял собой фигуру чрезмерного и опасного наслаждения, противоречащего социальным нормам²³. Несмотря на то что гиперсексуальность Наджи утрирована настолько, что зачастую выглядит смешно и нелепо, она дает вампирше возможность быть сильнее мужчин и обрести независимость.

Почему вампириши убивают

Развитие феминистского движения, появление женщин в качестве главных героев боевиков начиная с 1980-х годов, очеловечивание вампира в популярной культуре и появление женской готики, — все эти факторы приводят к увеличению в западной популярной культуре количества находчивых, смелых и выносливых женщин-воинов, которые способны защитить себя и дать отпор мужчине²⁴. Вампириши — это женщины, которые, в первую очередь, убивают. Исконно способность убивать относилась к маскулинной фигуре. Поэтому все женщины-убийцы нарушают дискурсивные правила женственности и отождествляются с мужской гендерной ролью²⁵, что и ведет к определению женщины как девиантной. Женщина-убийца, выходя за рамки привычных гендерных ролей, разрушает нарратив, выстроенный готической литературой викторианской эпохи, чтобы заявить о расширении своих прав и возможностей²⁶.

Часто причиной убийств, совершённых женщиной, является факт примененного к ней в прошлом сексуального насилия. Месть за насильственное принуждение к сексу — один из распространенных мотивов, который лежит в основе монструозно-фемининного образа²⁷. Часто в женской готике архетипичная фигура «девушки в беде» после соития с монстром трансформируется в фигуру «чудовищной

22. Brode D. Introduction: "Lamia and Lilith LIVE!" (or at Least Are Undead) // *Dracula's Daughters. The Female Vampire on Film* / D. Brode, L. Deyneka (eds). Plymouth: Scarecrow Press, 2014. P. 7.

23. Weinstock J. Op. cit. P. 17–18.

24. Onofre C. A., Chambost C. *Furies and Female Empowerment: The Sword and the Pen in Byzantium* (Neil Jordan, 2012) and *Crimson Peak* (Guillermo del Toro, 2015) // *Women Who Kill. Gender and Sexuality in Film and Series of the Post-Feminist Era* / C. Maury, D. Roche (eds). L.: Bloomsbury, 2020. P. 268.

25. Ibid. P. 4.

26. Ibid. P. 262.

27. Creed B. *The Monstrous-Feminine*. P. 123.

женщины»²⁸. Одним из образцовых примеров такой трансформации является героиня фильма «Вампирша» («Rise», реж. Себастьян Гутьеррес, 2006). Его сюжет развивается вокруг журналистки Седи. Из-за того, что в ходе расследования ей удалось раскрыть существование преступной группировки вампиров, Седи похищают, насилуют и убивают. Фильм изображает вампиров как жестоких существ, отдаленно напоминающих своим поведением Дракулу в исполнении Кристофера Ли — классика *Hammer Films* (жестокого монстра с обманчиво обаятельной внешностью аристократа). Как говорит главный антагонист: «Секс и убийство — это единственное наслаждение, которое осталось у вампиров». Седи — не первая девушка, с которой таким образом обходятся вампиры. Но причислить «Вампиршу» к категории фильмов, где воспроизводится традиционный готический нарратив, не совсем корректно. Седи оказывается обращенной в нежить и воскресает. Изначально она принимает пассивную роль жертвы и пытается покончить с собой, чтобы избавиться от вампиризма. Но после неудачной попытки самоубийства она решается на месть. Таким образом, девушка совмещает в себе двух персонажей: вампира и охотника на монстра — взаимоисключающие фигуры в традиционном готическом нарративе. Как вампир она бессмертна и имеет труднопреодолимую жажду крови. Как охотник Седи пользуется арбалетом с серебряными стрелами и убивает каждого вампира, который был причастен к ее убийству.

Еще одна героиня, которая заслуживает внимания в «Вампирше», — Ева. Она является участницей преступной группировки вампиров, которая насилует и убивает наравне с мужчинами. Однако о субъектной автономности этой фигуры трудно говорить из-за ее статуса подчиненной Бишопу, главы группировки, которому перечить в открытую Ева не смеет. Неудовлетворенность девушки ее положением обостряется ее личным бунтом: именно она должна была высосать последние капли крови из Седи, но в последний момент она сжалилась над ней и обратила жертву в вампира. Несмотря на свою монструозность, Ева проявляет сострадание к человеку. Более того, она не оказывает Седи никакого сопротивления, когда та приходит отомстить. Наоборот, она оказывает ей помощь, передав кинжал, который удобен для вскрытия вен.

28. Onofre C. A., Chambost C. Op. cit. P. 268.

Можно сделать предположение, что Ева стала вампиршей в такой же ситуации, как и Седи. Но в отличие от главной героини, Ева не восстала против чудовища, а, напротив, встала на его сторону. Иными словами, смирилась со своей участью, приняв патриархальную идеологию и, таким образом, воспроизводя типичный готический нарратив, где вампирша лишена субъектности и имеет не столь сильную жажду крови, как ее хозяин-вампир²⁹. Именно она советует главной героине: «Перестань ненавидеть то, кем ты стала».

Но перед тем, как быть убитой, вампирша выражает раскаяние и сожаление о том, что не смогла самостоятельно решиться на бунт. Можно сказать, что Седи совершает месть и наказывает вампиршу не только за причиненные страдания, но и за несоответствие новому паттерну феминности. В «Вампирше» все женщины-вампиры в конечном счете оказываются убиты, включая Седи, которая сама просит себя убить в финале фильма. Создается впечатление, что она не считает вампиризм достойной формой существования, что несколько проблематизирует ее готовность противостоять патриархату, воплотив в себе черты монструозно-фемининной образности.

Зато на это решается вампирша Клара из фильма Нила Джордана «Византия» («Byzantium», 2012). В ее образе совмещены два взаимоисключающих клише патриархальной репрезентации женщины — как матери и как блудницы. Главная героиня содержит бордель, занимается проституцией и в то же время воспитывает дочь. Но основная задача, которую она решает на протяжении долгого времени, — это противостояние древнему элитному Братству вампиров, традиционно состоящему только из состоятельных офицеров британской армии. В Кларе нет борьбы двух женских архетипов. Наоборот, материнский инстинкт лишь увеличивает силу героини, которая реализуется через блудницу — сексуально уверенную и независимую женщину.

Клара была обращена в вампира тем же способом, что и каждый член Братства. Фильм представляет новый взгляд на рождение вампира: человеку достаточно оказаться в определенном природном пространстве. Но Братство не принимает новую «сестру», так как она буквально украла «дар вечной жизни». Как отмечает сам режиссер, украсть что-то у мужского общества вампиров и использовать в сво-

29. Auerbach N. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: University of Chicago Press, 1997. P. 107.

их целях, — значит действовать вполне по-феминистски³⁰. Клара оказывается единственной женщиной в их объединении, более того, женщиной низкого происхождения. Два этих пункта абсолютно недопустимы для членов Братства. Перед тем как изгнать девушку, члены Братства заставляют ее строго соблюдать кодекс и не создавать новых ревенантов. Для них женщина — человек второго сорта, который не достоин обладать тайными знаниями³¹. Клара молчит о существовании братства, но это — единственное из условий, которое она выполняет. Она обращает в вампира свою дочь, Элеонору, и использует обретенную вампирскую силу для мести. Она убивает всех мужчин, которые плохо обходятся с секс-работницами. Так она мстит за собственный опыт, из-за которого ей пришлось начать заниматься проституцией.

Кларе удастся освободиться от патриархального гнета. Со всеми своими преследователями из Братства она жестоко расправляется. Победа женщины над несколькими сильными представителями Братства говорит о растущей недееспособности патриархата. Однако в конце фильма возникает намек, что Братство еще продолжит преследование Клары. Чтобы существование Клары и Элеоноры было безопасным, они выбирают себе спутников мужчин. Но в данном случае это не возвращение к патриархальной модели, а избавление от изоляции, проработка травмы, нанесенной прошлым патриархальным доминированием³². В очередной раз вампир стремится к общению и проявлениям чувств, подобно человеку.

В конце «Византии» Клара вновь проговаривает свою цель: защита слабых от сильных. Подобная миссия возникает и у безымянной вампириши из ленты, принадлежащей новой волне феминистских фильмов «Девушка возвращается одна ночью домой» («A Girl Walks Home Alone at Night», реж. Ана Лили Амирпур, 2014). В своей книге Сорча Ни Флайнн так и называет ее: вампирша-мстительница³³. Девушка контролирует свое желание человеческой крови, направляя его против патриархальных угнетателей социально уязвимых представителей общества: женщин, представительниц других рас, секс-работниц. Например, она следует за одной

30. *Amador V. Dracula's Postfeminist Daughters in the Twenty-First Century // Dracula's Daughters. The Female Vampire on Film. P. 296.*

31. *Onofre C. A., Chambost C. Op. cit. P. 264.*

32. *Fhlainn S. N. Postmodern Vampires: Film, Fiction and Popular Culture. L.: Palgrave Macmillan, 2019. P. 240.*

33. *Ibid. P. 247.*

из них и становится свидетельницей того, как сутенер издевается над ней. В фильме сутенер является представителем радикального патриархата, который унижает и подавляет тех, кто не может претендовать на привилегированный статус. Позже Девушка приходит к нему домой, скрыв истинную цель визита. В неожиданный момент вампирша нападает на мужчину, откусывая его палец, и убивает, воплощая месть за всех пострадавших от его руки.

Самое запоминающееся в этом образе женщины-вампира — ее внешний вид. Она носит чадру, у нее темные глаза и контрастно белая кожа, что подчеркивается монохромным цветовым решением фильма. Сама актриса иранского происхождения. Весь образ Девушки является отсылкой к актрисе Теде Баре, — первой женщине-вамп в кино, — а также к Луизе Брукс³⁴. Вокруг личности Теды Бары был сконструирован развернутый нарратив о ее происхождении. Даже имя актрисы — это псевдоним, который при обратном прочтении превращается в «Арабскую смерть». Так, внешний образ вампирши является комментарием режиссерки Аны Лили Амирпур, раскрывающим природу этнических предрассудков, которые лежат в основе образов женщин-вампиров, а также демонизации Ирана и проявлений исламофобии после событий 11 сентября 2001 года³⁵. Черты, схожие с образом Луизы Брукс, зритель видит, когда вампирша снимает чадру и наносит косметику на лицо. Черная подводка для глаз, темная помада и коротко стриженные темные волосы отсылают к первой полнометражной картине, в которой было представлено исследование фигуры роковой женщины, «Ящик Пандоры» («Die Büchse der Pandora», реж. Георг Вильгельм Пабст, 1929)³⁶.

В образе героини фильма нет традиционных атрибутов жанра вампирского кино: окровавленные клыки, зависимость от полнолуния, страх чеснока, распятия, а также поиск бессмертия, утраченной любви или способа интеграции в человеческое общество. На самом деле, во всем этом Девушка из картины Амирпур не нуждается, так как Плохой город, — место, в котором разворачиваются события фильма, населен социальными изгоями: секс-работницами, наркоманами, бездомными. Учитывая присущие вампирам чуждость и странность, вампир хорошо вписывается в пейзаж

34. Creed B. Return of the Monstrous-Feminine. P. 85.

35. Ibid. P. 86.

36. Ibid. P. 89.

Плохого города. Отказ от части доминирующего вампирского дискурса создает новое лицо монструозно-феминного. Таким образом, Девушка становится на защиту тех уязвимых социальных групп, чьи права защищаются участниками феминистского движения четвертой волны. По сравнению со многими предыдущими образами нежити, которые олицетворяли маргинализированные части общества, образ вампирши, созданный Амирпур, ассоциируется со справедливостью и возможностью перемен³⁷.

Женщина-вампир как мать

По мере очеловечивания нежити на женщину-вампира начала все чаще проецироваться роль матери. В фильме об охотнике на вампиров «Ван Хельсинг» («Van Helsing», реж. Стивен Соммерс, 2004) есть три вампирши — невесты графа Дракулы. Их образ мало чем отличается от репрезентации женщин-вампиров студией *Hammer Films*: гиперсексуальные Алира, Верона и Маришка, — девушки с неамериканскими именами, подчеркивающими их экзотичность, — служат древнему вампиру. Они также носят необычную одежду с восточными мотивами, что дополнительно подчеркивает их чуждость западной культуре. Вампирши бесспорны и полностью подчинены воле Дракулы, выполняя за него всю «грязную» работу. Именно невесты Дракулы нападают на главных героев фильма. Главный же вампир остается в стороне от убийств. Он занят возрождением вампирского рода. Предположительно невесты в этом процессе выполняют роль «матерей». Но фильм не демонстрирует особую вовлеченность вампирш в процесс «рождения» своего потомства. Есть только намек на то, что без них появление на свет летучих мышей было бы невозможно. Так, можно сделать вывод, что от женщины здесь требуется выступить исключительно в роли инкубатора³⁸. Как пишет Эрин Харрингтон, женщина в роли матери является контейнером и оболочкой для мужчины, его «местом», которым он вправе распоряжаться по своему усмотрению. Примерно так и воспринимает Дракула своих невест. Ему все равно, какая именно вампирша станет матерью для новой нежити. Когда одна

37. Creed B. The Monstrous-Feminine. P. 90.

38. Harrington E. Women, Monstrosity and Horror Film. Gynaehorror. N.Y.: Routledge, 2018. P. 100.

из невест погибает, остальные вампириши поглощены своим горем, в то время как печаль Дракулы мотивирована только тем, что ему придется искать новое «место» для своего потомства.

Традиционно кинематографичные вампиры порождали себе подобных через укусы, обмен кровью или заражение вирусом. В «Ван Хельсинге» же, судя по всему, вампиры предпочитают размножаться половым путем. Однако как именно появляются коконы с зародышами летучих мышей в замке Дракулы, остается непонятным. Фильм не демонстрирует беременных невест или сам процесс родов. Также неясно, как может фактически неживое тело произвести потомство. Возможно, по причине вампирской природы нежити, зародыши в коконах оказываются мертвыми, но их можно оживить, чего и добивается Дракула. Летучие мыши вылупляются, но живут буквально несколько минут, по истечении которых умирают по неясной причине. Причиной слабости потомства может являться желание вампиров создать нетрадиционную семью, состоящую из одного мужчины и нескольких женщин, не вписывающуюся в рамки патриархальных ценностей³⁹. Помимо этого, патриархальная парадигма предполагает, что если у новорожденного есть отклонение или, более того, он умирает, это означает неспособность матери справиться со своими материнскими обязанностями⁴⁰. В таком случае ей могут приписываться парадигматические черты «плохой матери». Жак Лакан описывал сложившийся образ таких матерей как эгоистичных женщин, которые не готовы на самопожертвование ради ребенка, ставя в приоритет заботу о себе, нежели о детях. За несоответствие идеалу «хорошей матери» женщина должна быть наказана⁴¹. Но поведение невест Дракулы не совсем соответствует паттерну «плохой матери». Они разделяют с главным вампиром общую цель — дать жизнь потомству. И готовы умереть, защищая своих детей.

Фильм не дает ответа на вопрос, почему вампиры решили размножаться именно таким путем, отказавшись от классического распространения вампиризма через укус. Возможно, вампир нового тысячелетия утрачивает прежнюю силу, так как не может создавать новую нежить при-

39. *Weinstock J. Op. cit. P. 92.*

40. *Arnold S. Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood. L.: Palgrave Macmillan, 2013. P. 160.*

41. *Ibid. P. 23.*

вычным для себя способом. По этой же причине потомство графа Дракулы слабое и нежизнеспособное. К тому же все вампиры в фильме уступают технологиям, которые Ван Хельсинг использует против них. Однако новые технологии нужны и вампирам для оживления своих детей. Как отмечает, Джеффри Уайнсток, акцент на технологиях говорит о социальном беспокойстве по поводу их внедрения в процесс деторождения и репродуктивные методы⁴².

Такой же способ распространения вампиризма мы видим в фильме «Сумерки. Сага. Рассвет: Часть 1» («The Twilight Saga: Breaking Dawn — Part 1», реж. Билл Кондон, 2011). Из-за приверженности Стефани Майер, — автора соответствующей серии книг, — мормонской религии отношения главных героев Беллы и Эдварда не только соответствуют консервативному сценарию создания семьи, но и деструктивны для героини. Так, Эдвард ограничивает общение Беллы не только с одноклассниками, но и с подругами, и даже с отцом. Конечно, об этом не говорится прямо, но по мере повествования все реже встречаются примеры иных социальных связей Беллы, кроме как с Калленами. Как итог, вся жизнь Беллы завязана на возлюбленном: Эдвард — единственный предмет ее интереса. Такой тотальный контроль в отношениях является признаком их абьюзивности⁴³. И Белла безоговорочно принимает эти правила, чтобы получить не только любовь, но и стать частью закрытого и элитного общества Калленов. Она как бы избрана высшим существом, — светящимся на солнце вампиром, — чтобы продолжить их род⁴⁴. Белла вынашивает и рождает ребенка-вампира с большим трудом, так как все еще является человеком. Процесс беременности буквально отнимает у нее жизненные силы: во время родов героиня умирает. Чаще всего в хорроре женщина не может сосуществовать со своим плодом, зачатый от нечеловеческого существа. Как правило, они вступают с ним в борьбу за выживание. И в большинстве случаев именно мать проигрывает в этой схватке, уступая желанию еще не рожденного ребенка. В этом моменте рамки конфликта стираются, а возможности женского организма переопределяются. Неопределенность в жен-

42. Weinstock J. Op. cit. P. 92.

43. Myers A. E. Edward Cullen and Bella Swan: Byronic and Feminist Heroes... or Not// *Twilight and Philosophy. Vampires, Vegetarians, and the Pursuit of Immortality*/R. Housel, J.J. Wisniewski (eds). Hoboken: John Wiley & Sons, 2009. P. 158.

44. Fhlainn S. N. Op. cit. P. 228.

ской субъектности и является предметом ужаса, — в данном случае гинекологического⁴⁵. Но именно за ее самоотверженность и самопожертвование Белле разрешено стать матерью и продолжить жизнь в более совершенной форме вампира. Одной из главных ценностей Сумеречной Саги является сплоченность семьи. Каллены живут как крепкая, образцовая и религиозная семья, и своей смертью Белле удастся доказать, что она может стать их достойной частью, полностью посвятив им свою жизнь⁴⁶.

Образ женщины, которая выполняет роль оболочки и контейнера для зародыша, воспроизведен в фигуре Кэролайн, второстепенной героини сериала «Дневники вампира» («The Vampire Diaries», 2009–2017). В седьмом сезоне она оказывается оплодотворенной сверхъестественным способом и вынуждена вынашивать не своих детей. Чужая для Кэролайн семья без ее ведома переносит эмбрионов из тела мертвой матери в бессмертное тело вампириши, которое считается надежным «хранилищем» для них. Героиня не может от них отказаться, хотя беременность и приносит ей физические и психологические страдания. Опять же мать и плод конкурируют за выживание. Рождение детей, кажется, предопределяет дальнейшее развитие событий для Кэролайн. Как лакановская «хорошая мать», она полностью посвящает себя детям. Девушка выходит замуж за человека, которого не любит, чтобы обеспечить нормальную семью для своих детей и крышу над головой. В принципе, посыл сериала заключается в том, что правильно иметь только одного сексуального партнера. Все положительные персонажи «Дневников вампира» так и поступают, а отрицательные делают с точностью до наоборот: не ограничиваясь одним партнером и манипулируя чувствами других⁴⁷. Кэролайн в начале сериала относится к категории отрицательных персонажей: она груба и высокомерна, часто меняет партнеров. Для того чтобы перейти в категорию положительных героев, ей необходимо научиться не только уважать других, но и контролировать себя, — в том числе свои эмоции, желания и сексуальность. Благодаря этим усилиям Кэролайн приобретает социальную поддержку: друзей, мужа и, в конце концов, — семью.

45. Harrington E. Op. cit. P. 97.

46. Wisker G. Contemporary Women's Gothic Fiction. P. 193.

47. Schubart R. Mastering Fear. Women, Emotions, and Contemporary Horror. N. Y.: Bloomsbury, 2018. P. 191.

В XXI веке на вампирш начинает проецироваться классическая роль матери, что противоречит истокам этого образа: независимой женщины-вамп или монструозной женщины. Если рассуждать в рамках патриархальной традиции, роли матери и блудницы совмещаются. В свою очередь, репродуктивная способность женщины определяется такими качествами, как скромность, верность и отсутствие интереса к сексу⁴⁸. Женщина, исполняющая сразу две роли, предстает как девиантная, то есть непригодная для деторождения и не состоятельная как женщина в принципе. Поэтому смерть ее самой и ее потомства становится неизбежной. Но пример Кэролайн доказывает, что девиантная женщина может родить и стать хорошей матерью, если будет способна контролировать себя и свою монструозность. Такое решение выходит за рамки патриархального дискурса и предполагает перспективу феминистской репрезентации женщины.

* * *

Таким образом, пространство постфеминистской готики дает женщинам-вампирам возможность не только заявить о себе и защитить свои права, но и поставить под сомнение прошлые готические нарративы, а также традиционные женские роли. Конвенции постфеминистской готики предполагают проявление монструозно-фемининного — эстетической формы выражения женского бунта против консервативных ценностей патриархата. Большинство героинь получают силу, чтобы противостоять не просто одному мужчине, но обществу как таковому, — подобно Кларе из «Византии», Селин из серии «Другой мир» или Девушки, очищающей Плохой город от социального насилия («Девушка возвращается одна ночью домой»). При этом защищаются не только права женщин, но и права социально уязвимых меньшинств, полноправие которых также ставится под сомнение патриархальной идеологией.

К сожалению, за рамками данного исследования остались некоторые фильмы, где репрезентация женского образа вампира также представляет интерес для анализа. Среди них серия фильмов «Блейд» («Blade», 1998–2004), «Королева проклятых» («Queen of the Damned», реж. Майкл Раймер, 2002), «30 дней ночи» («30 Days of Night», реж. Дэвид Слэйд, 2007), «Вампирши» («Vamps», реж. Эми Хекерлинг,

48. Santos C. Op. cit. P. 13.

2011), «Ночь страха» («Fright Night», реж. Крэйг Гиллеспи, 2011), «Кармила» («Carmilla», реж. Эмили Харрис, 2019). Но в целом тезисы, представленные выше, находят подтверждение и в этих фильмах. Безусловно, в XXI веке существуют и фильмы, где вампириши представлены в соответствии с патриархальной точкой зрения. Но большая часть женщин-вампиров в современном кинематографе реализует радикальную и бескомпромиссную критику мужского деспотизма⁴⁹. Пока что последнее слово остается именно за ними.

Библиография

- Amador V. Dracula's Postfeminist Daughters in the Twenty-First Century // *Dracula's Daughters. The Female Vampire on Film* / D. Brode, L. Deyneka (eds). Plymouth: Scarecrow Press, 2014. P. 285–298.
- Arnold S. Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood. L.: Palgrave Macmillan, 2013.
- Auerbach N. Our Vampires, Ourselves. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Bacon S. The Breast Bites Back: How the Projected “Bad” Object of the Female Vampire Achieves Autonomy in L. Wiseman's *Underworld Evolution* // *Illuminating the Dark Side: Evil, Women and the Feminine* / A. Ruthven, G. Mádlo (eds). Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2010. P. 93–101.
- Brode D. Introduction: “Lamia and Lilith LIVE!” (or at Least Are Undead) // *Dracula's Daughters. The Female Vampire on Film* / D. Brode, L. Deyneka (eds). Plymouth: Scarecrow Press, 2014. P. 1–20.
- Creed B. Return of the Monstrous-Feminine. *Feminist New Wave Cinema*. N.Y.: Routledge, 2022.
- Creed B. The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis. N.Y.: Routledge, 1993.
- Fhlainn S.N. Postmodern Vampires: Film, Fiction and Popular Culture. L.: Palgrave Macmillan, 2019.
- Gilbert S., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Heaven: Yale University Press, 1979.
- Harrington E. Women, Monstrosity and Horror Film. *Gynaehorror*. N.Y.: Routledge, 2018.
- Hudson D. Vampires, Race, and Transnational Hollywoods. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Limpár I. Masculinity, Visibility, and the Vampire Literary Tradition in *What We Do in the Shadows* // *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2018. Vol. 29. № 2. P. 266–288.
- McNair B. Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire. L.: Routledge, 2002.
- Melton J.G. The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead. Detroit: Visible Ink Press, 2011.
- Myers A.E. Edward Cullen and Bella Swan: Byronic and Feminist Heroes... or Not // *Twilight and Philosophy. Vampires, Vegetarians, and the Pursuit of*

49. Wisker G. Contemporary Women's Gothic Fiction. P. 204.

- Immortality/R. Housel, J.J. Wisniewski (eds). Hoboken: John Wiley & Sons, 2009. P. 147–162.
- Onofre C.A., Chambost C. Furies and Female Empowerment: *The Sword and the Pen in Byzantium* (Neil Jordan, 2012) and *Crimson Peak* (Guillermo del Toro, 2015)//Women Who Kill. Gender and Sexuality in Film and Series of the Post-Feminist Era/C. Maury, D. Roche (eds). L.: Bloomsbury, 2020. P. 261–278.
- Santos C. Unbecoming Female. Monsters Witches, Vampires, and Virgins. Lanham: Lexington Books, 2017.
- Schubart R. Mastering Fear. Women, Emotions, and Contemporary Horror. N.Y.: Bloomsbury, 2018.
- The Cambridge Companion to Gothic Fiction/J.E. Hogle (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Wallace D. Introduction: Defining the Female Gothic//The Female Gothic. New Directions/D. Wallace, A. Smith (eds). L.: Palgrave Macmillan, 2009. P. 1–12.
- Weinstock J. The Vampire Film: Undead Cinema. N.Y.: Columbia University Press, 2012.
- Wisker G. Contemporary Women's Gothic Fiction. Carnival, Hauntings and Vampire Kisses. L.: Palgrave Macmillan, 2016.
- Wisker G. Postfeminist Gothic//Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion/X.A. Reyes, M. Wester (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. P. 47–59.

Heroine, Avenger, Mother: The Female Vampire in 21st Century American Cinema

Sofya Benyaminova. National Research University—Higher School of Economics (HSE University), Moscow, Russia, benyaminova.sofya@gmail.com.

The ways in which women are represented in popular culture are a direct reflection of the history of the development of the feminist movement because cinema is a unique space where the changes in sexual politics since the Second World War are portrayed and dramatized. First and foremost, a vampire is a female figure embodying lethal danger to humans, and at times, the undead. Throughout the history of the development of the vampire image in popular culture and cinema, vampire women exist beyond the boundaries of conventional femininity, thus exposing the oppression of women and social minorities by the dominant patriarchal ideology. The author attempts to find and describe general trends in the representation of the female vampire image in American cinema of the 21st century. While in the 20th century, vampires typically played secondary roles in movies, at the beginning of the 21st century, they were granted screen time as main characters. The development of the fourth wave of the feminist movement, reevaluation of third-wave achievements, increased opportunities for women as directors and screenwriters, the emergence of female Gothic, and other factors unavoidably influenced the vampire film genre and the portrayal of female vampires. The article examines the most vivid images of vampires in American cinema of the 21st century and analyses them from the perspective of their existence beyond the boundaries of traditional femininity, (non)conformity to traditional gender roles, and from the perspective of the monstrous-feminine—esthetic form of the embodiment of rebellion against the patriarchal system's values.

Keywords: *female vampire; vampire film genre; 21st Century American Cinema; female Gothic.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-4-196-216

References

- Amador V. Dracula's Postfeminist Daughters in the Twenty-First Century. *Dracula's Daughters. The Female Vampire on Film* (eds D. Brode, L. Deyneka), Plymouth, Scarecrow Press, 2014, pp. 285–298.
- Arnold S. *Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood*, London, Palgrave Macmillan, 2013.
- Auerbach N. *Our Vampires, Ourselves*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
- Bacon S. The Breast Bites Back: How the Projected “Bad” Object of the Female Vampire Achieves Autonomy in L. Wiseman's *Underworld* Evolution. *Illuminating the Dark Side: Evil, Women and the Feminine* (eds A. Ruthven, G. Mádlo), Oxford, Inter-Disciplinary Press, 2010, pp. 93–101.
- Brode D. Introduction: “Lamia and Lilith LIVE!” (or at Least Are Undead). *Dracula's Daughters. The Female Vampire on Film* (eds D. Brode, L. Deyneka), Plymouth, Scarecrow Press, 2014, pp. 1–20.
- Creed B. *Return of the Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, New York, Routledge, 2022.
- Creed B. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1993.
- Flhainn S.N. *Postmodern Vampires: Film, Fiction and Popular Culture*, London, Palgrave Macmillan, 2019.
- Gilbert S., Gubar S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Heaven, Yale University Press, 1979.
- Harrington E. *Women, Monstrosity and Horror Film. Gynaehorror*, New York, Routledge, 2018.
- Hudson D. *Vampires, Race, and Transnational Hollywoods*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.
- Limpár I. Masculinity, Visibility, and the Vampire Literary Tradition in *What We Do in the Shadows*. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2018, vol. 29, no. 2, pp. 266–288.
- McNair B. *Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire*, London, Routledge, 2002.
- Melton J.G. *The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead*, Detroit, Visible Ink Press, 2011.
- Myers A.E. Edward Cullen and Bella Swan: Byronic and Feminist Heroes... or Not. *Twilight and Philosophy. Vampires, Vegetarians, and the Pursuit of Immortality* (eds R. Housel, J.J. Wisniewski), Hoboken, John Wiley & Sons, 2009, pp. 147–162.
- Onofre C.A., Chambost C. Furies and Female Empowerment: *The Sword and the Pen in Byzantium* (Neil Jordan, 2012) and *Crimson Peak* (Guillermo del Toro, 2015). *Women Who Kill. Gender and Sexuality in Film and Series of the Post-Feminist Era* (eds C. Maury, D. Roche), London, Bloomsbury, 2020, pp. 261–278.
- Santos C. *Unbecoming Female. Monsters Witches, Vampires, and Virgins*, Lanham, Lexington Books, 2017.
- Schubart R. *Mastering Fear. Women, Emotions, and Contemporary Horror*, New York, Bloomsbury, 2018.
- The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (ed. J.E. Hogle), Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- Wallace D. Introduction: Defining the Female Gothic. *The Female Gothic. New Directions* (eds D. Wallace, A. Smith), London, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 1–12.
- Weinstock J. *The Vampire Film: Undead Cinema*, New York, Columbia University Press, 2012.
- Wisker G. *Contemporary Women's Gothic Fiction. Carnival, Hauntings and Vampire Kisses*, London, Palgrave Macmillan, 2016.
- Wisker G. Postfeminist Gothic. Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion (eds X.A. Reyes, M. Wester), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019, pp. 47–59.

За державу (не) обидно. Советский ресайклинг творчества Василия Верещагина

Мария Чернышева

Сокращенная версия статьи была представлена на научной конференции «Histoire visuelle de la conquête du Turkestan par l'Empire russe, 1860–1900: témoignages, représentations, commémorations, décolonisation», организованной Институтом славянских исследований в Париже в октябре 2022 года.

Мария Чернышева. Факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Россия, mariachernysheva@mail.ru.

В статье рассмотрены два типа советского ресайклинга творчества Василия Верещагина. Один, открытый, рациональный и сторонний, осуществляется в искусствоведческих текстах, публикациях документов, выступлениях партийных лидеров. По этим источникам мы можем судить о том, как постепенно складывался советский культ Верещагина. Другой тип ресайклинга, художественный, в значительной степени автоматический или генетический, безотчетный или скрытый, дает о себе знать, например, в знаменитом истерне «Белое солнце пустыни». В статье показано, почему Верещагин стал одной из самых важных и самых трудных фигур для советской ревалоризации и апроприации русского искусства XIX века. Верещагин был едва ли не единственным принципиальным реалистом среди русских художников своего поколения. Он опубликовал статью «Реализм», которую можно назвать манифестом реализма. Но именно в этом тексте он ярче всего выразил свое неприятие социализма, хотя в художественной культуре XIX века реализм возник в согласии с левыми политическими идеями. Поэтому включение Верещагина в советский пантеон реализма не могло обойтись без некоторой фальсификации его воззрений. Неоднозначно дело обстояло и с другим ключевым аспектом творчества Верещагина, с его успешной службой имперским, военным и внешнеполитическим интересам Российского государства, поддерживающего художника организационно и финансово. С одной стороны, в советскую эпоху не могла приветствоваться преданность государству, которое было монархией. Но, с другой стороны, само государственническое сознание Верещагина импонировало его советским апологетам.

Ключевые слова: *Василий Верещагин; ресайклинг; реализм; империя; колониализм; Туркестанская серия; «Белое солнце пустыни».*

З АМЫСЕЛ «Белого солнца пустыни», ставшего одним из культовых советских фильмов-истернов, возник в 1967 году¹ — через сто лет после образования Туркестанского генерал-губернаторства, важного события в истории Российской империи, которую Союз Советских Социалистических Республик сменил, казалось бы, навсегда. Произошла ли эта юбилейная перекличка дат исключительно по иронии судьбы или вовсе не случайно, сказать трудно. Как бы там ни было, «Белое солнце пустыни» Владимира Мотыля вызывает скользкие, но при этом довольно богатые ассоциации с эстетикой и идеологией Туркестанской серии Василия Верещагина и его творчества в целом. Это выделяет «Белое солнце пустыни» среди известных советских истернов. Так, например, послуживший для него образцом фильм Михаила Ромма «Тринадцать» (1936) и снятый вскоре после «Белого солнца» фильм Никиты Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974) по-разному утверждают альтернативу ориенталистской культуре Российской империи, нашедшей яркое отражение в Туркестанской серии Верещагина.

Я рассмотрю два основных пути ресайклинга творчества Верещагина в советскую эпоху. Один можно назвать ресайклингом дисциплинарно необходимым, открытым, рациональным, а также сторонним, который привычнее будет определить как критику, интерпретацию. В нашем случае такого типа ресайклинг порождает продукт, принадлежащий к иной сфере культуры, нежели предмет, на который он направлен: предметом выступает визуальное и художественное, а результатом — искусствоведческие тексты и публикации документов.

Другой тип ресайклинга, на мой взгляд, больше отвечает специфике этого понятия и предполагает апроприацию культурного материала, сопровождающуюся его переработкой, «перевариванием». Это присвоение всегда в какой-то степени автоматическое или генетическое, безотчетное или скрытое, когда присваивающая культура как бы проговаривается о самой себе. В процессе такого ресайклинга граница между его предметом и результатом стирается и, более того, результат возникает не в связи или по поводу предмета, а как бы прямо из него, чему способствует медийное родство между предметом и результатом. При-

1. Съемки фильма были закончены в 1969-м, для широкой публики его премьера состоялась в 1970-м.

зрак Туркестанской серии Верещагина, блуждающий в «Белом солнце пустыни», — наглядный пример этого второго вида ресайклинга. С него и начнем.

В 1867 году Верещагин по личному приглашению первого губернатора Туркестана генерала Константина фон Кауфмана стал официальным художником этого недавно завоеванного Российской империей среднеазиатского края. Созданная Верещагиным благодаря сотрудничеству с Кауфманом, а также при организационной и финансовой поддержке государства Туркестанская серия прославила художника в России и за рубежом². Восточные российские колонии и задолго до Средней Азии Кавказ художники, разумеется, изображали и раньше. Но в области визуальных искусств именно Туркестанская серия Верещагина сформировала и популяризировала образ колониальной России одновременно и внутри страны, и за ее пределами, став символом и российской имперской пропаганды, и русской ориентальной живописи.

В «Белом солнце пустыни» действие разворачивается в вымышленной местности Центральной Азии на берегу Каспийского моря, до которого Верещагин не добирался в своих путешествиях. В фильме нет прямых цитат из Туркестанской серии³. Хотя, помимо павильона «Ленфильма», «Белое солнце» снимали в Дагестане и Туркменистане, в соответствии с фольклорным жанровым изводом и отчасти, вероятно, бюджетом фильма его декорации и реквизит упрощены без претензии на достоверность. Верещагин же работал с натуры, по натурным впечатлениям и фотографиям, стремился к предельной точности этнографических и исторических деталей, общей сюжетной и оптической правдивости сцен. Однако вместе с тем несколько условная образность «Белого солнца пустыни» заставляет думать о визуальных клише художественной традиции ориентализма, к которой принадлежит и Туркестанская серия. Картины Верещагина иногда напоминают раскрашенные документальные фотографии. Кадры из «Белого солнца пустыни» иногда походят на воспоминания о том, как изображали Восток в XIX веке,

2. В первую очередь благодаря этому своему проекту он стал самым известным в Западной Европе русским художником своего поколения.

3. Постсоветский пример кинематографического цитирования живописи Верещагина — на этот раз его Балканской серии — фильм «Турецкий гамбит» (2005) по одноименному роману Бориса Акунина.

несмотря на то что действие в них относится ко времени Гражданской войны.

Здесь надо заметить, что многие произведения Верещагина вписываются в то течение европейской живописи второй половины XIX столетия, которому был свойственен фотогенизм и которое по этой причине позже стало привлекательным визуальным источником для кинематографа, особенно для фильмов про далекое прошлое и восточную экзотику. Так, образы Римской империи, созданные главным учителем Верещагина, чрезвычайно популярным при жизни французским художником Жан-Леонам Жеромом, уже в начале XX века легли в основу первых исторических кинолент [Païni 2010]⁴.

К визуальным клише ориентальной традиции XIX века в «Белом солнце пустыни» относятся: колористический союз охристого ландшафта с лазурным небом; словно вырастающая из песчано-каменистого грунта древняя архитектура; фигуры в белом, четко выделяющиеся на фоне земли и неба или сливающиеся с выбеленными стенами; под палящим и ослепляющим солнцем туземцы в тюрбанах и халатах, женщины в парандже, смуглые седобородые старцы; караван; голова, отделенная от туловища; керамическая утварь; и в целом сведение к минимуму признаков европейской модернизации жизненного уклада Востока.

Как мы помним, голова, которую красноармеец Сухов встречает в пустыне, принадлежит живому аборигену Саиду. Она отделена от туловища только зрительно, потому что все тело закопано в песок. Но в первые секунды, до того, как голова открывает глаза, она может показаться мертвой, брошенной в песках. Верещагин еще более, чем его парижский учитель Жером, прославился ориентальными композициями с отсеченными головами, которые появляются в его туркестанских картинах, пожалуй, чаще, чем в живописи какого-либо другого известного художника Востока той поры.

Из очерченного выше визуального ряда в черно-белом истерне «Тринадцать», действие которого, как и «Белого

4. Païni D. Painting the Moment Just Afterward, or, Gérôme as Film-maker // *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme: 1824-1904* / L. des Cars et al. (eds). P.: SKIRA, 2010. P. 333-340. Сопоставление ориентальных произведений Верещагина и Жерома см.: Чернышева М. Василий Верещагин и Жан-Леон Жером // Василий Верещагин / Отв. ред. Т. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018. С. 30-39; Chernysheva M. "The Russian Gérôme"? Vereshchagin as a Painter of Turkestan // *RIHA Journal*. 2014. July-September. URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-jul-sep/chernysheva-vereshchagin>.

солнца», происходит в годы Гражданской войны, мы встречаем только караван и развалины посреди пустыни, старика хана в тюрбане, который появляется на несколько секунд под самый занавес. В цветном фильме «Свой среди чужих, чужой среди своих» ориентального колорита очень мало в прямом и переносном смысле слова. Показанная реальность сплошь европеизирована в черте города (это типичный захолустный российский город начала XX века с поголовно европейским населением) и отчасти за его пределами, в степи и горах. В кадрах часто мелькают технологические атрибуты европейской цивилизации — поезд и автомобиль⁵. Оптика фильма реалистически-импрессионистическая, множество подробностей и мелких незначительных деталей проступает как будто сквозь нежную дымку и туман. То же отчасти касается и кинематографического нарратива: лихие приключения чекистов неожиданно соединяются с тонкой психологизацией персонажей, которая воспринимается скорее как дань русской дореволюционной литературе, чем традиции ориентализма.

Один из центральных героев «Белого солнца пустыни», начальник бывшей царской таможни Верещагин, оспаривает в зрительском восприятии лидерство красноармейца Сухова, не уступая тому в обаянии. Как не обнаруживаем мы в фильме прямых цитат из Туркестанской серии Верещагина, так нет у нас оснований утверждать, что образ или хотя бы только фамилия таможенника Верещагина в какой-то мере обязаны своим возникновением художнику Верещагину. Известно, что у этого персонажа был реальный прототип — Михаил Пospelов, в царское время служивший командиром Гермабского погранотряда в Средней Азии, а при советской власти назначенный там же начальником погранбригады ВЧК. Но оба Верещагина, кинематографический и реальный, — порождения одной эпохи последних десятилетий Российской империи. И нельзя не заметить, что художник Верещагин был так же человеком военной выучки и большого военного опыта⁶, так же кавалером Георгиев-

5. В «Белом солнце пустыни» тоже поначалу предполагалось присутствие поезда и железной дороги, но эта версия сценария была отброшена.

6. Будучи дворянином, Верещагин в 1860 году окончил Морской кадетский корпус в Петербурге и только после этого отказался от военной карьеры ради артистической, дворянину менее подобающей. Но в характере Верещагина сохранялось много от человека военного. Он участвовал и в боевых действиях в Средней Азии, и в других войнах, которые вела Россия.

ского креста⁷ и, наконец, так же погиб в море на подорвавшемся судне⁸, как и бывший царский офицер и таможенник Верещагин в «Белом солнце пустыни».

В целом аллюзии к дореволюционной и имперской России очень важны в фильме и на визуальном, и на семантическом уровне. И эти аллюзии не негативные.

За исключением буденовок и фуражек со звездами, пулемета, пары вывесок, использующих советскую фразеологию, в реквизите «Белого солнца» почти отсутствуют другие хронологические атрибуты, которые давали бы понять, что перед нами уже не тот Восток, какой существовал при генерале Кауфмане в первые годы российского колониального господства в Средней Азии. Когда действие фильма переходит в пространство местного музея, в кадр попадают не только этнографические, но и исторические экспонаты, точнее, объекты, которые советским зрителем осмысляются как исторические — это вещи из европейского быта царской России, форма и оружие русской императорской армии, иконы. Оазисом дореволюционного мещанского быта предстает дом таможенника Верещагина: икона в красном углу, на стенах фотографии и журнальные картинки с церквями, офицерами, сестрами милосердия, дамами в балльных платьях.

Согласно сюжетно-тематическому содержанию «Белого солнца пустыни», красноармейцы противостоят в Средней Азии не царским порядкам, а, в сущности, тому же, с чем боролся еще генерал Кауфман, — «варварским» обычаям Востока и местным разбойникам. Новая власть как бы исподволь перенимает старые колониальные стратегии. Не слишком значимо для содержания фильма то, что в банде Абдуллы есть белогвардейцы: акцент сделан не на политических, а на моральных и национальных различиях⁹. Регулярные сны-письма Сухова о русской природе, деревне и Катерине Матвеевне дополнительно утверждают в фильме взгляд на Восток сквозь призму русских национальных приорите-

7. Георгиевский крест он получил за героическую оборону Самаркандской крепости от войска эмира Бухарского летом 1868 года.

8. Верещагин погиб на флагманском броненосце «Петропавловск», наравшемся на японскую мину весной 1904 года в ходе Русско-японской войны.

9. Любопытно, что китель на бандите Абдулле — британского образца, как и китель на белогвардейце-подполковнике в истерне «Тринадцать». Напомним, что по части имперских амбиций и аппетитов в Центральной Азии Англия была главным политическим оппонентом России.

тов как на нечто, во-первых, чуждое, а во-вторых, вторичное по отношению к ним.

Сентиментальной квинтэссенцией воспоминания о дореволюционной России выступает в «Белом солнце» знаменитая песня таможенника Верещагина (на стихи Булата Окуджавы), в которой удача—сама по себе образ, сомнительный для советской идеологии, — дважды названа на антисоветский манер «вашим благородием» и «госпожой». Как справедливо замечено, эта песня была бы «уместна в эмигрантском ресторане»¹⁰.

Концептуальное ядро этой «контрабандной» коммеморации имперской России определяет фраза «за державу обидно!». Слово «держава» имеет, как известно, двоякое значение — «символ монархической власти» и «сильное государство». Последнее значение в ориенталистском контексте фильма сливается с понятием «колониальная империя». Поскольку фразу произносит Верещагин, бывший военный служащий и представитель колониальных властей Российской империи, его слова звучат как сожаление одновременно и о России-монархии, и о России-метрополии. Важно, что выражающий в таком духе свое равнодушие к судьбе российского государства Верещагин является яркой, вольной, удалой и в итоге самой героической личностью в фильме, притягивающей к себе зрительскую любовь и возбуждающей зрительское доверие.

Итак, в «Белом солнце пустыни» мы сталкиваемся с почти неприкрытой ностальгией по дореволюционной России вообще (в СССР эта ностальгия начала давать ростки с наступлением оттепели) и по ее имперской мощи, в частности. И если царская Россия была безвозвратно утраченным прошлым, колонизаторские амбиции вполне поддавались реанимации в советское время. Недаром руководители и цензоры советской киноиндустрии опасались, как бы эта лента не поссорила РСФСР с восточными союзными республиками.

Ни тени подобной ностальгии по дореволюционной России не найти в истерне Ромма «Тринадцать». В фильме же Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих» ностальгия проскальзывает, но сугубо в деполитизированном

10. Левченко Я. С. Жанр как поле возможностей: случай вестерна в СССР // Случайность и непредсказуемость в истории культуры: материалы Вторых Лотмановских дней в Таллинском университете / Ред.-сост. И. Пильщиков. Таллин: TLU, 2013. С. 426.

русле и художественно опосредованно — в форме подражания точности и тонкости житейских и психологических зарисовок, доведенных до виртуозности в русской литературе XIX столетия.

Возвращаясь к вопросу об имплицитном, но настойчивом присутствии духа Василия Верещагина в фильме «Белое солнце пустыни», надо признать, что трудно указать на другого русского художника XIX века, творчество которого могло бы стать более богатым источником для описанных имперских интенций этого советского истерна. Вся жизнь Верещагина, начиная с его поездки в Туркестан, прошла под знаком неформального служения Российской империи (в Туркестане это служение Верещагина было еще совершенно формальным, официальным), и особенно ее внешнеполитическим интересам. Он не раз пользовался поддержкой государства, высокопоставленных чиновников, дипломатов и генералов и во время своих многочисленных путешествий по миру, включая присутствие в зонах боевых действий, исполнял миссию если и не российского военного агента (хотя это очень вероятно¹¹), то представителя российской культурной дипломатии. В этом качестве никто из современных Верещагину русских художников не мог с ним сравниться.

Теперь рассмотрим, как творчество Василия Верещагина подвергалось ресайклингу другого рода — как стараниями искусствоведов было легитимировано его присутствие в советском пантеоне реализма и чем это его место отличалось от положения там других русских художников XIX века.

Хорошо известно, что в первые годы после революции реализм был не в чести. Авангардные художники и критики, во-первых, воспринимали его как творчески бессильный пережиток прежнего диктата миметической традиции и академической школы, а во-вторых, не закрывали глаза на то, что в царской России художники-реалисты были в целом лояльны по отношению к господствующим художественным, социальным и политическим порядкам и вообще довольно умеренно и вяло интересовались социальной и тем более политической проблематикой, чем принципиально отли-

11. Соловьева С. В. Был ли В. В. Верещагин военным агентом? Отношения художника и военного ведомства (по материалам российских архивов) // Иван Айвазовский. Взгляд из XXI века; Василий Верещагин: больше чем художник: Материалы научных конференций / Под ред. Г. Чурак и др. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2019. С. 195–222.

чались от французских основоположников реалистического художественного течения.

В 1930-е годы в связи с огосударствлением искусства, сопровождающимся разработкой и тотальным внедрением доктрины социалистического реализма, совершается решительная и на долгое время бесповоротная переоценка дореволюционного реалистического искусства. Теперь оно преподносится и превозносится как исторический фундамент социалистического реализма. Ради этого его пытаются привести в большее соответствие с самой идеей реализма, что оказывается делом непростым. Стремятся найти подтверждение тому, что русские художники предшествующего столетия становились реалистами не стихийно и по условному определению критиков, а сознательно, по внутренним убеждениям, и не были оторваны в своем творчестве от демократических тенденций современности, которые в глазах советских идеологов представляли, прежде всего, революционные демократы во главе с Николаем Чернышевским. Механизм этой социалистической апроприации дореволюционного реализма подробно и содержательно проанализировала еще Элизабет Валкенир¹². Но о Верещагине она почти ничего не пишет, так как он не входил в Товарищество передвижников, которым посвящена ее книга.

Между тем Верещагин стал самой трудной и одновременно очень важной фигурой для этой советской ревализации-фальсификации русского реализма XIX века. Почему важной? Потому что он был редким в России художником, имевшим ясную и определенную систему взглядов, не исчерпывающихся узкопрофессиональной сферой, и эти взгляды он успешно высказывал публично в своих текстах и выступлениях, что было еще более необычно для художника в России. Публичная словесная и мыслительная активность в сочетании с активностью экспозиционной и, разумеется, талантом, сделала Верещагина художником, беспрецедентно значимым для общества (раньше в России подобную социальную значимость могли приобретать только писатели), а это было необходимым условием для достижения высшей цели подлинного реализма — справедливого усовершенствования общества через воздействие на публичное сознание.

12. *Valkenier E. Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition.* N.Y.: Columbia University Press, 1989. P. 137–193. Впервые эта книга была издана в 1977 году.

Валкенир указывала, что в рамках советского пересмотра реалистического искусства XIX века, начавшегося в 1930-е годы, его главные представители наделялись достоинствами просвещенных мыслителей, погруженных в интеллектуальную жизнь своего времени¹³, каковыми они не были. Не удивительно, что одной из первоочередных задач стало выявление принципиальных суждений художников-реалистов об искусстве и современности, что должно было подтвердить «идейность» их творчества. Решению этой задачи была отведена ключевая часть четвертого тома сборника «Мастера искусства об искусстве», изданного в 1937 году. Материалы тома показывают, что выявить удалось не много. «У ряда художников, — признаются составители, — которых было бы чрезвычайно желательно включить в состав этого тома, не оказывалось <...> сколько-нибудь <...> интересных высказываний»¹⁴. Из художников эпохи реализма в сборнике представлены, помимо Василия Верещагина, Марк Антокольский, Иван Крамской, Константин Савицкий, Илья Репин, Василий Суриков, Николай Ге, Василий Поленов. Если оставить в стороне тексты Верещагина, перед нами в основном частные и деловые письма, статей же очень мало¹⁵. И в письмах, и в статьях внимание авторов почти не распространяется за пределы мира собственно искусства и его конкретного наполнения: старые европейские и современные отечественные и западные мастера, музеи и выставки, художественное образование и рынок, жизнь художников в России и за границей. Какие-то мысли о сущности искусства проскальзывают у Антокольского, Крамского, Репина и Ге, но они сформулированы предельно обобщенно и поэтому смутно. В наибольшем употреблении понятия «форма» и «содержание». Одни предпочитают говорить больше о форме, другие очень дорожат содержанием, но все понимают, что необходимо их плодотворное взаимодействие. Слова «реализм», «реалисты», «реалистическое» если и встречаются, то крайне редко. В целом видно, что реализм как особенный феномен современности этих художников, признанных реалистами, не интересует. В лучшем случае

13. Ibid. P. 175-176.

14. Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 4 т. Т. 4/Под ред. А. Федорова-Давыдова. М.; Л.: ИЗОГИЗ, 1937. С. 9.

15. Валкенир не упускает случая подчеркнуть, что передвижники редко писали тексты, предназначенные для публикации, и еще реже их печатали (*Valkenier E. Op. cit.* P. 36).

реализм трактуется максимально широко — как правдивое изображение действительности, возможное в разные времена. В худшем случае от него отмахиваются как от пустого ярлыка. Едва ли не противником реализма, хотя и не намеренным, выступает в своих текстах «зрелый» Репин, с 1893 года постоянно повторяя, что его волнует только «искусство для искусства», «форма как таковая»¹⁶. Ближе всех к постижению специфики современного реализма подходит Крамской, и — что примечательно — там, где он, не прибегая к термину «реализм», дает характеристику творчеству Верещагина.

Среди многочисленных публикаций Верещагина была большая статья «Реализм». В четвертом томе сборника «Мастера искусства об искусстве» она выделяется как нечто уникальное по своему жанру, который можно определить как «художественная программа» или «художественный манифест»¹⁷. Статья была написана для интернациональной аудитории и впервые напечатана в 1889 году на английском языке в США¹⁸ во время первой верещагинской выставки там, а через несколько лет появилась на русском в России. Для западноевропейской художественной культуры и жанр статьи, и многие содержащиеся в ней тезисы не представляли собой ничего особенного, но в российской среде статья отличалась новизной как цельная, развернутая, энергичная, четкая и риторически умелая декларация совокупности определенных творческих принципов. Верещагин провозглашает себя реалистом и пишет, что настоящий реалист должен правдиво изображать то, что видел собственными глазами, не потакая запросам богатых и власть имущих людей, а также вкусам толпы, что он должен быть независим и не бояться критики, что реализм не исключает и даже требует воплощения нравственных идей и раскрытия социальных и политических проблем, актуальных для современного мира, так как иначе искусство не сможет стать для него проводником в более счастливое будущее.

Крамской с восхищением и некоторой завистью чувствовал, что Верещагин смог сказать о творчестве то и добиться в творчестве того, чего хотелось, но не удавалось самому Крамскому, а также что в случае Верещагина умение мыслить и говорить об искусстве и современности тесно связано со способностью создавать художественные обра-

16. Мастера искусства об искусстве... С. 359–360, 369, 383, 388.

17. Там же. С. 302–315.

18. Тексты Верещагина издавались по всему миру на разных языках.

зы, провоцирующие широкий социальный и даже политический резонанс. Крамской писал: Верещагин «взял форму искусства для проведения идей политических, социальных, религиозных, и все приемы, могущие действовать на умы современников, употреблены им в дело блистательно». А через несколько лет добавлял уже с оттенком упрека: Верещагин «очевидно, полагает, что живопись может быть публицистическою, не переставая быть творческим искусством»¹⁹. И еще одно меткое наблюдение делает о Верещагине Крамской: его превращению в публичную, социально значимую фигуру, без чего он не состоялся бы как образцовый художник-реалист, помогли помимо «большого таланта», «огромного ума» и «непреклонного характера» *«весьма разностороннее образование» и «наследственные денежные средства (для художника довольно солидные) (курсив мой. — М. Ч.)»*²⁰. Крамской подразумевает, что дворянин и гражданин мира Верещагин получил то, чего не досталось ему самому, разночинцу, сыну бедного писаря из глубинки²¹.

Итак, среди русских художников своего поколения Верещагин был чуть ли не единственным сознательным, принципиальным реалистом. И его пример показывает, что в русском искусстве XIX века реализм ярче всего заявил о себе по инициативе сверху, а не снизу, что радикально отличалось от ситуации во Франции, где в середине XIX столетия пионером и лидером художественного реализма стал сын провинциального крестьянина Гюстав Курбе²². Расхождение

19. Там же. С. 257, 290.

20. Там же. С. 284.

21. Недостаток неремесленного гуманитарного образования, обеспечивающего широту и свободу мировоззрения, Крамской считал общей слабостью русских живописцев. Такие, как Верещагин, были исключением. «Мы же, русские художники, едва-едва дотягиваем только до того, чтобы не быть невежами <...> Художник <...> обязан <...> иметь мнение по всем вопросам, волнующим лучших представителей общества», — утверждал Крамской» [Там же. С. 254]. В плохой образованности большинства передвижников Валкенир видит одну из причин их аполитичности и относительной публичной пассивности (Valkenier E. Op. cit. P. 14–18, 22, 36). Подобная проблема затрагивалась, например, и в переписке Ивана Тургенева и Владимира Стасова. «Вот этого странного соединения таланта с нехваткою ума, мне кажется, нигде не найдешь в Европе, кроме нас», — писал Стасов Тургеневу, имея в виду и художников, и литераторов. Тургенев отвечал: «Тут, кроме недостатка образования, действует и однообразность (у нас), замкнутость исключительно литературной жизни» (Переписка И. С. Тургенева: В 2 т. Т. 2/Сост. и коммент. В. Баскакова и др.; вступ. ст. Н. Никитиной. М.: Художественная литература, 1986. С. 312, 313).

22. Неотесанность и бедность нисколько не помешали ему потрясти публику: во Франции это было возможно.

Верещагина с метром реализма Курбе имело не только классовые, но, что важнее, политические основания. Если Курбе симпатизировал левым, социалистическим и даже революционным настроениям, Верещагин придерживался правой политической позиции, трибуной для которой избрал именно свою статью «Реализм».

Поэтому она вовсе не стала подарком для советских апологетов русского искусства XIX века. Выразительные антиреволюционные рассуждения Верещагина из этой статьи в сборнике «Мастера искусства об искусстве» 1937 года были опущены без знаков сокращений²³. Вот несколько из вырезанных фрагментов:

Нельзя отрицать того факта, что все другие вопросы нашего времени бледнеют перед вопросом социализма, который надвигается на нас, словно молниеносная грозовая туча.

Народные массы <...> громогласно требуют себе недоимок, т. е. дележа всех богатств <...> Они <...> угрожают взорвать на воздух общественные здания, церкви, картинные галереи, библиотеки и музеи, проповедуя настоящую религию отчаяния <...>

Разумеется, будут серьезные осложнения; они уже бросают свои тени в форме беспорядков социалистического характера то здесь, то там <...>

Кто признанные и официальные защитники общества?

Армия и церковь²⁴.

И реалистическое искусство, добавляет Верещагин чуть ниже.

Верещагин признает, что недовольство народных масс есть следствие их несправедливо тяжелой жизни, за которую ответственно все общество. Но он уверен, что революция будет гибельна не только для высших, но и для низших сословий, для общества и цивилизации как таковых.

Надо заметить, что, несмотря на цензурирующие купюры статьи Верещагина, авторы примечаний в четвертом томе «Мастеров искусства для искусства» 1937 года очень сдержанно ретушируют образ художника, не закрывают

23. Полностью статья Верещагина «Реализм» была переиздана на закате СССР: Верещагин В. В. Реализм // Повести. Очерки. Воспоминания. М.: Советская Россия, 1990. С. 193–207.

24. Там же. С. 202–204.

глаза на расхождение его мировоззрения с новой пролетарской идеологией, не бояться упрекнуть его в «эгоцентризме», «буржуазности» и «консерватизме» и избегают называть его реалистом²⁵. Андрей Лебедев, который через несколько лет станет главным специалистом по Верещагину и опубликует о нем несколько увесистых монографий, в 1939 году также еще очень осторожно оценивает его сквозь призму реализма в первой постреволюционной брошюре о художнике²⁶.

В 1930-е годы на вершине ревалоризации дореволюционного искусства оказались Репин, Крамской, Суриков, Левитан. Во второй половине этого десятилетия в Москве и Ленинграде прошли большие, панегирические и идеологические выставки этих художников²⁷. Первая постреволюционная персональная выставка Верещагина открылась только в 1941 году и не в Москве или Ленинграде, а в Киеве²⁸.

Статья в буклете киевской выставки представляла обладавшую в конце 1930-х, многократно высказанную Лебедевым и не само собой разумеющуюся точку зрения на Верещагина как на художника-баталиста прежде всего. Тексты о нем, опубликованные в последние годы до Великой Отечественной войны, словно отражают милитаризированные предчувствия советского общества, в атмосфере которых Верещагин становится по-новому значимой фигурой, более актуальной, чем Репин и Крамской. Советские искусствоведы пишут (сильно упрощая, мягко говоря, содержание искусства Верещагина), что, посвятив себя изображению войны, он был глубоким патриотом, горячо преданным своей родине, воспел героизм русского народа и простого русского солдата, разоблачил верхушку царской армии и одновременно со всем этим показал себя убежденным антимилитаристом и подлинным гуманистом. Тут, в частности, намеренно упускают из виду тесные связи Верещагина с российским генералитетом, его сотрудничество и приятельство с генералами Кауфманом, Скобелевым и другими официальными лицами, его поддержку внешней политики царского правительства. Столетняя годовщина со дня рождения Верещагина пришлась на 1942 год, и в разгар страшной войны, еще до ее спасительного перелома, была опубликована

25. Мастера искусства... С. 326–327.

26. Лебедев А. К. В. В. Верещагин. М.; Л.: Искусство, 1939.

27. Valkenier E. Op. cit. P. 175–176.

28. В. В. Верещагин. Путеводитель по выставке / Сост. А. С. Резников. Киев: [б. и.], 1941.

очередная книжка о Верещагине, разумеется, как о баталисте в первую очередь: Верещагин «становится одним из явлений, определяющих путь национального искусства в тот грозный час, когда грохочут пушки и русский народ <...> с беспримерным героизмом сражается с врагом в величайшей из войн...»²⁹.

Официальный сигнал к безоглядному и безусловному возвеличиванию, а следовательно, советизации образа Верещагина, был дан Андреем Ждановым в его известном выступлении на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в 1948 году: «Партия восстановила в полной мере значение классического наследства Репина, Брюллова, Верещагина, Васнецова, Сурикова»³⁰. Важно, что этих художников-«классиков» Жданов превозносит в контексте выпада против «ликвидаторов живописи», которые «выступали сплошь и рядом под самым „левым“ флагом, нацепляли на себя клички футуризма, кубизма, модернизма; ниспровергали „прогнанный академизм“, провозглашали новаторство»³¹. Речь Жданова маркирует поворот в принципах оценивания искусства советской властью: конкретные идеологические критерии (верность идеалам социализма и революции, которую с лихвой засвидетельствовали ранние авангардисты) уступают место более широким критериям соответствия государственным интересам, будь это польза сохранения культуры в государственной собственности или контролирование и использование ее в государственных целях³². Верещагин клеймил социалистов и революционеров, но его искусство оказалось богатым материалом для советской пропаганды любви к родине, внимания к простому народу, заботы об общественном благе, коллективного героизма, а также (и это надо подчеркнуть) преданности государству, не тождественной патриотизму. Верещагин лучше, чем кто бы то ни было из его русских соратников по реализму, понимал и уважал государственные интересы, если не сказать, служил им. И хотя это было совсем другое государство, нежели то, от лица которого ораторствовал Жданов, сталинская эпоха подспудно, отчасти осознанно, отчасти безотчетно, оценила в Верещагине потенциал государствен-

29. Тихомиров А. Н. Василий Васильевич Верещагин. М.; Л.: Искусство, 1942. С. 5.

30. Жданов А. А. Вступительная речь и выступление на Совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе 1948 г. М.: Госполитиздат, 1952. С. 23.

31. Там же.

32. См. об этом, например: Гройс Б. Е. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 39–50.

ника. И я хочу заметить, что в туркестанских работах Верещагина, репрезентирующих имперские амбиции и колониальную экспансию России, государственнического апломба было, пожалуй, больше, чем в его батальных балканских картинах или серии, посвященной Отечественной войне 1812 года. То есть, в принципе, итоговая советская апроприация и легитимация творчества Верещагина, вернули славу его туркестанским произведениям, не терявшим популярности при его жизни, но отодвинутым на второй план и подпавшим под идеологическое осуждение с позиций антиимпериализма и интернационализма в ранней советской искусствоведческой литературе.

В 1952 году выходит сборник статей и докладов Александра Герасимова, любимого живописца Иосифа Сталина и президента Академии художеств СССР, под говорящим названием «За социалистический реализм». В раздел «Великое наследство» (очевидный и оперативный отклик на выступление Жданова) Герасимов помещает очерки о трех художниках — Репине, Сурикове и Верещагине. Искусство последнего Герасимов удостоивает почетного определения «идейный реализм»³³, а заодно подливает масла в огонь борьбы с космополитизмом: «До последнего времени космополиты из числа антипатриотической группы критиков травили замечательного русского художника-патриота» Верещагина³⁴.

В 1958 году Лебедев издает фундаментальную, колоссального объема монографию о художнике, которая окончательно утверждает Верещагина на советском пьедестале реализма. В своей книге Лебедев кается в том, что не сразу вполне осознал все достоинства Верещагина³⁵, и провозглашает его «выдающимся русским живописцем-реалистом»³⁶, обезличивающе наделяя его всеми стандартными для этого звания добродетелями: ненавистью к самодержавию, капитализму и колониализму³⁷, приверженностью идеалам рево-

33. Герасимов А. М. За социалистический реализм. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1952. С. 57.

34. Там же. С. 58.

35. «Автор настоящей работы в своих первых статьях о Верещагине [середины 1930-х], находясь в плену вульгарной социологии, допустил ряд глубоко ошибочных утверждений в отношении этого художника» (Лебедев А. К. Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. 1842–1904. М.: Искусство, 1958. С. 305).

36. Там же. С. 5.

37. Под колониализмом здесь имеется в виду, прежде всего, чужой, не российский опыт, например британский.

люционных демократов. Возможно, Верещагин не был убежденным монархистом, но ему и в голову не могло прийти ставить под сомнение капиталистическую модель экономики и российские колониальные завоевания. А что касается идеалов революционных демократов, он недвусмысленно и резко выступал против них в эссе «Реализм»³⁸. И хотя Лебедев добавляет ритуальные оговорки о некоторой — порой — «незрелости», «туманности» и даже «ошибочности» «общественно-политических воззрений» художника, это не снижает панегирического и тенденциозного градуса его истолкования Верещагина.

И что касается Туркестанской серии. В 1920-е годы Владимир Фриче еще мог откровенно написать: «В душе Верещагина жила та же страсть <...> к Востоку, которая породила колониальную политику капиталистических наций <...> Если бы он не был художником, если бы он был министром, он сделался бы, быть может, апологетом империализма»³⁹, а в 1950-е Лебедеву уже приходится гнать от себя подобные, вполне обоснованные подозрения и утверждать, что мнение Верещагина «о варварстве среднеазиатских порядков и о прогрессивности присоединения народов Средней Азии к России» было совершенно справедливым⁴⁰.

Вернемся к тому, с чего начинали. К моменту выхода на экраны в 1970-м фильма «Белое солнце пустыни», вызывающего реминисценции Туркестанской серии Верещагина, советский ресайклинг его творчества пережил уже несколько этапов и достиг триумфальной стадии. Были приняты и оправданы не только батальные, но и туркестанские его картины, а именно они, как уже говорилось, во-первых, стали результатом выполнения Верещагиным государственно-го заказа, щедро оплачиваемого и популяризируемого за казенный счет, а во-вторых, успешно воплотили в себе идею сильного государства, империи. Как художник, наделенный развитым государственным сознанием, Верещагин оказал

38. Подробнее об этом см.: Чернышева М. А. Новый взгляд на феномен реализма: о фотографическом проекте художника Верещагина и генерала Кауфмана // *Ab Imperio*. 2015. № 4. С. 406–410). Из статьи Верещагина «Реализм» Лебедев цитирует один раз несколько самых нейтральных строк и старается не привлекать к ней внимание читателей, дабы не побудить их самостоятельно изучить этот текст по его полной версии, доступной в дореволюционных публикациях.

39. Фриче В. М. Очерки социальной истории искусства. М.: Новая Москва, 1923. С. 141.

40. Лебедев А. К. Василий Васильевич Верещагин. С. 132.

ся особенно значимой и привлекательной фигурой для идеологов советской культуры, хотя прямо они эту причину никогда не называли. Ему легко простили, что государство, которому он служил, было монархией, и уж тем более легко — то, что оно было империей. Главное, искусство Верещагина не только не внушало обиды за державу, но позволяло ею гордиться. Авторы «Белого солнца пустыни» тонко уловили и транслировали как имперское подсознательное советской эпохи, так и одни из важнейших источников постепенно сложившегося советского культа Василия Верещагина.

Библиография

- В. В. Верещагин. Путеводитель по выставке / Сост. А. С. Резников. Киев: [б. и.], 1941.
- Верещагин В. В. Реализм // Повести. Очерки. Воспоминания. М.: Советская Россия, 1990. С. 193–207.
- Герасимов А. М. За социалистический реализм. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1952.
- Гройс Б. Е. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993.
- Жданов А. А. Вступительная речь и выступление на Совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе 1948 г. М.: Госполитиздат, 1952.
- Лебедев А. К. В. В. Верещагин. М.; Л.: Искусство, 1939.
- Лебедев А. К. Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. 1842–1904. М.: Искусство, 1958.
- Левченко Я. С. Жанр как поле возможностей: случай вестерна в СССР // Случайность и непредсказуемость в истории культуры: Материалы Вторых Лотмановских дней в Таллинском университете / Ред.-сост. И. Пильщиков. Таллин: TLU, 2013. С. 407–431.
- Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 4 т. Т. 4 / Под ред. А. Федорова-Давыдова. М.; Л.: ИЗОГИЗ, 1937.
- Перепилов И. С. Тургенева: В 2 т. Т. 2 / Сост. и коммент. В. Баскакова и др.; вступ. ст. Н. Никитиной. М.: Художественная литература, 1986.
- Соловьева С. В. Был ли В. В. Верещагин военным агентом? Отношения художника и военного ведомства (по материалам российских архивов) // Иван Айвазовский. Взгляд из XXI века; Василий Верещагин: больше чем художник: Материалы научных конференций / Под ред. Г. Чурак и др. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2019. С. 195–222.
- Тихомиров А. Н. Василий Васильевич Верещагин. М.; Л.: Искусство, 1942.
- Фриче В. М. Очерки социальной истории искусства. М.: Новая Москва, 1923.
- Чернышева М. Василий Верещагин и Жан-Леон Жером // Василий Верещагин / Отв. ред. Т. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018. С. 30–39.
- Чернышева М. А. Новый взгляд на феномен реализма: о фотографическом проекте художника Верещагина и генерала Кауфмана // Ab Imperio. 2015. № 4. С. 379–413.
- Chernysheva M. «The Russian Gérôme»? Vereshchagin as a Painter of Turkestan // RIHA Journal. 2014. July-September. <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69952>.

Païni D. Painting the Moment Just Afterward, or, Gérôme as Film-maker//The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme: 1824-1904/L. des Cars et al. (eds). P.: SKIRA, 2010. P. 333-340.

Valkenier E. Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition. N. Y.: Columbia University Press, 1989.

I (Don't) Feel Ashamed for the Great State. Soviet Reception of Vasily Vereshchagin

Maria Chernysheva. Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University (SPbU), Russia, mariachernysheva@mail.ru.

The article examines the reception of Vasily Vereshchagin's art during the Soviet era. Art history texts, historical documents, and speeches by party officials adopt a rational approach to his work, enabling us to trace the development of the Soviet cult of Vereshchagin. A different type of "recycling" of his art can be found, for example, in the famous eastern/ostern movie "White Sun of the Desert." This form of reception is largely automatic, instinctive, and hidden. The article explains why Vereshchagin became one of the most important and difficult figures for the Soviet appropriation of Russian 19th century art. Among his contemporaries, Vereshchagin was arguably the only artist who openly identified as a realist and even published an article titled "Realism." However, in the same text he explicitly expressed his rejection of socialism, although, in the 19th century, realist art arose in alliance with leftist political ideas. Therefore, the inclusion of Vereshchagin in the Soviet pantheon of realism necessitated some falsification of his views. Another key aspect of Vereshchagin's art—namely, his successful service to the imperial, military and foreign policy interests of the Russian state—is also very ambiguous. While loyalty to a monarchical state was discouraged in the Soviet era, Soviet apologists for Vereshchagin were fascinated by his pro-state ideas.

Keywords: *Vasily Vereshchagin; Recycling; Realism; Empire; Colonialism; Turkestan series; "White sun of the desert".*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-4-217-237

References

- Chernysheva M. "The Russian Gérôme"? Vereshchagin as a Painter of Turkestan. *RIHA Journal*, 2014, July-September. URL: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69952>.
- Chernysheva M. A. Novyi vzglyad na fenomen realizma: o fotograficheskom proekte khudozhnika Vereshchagina i generala Kaufmana [A New Take on the Phenomenon of Realism: the Photographic Project of Artist Vereshchagin and General Kaufman], *Ab Imperio*, 2015, no. 4, pp. 379-413.
- Chernysheva M. Vasilii Vereshchagin i Zhan-Leon Zherom [Vasily Vereshchagin and Jean-Léon Gérôme]. *Vasilii Vereshchagin* [Vasily Vereshchagin] (ed. T. Karpova), Moscow, State Tretyakov Gallery, 2018, pp. 30-39.
- Friche V. M. *Ocherki sotsial'noi istorii iskusstva* [Essays on the Social History of Art], Moscow, Novaya Moskva, 1923.
- Gerasimov A. M. *Za sotsialisticheskii realizm* [For Socialist Realism], Moscow, Izdatel'stvo Akademii khudozhestv SSSR, 1952.
- Grois B. E. *Utopiya i obmen* [Utopia and Exchange], Moscow, Znak, 1993.
- Lebedev A. K. *V. V. Vereshchagin*, Moscow, Leningrad, Iskusstvo, 1939.

- Lebedev A. K. *Vasilii Vasil'evich Vereshchagin. Zhizn' i tvorchestvo. 1842–1904* [Vasily Vasilyevich Vereshchagin. Life and Art. 1842–1904], Moscow, Iskusstvo, 1958.
- Levchenko Ya. S. Zhanr kak pole vozmozhnostei: sluchai vesterna v SSSR [Genre as a Field of Opportunity: The Case of the Western in the USSR]. *Sluchainost' i nepredskazuemost' v istorii kul'tury: Materialy Vtorykh Lotmanovskikh dnei v Tallinskom universitete* [Chance and Unpredictability in the History of Culture: Proceedings of the Second Lotman Days at Tallinn University] (ed. and compiled by I. Pilshchikov), Tallin, TLU, 2013, pp. 407–431.
- Mastera iskusstva ob iskusstve: Izbrannye otryvki iz pisem, dnevnikov, rechei i traktatov: V 4 t.* [Masters of Art on Art: Selected Extracts From Letters, Diaries, Speeches and Treatises: In 4 vols], vol. 4 (ed. A. Fedorov-Davydov), Moscow, Leningrad, IZOGIZ, 1937.
- Païni D. Painting the Moment Just Afterward, or, Gérôme as Film-maker. *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme: 1824–1904* (eds L. des Cars et al.), Paris, SKIRA, 2010, pp. 333–340.
- Perepiska I. S. Turgeneva: V 2 t.* [Correspondence of I. S. Turgenev: In 2 vols], vol. 2 (compiled and commentaries by V. Baskakov et al., introd. N. Nikitina), Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1986.
- Solov'eva S. V. Byl li V. V. Vereshchagin voennym agentom? Otnosheniya khudozhnika i voennogo vedomstva (po materialam rossiiskikh arkhivov) [Was V. V. Vereshchagin a Military Agent? Relations Between the Artist and the Military Department (Based on the Materials of the Russian Archives)]. *Ivan Aivazovskii. Vzglyad iz XXI veka; Vasilii Vereshchagin: bol'she chem khudozhnik: Materialy nauchnykh konferentsii* [Ivan Aivazovsky. View From the XXI Century; Vasily Vereshchagin: More Than an Artist: Materials of Scientific Conferences] (eds G. Churak et al.), Moscow, State Tretyakov Gallery, 2019, pp. 195–222.
- Tikhomirov A. N. *Vasilii Vasil'evich Vereshchagin* [Vasily Vasilyevich Vereshchagin], Moscow, Leningrad, Iskusstvo, 1942.
- V. V. Vereshchagin. *Putevoditel' po vystavke* [V. V. Vereshchagin. Guide to the Exhibition] (compiled by A. Reznikov), Kiev, [s. n.], 1941.
- Valkenier E. *Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*, New York, Columbia University Press, 1989.
- Vereshchagin V. V. Realizm [Realism]. *Povesti. Ocherki. Vospominaniya* [Stories. Essays. Memories], Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1990, pp. 193–207.
- Zhdanov A. A. *Vstupitel'naya rech' i vystuplenie na Soveshchanii deyatelei sovetskoi muzyki v TSK VKP(b) v yanvare 1948 g.* [Opening Speech and Speech at the Meeting of Soviet Musicians at the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks in January 1948], Moscow, Gospolitizdat, 1952.

Книга пассажей:
заметки и материалы

Конволют G:
Всемирные выставки,
реклама, Гранвиль

Вальтер Беньямин

Перевод с французского *Сергея Фокина* и с немецкого
Веры Котелевской под редакцией *Ильи Калинина*
и *Анны Лаврик* по изданию: *Benjamin W. Das Passagen-Werk//*
Gesammelte Schriften/R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (Hg.).
Fr.a.M.: Suhrkamp, 1991. Bd. V/1–2. 1350 S.

Вальтер Беньямин (1892–1940). Немецкий философ
и культурный критик.

[Всемирные выставки, реклама, Гранвиль]

Да, когда весь мир от Парижа до Пекина,
 О божественный Сен-Симон, верен будет твоей доктрине,
 Век золотой вернется во всем своем блеске,
 И потекут молочные, чайные, шоколадные реки;
 Ягнята запеченные резвиться станут на лугах,
 А в Сене заведутся щуки под соусом из голубого сыра;
 Шпинат сам прыгнет в море фрикассе
 С уже зажаренными гренками;
 Деревья плодоносить будут сухофруктами
 И рединготы с ботами заколосятся на полях;
 Не снег пойдет — вино польется.
 Не дождь — цыплята жареные
 И утки в яблоках с небес низринутся.
 Ferdinand Langle, Emile Vanderburch: *Louis-Bronze et le Saint-Simonien. Parodie de Louis XI.*
 (Théâtre du PalaisRoyal, 27 февраля 1832)¹,
 цит. по: Theodore Muret: *L'histoire par le théâtre. 1789–1851*².

Музыка, подобная той, что спускается с кольца Сатурна
 и слышится в звуках роаяля Эрара
 Hector Berlioz. *A travers chants* («Бетховен в кольце Сатурна»)³.

1. Vander-Burch É., Langlé F. [Langlois, dit]. Louis-Bronze et le Saint-Simonien, parodie de «Louis XI» [de Casimir Delavigne], en 3 actes et en vers burlesques, par MM. Émile Vander-Burch et Ferdinand [Langlois, dit] Langlé. [Paris, théâtre du Palais-royal, 27 février 1832.]

2. Muret T. L'Histoire par le théâtre, 1789–1851. La Révolution, le Consulat, l'Empire. V. III. P.: Amyot, 1865. P. 191.

3. Berlioz H. A travers chants. Musikalische Studien, Huldigungen, Einfälle und Kritiken. Autorisierte deutsche Ausgabe von Richard Pohl//Gesammelte Schriften. 4 Bde. Bd. 1. Leipzig: Gustav Heinze, 1864. S. 104. (По всей видимости, Бенъямин вводит эту цитату из музыковедческой заметки Гектора Берлиоза «Бетховен в кольце Сатурна», чтобы соединить две важные тематические линии конволюта G — фантазмагорию и технику, мистику и прогресс, космос и повседневность, воплотившихся как в сюрреалистической графике Гранвиля, так и в сооружениях вроде Хрустального дворца. Оба начала воплощены в образе, созданном Берлиозом: в своей экстравагантной заметке он поселяет Бетховена на Сатурне, вернее, в «кольце Сатурна», где тот черпает гениальные идеи для своей музыки, которая затем идеально звучит на роале фирмы «Erard» — техническом чуде эпохи. Образу кольца Сатурна, являющего собой на гравюре Гранвиля («Другой мир») круговой балкон, опоясывающий эту планету (на нем ее жители по вечерам дышат свежим воздухом), посвящен самый ранний набросок «Труда о пассажах» — «Кольцо Сатурна, или О железных конструкциях». — Прим. пер.).

С ЕВРОПЕЙСКОЙ точки зрения все выглядело следующим образом: при производстве товаров в Средние века и вплоть до начала XIX века техника в своем развитии существенно отставала от искусства. Искусство могло не торопиться, всячески обыгрывая технические приемы. Изменения, которые начали происходить около 1800 года задавали темп развития искусства, и чем более головокружительным он становился, тем больше власть моды распространялась на все области. Наконец, дело дошло до нынешней ситуации: вполне предсказуемо, что искусство уже не успевает хоть как-то приспособливаться к техническому прогрессу. Реклама — это уловка, с помощью которой мечта навязывает себя промышленности.

[G 1, 1]

Рекламные изображения, развешанные в столовой, возвещают о появлении всевозможных сортов шнапса, какао «van Houten», консервов «Amieux». Можно, конечно, сказать, что семейный уют столовой дольше всего сохранился в маленьких кафе etc.; но стоит отметить, что и пространство кафе, где каждый квадратный метр и каждый час оплачивается более педантично, чем в доходных домах, родом как раз из столовой. Квартира, превращенная в кафе, представляет собой картинку-головоломку с надписью: «Где спрятан капитал?»

[G 1, 2]

Произведения Гранвиля — Сивиллины книги *publicité*⁴. Все, что у него предстает изначально в форме шутки, сатиры, находит свое подлинное воплощение в рекламе.

[G 1, 3]

Рекламный проспект парижского торговца текстилем 1830-х годов:

«Дамы и господа! Прошу вас отнестись со снисходительностью к следующим соображениям; лишь желание посодействовать вашему вечному спасению заставляет меня обратиться к вам. Позвольте привлечь ваше внимание к изучению Священного Писания, а также к предельной умеренности цен на трикотажные, хлопчатобумажные и проч. из-

4. Здесь: «реклама» (фр.).

деля, которую я стал первым здесь блюсти. Улица Святого Спасителя, дом № 13». Eduard Kroloff: *Schilderungen aus Paris*⁵.
[G 1, 4]

Взгляд сверху и реклама. «В Пале-Рояле между колоннами верхнего этажа я заметил картину маслом в натуральную величину, изображающую в весьма живых красках французского генерала в мундире. Я достал свой монокль, чтобы лучше разглядеть историческое содержание картины, а мой генерал, оказывается, сидит в кресле, оголив ногу и выставив ее перед склонившимся перед ним врачом, вырезающим у него мозоли». Johann Friedrich Reichardt: *Vertraute Briefe aus Paris*⁶.

[G 1, 5]

В 1861 году на стенах лондонских домов появился первый плакат-литография: на переднем плане — спина женщины, плотно закутанной в белую шаль; она только что торопливо поднялась по лестнице, слегка обернулась и, приложив палец к губам, приоткрыла тяжелую дверь, сквозь щель которой виднеется звездное небо. Именно так Уилки Коллинз афишировал выход своей новой книги, одного из величайших криминальных романов — «Женщина в белом». Ср.: Maurice Talmeyr: *La cité du sang*⁷.

[G 1, 6]

Примечательно, что югендстиль, потерпевший неудачу в интерьере, а вскоре и в архитектуре, часто находил очень удачные решения на улице, в искусстве плаката. Это полностью подтверждается пронизательной критикой Бене: «Югендстиль вовсе не был нелепым в своих первоначальных намерениях. Он хотел обновления, потому что отчетливо осознал странное несоответствие между подражанием искусству Ренессанса и новыми машинными методами производства. Но постепенно он сделался смешон, поскольку надеялся разрешить разительные объективные противоречия формально, на бумаге, в студии». → Интерьер → Adolf Behne: *Neues Wohnen — Neues Bauen*⁸. В целом же, так или ина-

5. Kolloff E. *Schilderungen aus Paris*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1839. S. 50–51.

6. Reichardt J. F. *Vertraute Briefe aus Paris*. Geschrieben in den Jahren 1802–1803. 3 Teile. Teil 1. Hamburg: B. G. Hoffmann, 1805. S. 178.

7. Talmeyr M. *La cité du sang: tableaux du siècle passé*. P.: Perrin, 1901. P. 263–264.

8. Behne A. *Neues Wohnen — Neues Bauen*. Leipzig: Hesse & Becker, 1927. S. 15.

че, к югендстилю применим закон обратного усилия. Подлинный разрыв с эпохой имеет структуру пробуждения, и, подобно пробуждению, им всецело управляет хитрость. Именно с помощью хитрости, а не вопреки ей мы высвобождаемся из царства снов. Но бывает и ложное освобождение, и признак его — насилие. Оно с самого начала обрекло югендстиль на гибель. → Структура сновидения →

[G 1, 7]

Глубинный, решающий смысл рекламы: «Удачные афиши встречаются лишь в сфере безделиц, индустрии или революции». Maurice Talmeyr: *La cite du sang*⁹. Та же самая мысль, подтолкнувшая бюргера разгадать тенденцию рекламы еще при ее зарождении: «В общем, мораль в афише никогда не появляется там, где есть место искусству, а искусство никогда не обнаруживает себя там, где есть место морали: лучше и не определить характер афиши». Ibid. P. 275.

[G 1, 8]

Как определенные стили, типовые сцены etc. начали в XIX веке «перекочевывать» в рекламу, так они перекочевали и в область обценного. Стиль назарейцев¹⁰, как и стиль Макарта¹¹, имеет своих черных или даже цветных литографических собратьев в области непристойной графики. Я видел эстамп, который, на первый взгляд, изображал нечто вроде омовения Зигфрида в крови дракона: уединение в зеленой лесной глуши, пурпурный плащ героя, обнаженная плоть, водная гладь — это была картина замысловатого сплетения трех тел, и выглядела она как обложка дешевого журнала для юношей. Это красочный язык тех самых афиш, что процветали в пассажах. Когда мы узнаем, что там демонстрировались портреты знаменитых танцовщиц канкана, таких как Риголетта и Фричетта, мы воображаем их размалеванными именно так. В пассажах встречаются и более фальшивые тона; то, что гребни тут красные и зеленые, ни-

9. Talmeyr M. Op. cit. P. 277.

10. Назарейцы, или назареи, — немецкие и австрийские художники-романтики XIX века, члены творческого сообщества «Союз св. Луки» (*Lukasbund*), подражавшие живописному стилю Средневековья и раннего Ренессанса. — Прим. пер.

11. Модная во второй половине XIX века эклектика, на которую вдохновлял, в частности, австрийский художник и декоратор мебели и интерьера Ганс Макарт (1840–1884), прославившийся своим венским ателье, где царствовало экзотическое смешение стилей. — Прим. пер.

кого не удивляет. У мачехи Белоснежки были такие вещицы, и, когда гребень не справлялся с колдовством, на помощь приходило чудесное яблоко — наполовину красное, наполовину ядовито-зеленое, как дешевый гребень. Всюду мелькают перчатки, цветные, но чаще длинные черные, на которые многие вслед за Иветт Гильбер¹² возлагают большие надежды и которые, надо надеяться, принесут удачу и Марго Лион¹³. А чулки, разложенные на соседнем столике кабачка, превращают его в изысканный мясной прилавок.

[G 1a, 1]

Поэзия сюрреалистов обращается со словами как с фирменными наименованиями, а их тексты — это, по сути, рекламные проспекты еще не открытых предприятий. Сегодня в названиях фирм гнездятся фантазии, которые раньше, как считалось, были сокрыты в лексиконе «поэтических» vocabul.

[G 1a, 2]

В 1867 году торговец обоями размещает свои рекламные афиши на опорах мостов.

[G 1a, 3]

Много лет назад я увидел в трамвае плакат, который, будь в мире все на своих местах, нашел бы себе почитателей, историков, экзегетов и копиистов, как какие-нибудь великие стихи или великая картина. Он и в самом деле был тем и другим одновременно. Но, как это бывает порой с очень глубокими, неожиданными переживаниями, потрясение оказалось слишком сильным: впечатление обрушилось на меня с такой мощью, что, если можно так выразиться, пробило почву сознания и бесследно сгинуло где-то там во тьме на долгие годы. Я знал только, что это реклама пищевой соли «Bullrichsalz» и что местонахождение этой приправы — подвальчик на улице Флотвелль. На протяжении нескольких последующих лет, проезжая мимо него, я боролся с искушением сойти, чтобы справиться там о плакате. И вот

12. Иветт Гильбер (1865–1944) — популярная артистка кабаре, певица, выступавшая обычно в длинных черных перчатках. — *Прим. пер.*

13. Маргерит Элен Барбе Элизабет Константин Лион (1899–1989) — актриса мюзик-холла и кино, певица и пародистка. В 1931 году снялась в фильме Георга Вильгельма Пабста по мотивам «Трехгрошовой оперы» Бертольда Брехта. Будучи еврейкой, в 1933 году была вынуждена покинуть Берлин и продолжить артистическую карьеру в Париже. — *Прим. пер.*

одним тусклым воскресным днем я оказался после полудня в том северном районе Моабит (словно возведенном призраками для этого времени суток), что уже поразил меня четыре года назад, когда на улице Лютцов мне пришлось оплачивать пошлину за китайский фарфоровый город по весу его покрытых эмалью кварталов — мне прислали его из Рима. На всем пути мне встречались знаки, предвещавшие нечто особенное. И закончилось все историей открытия одного пассажира, — историей чересчур берлинской, чтобы высвободить для нее место в этом парижском пространстве воспоминаний. Я стоял с двумя прекрасными спутницами перед убогим кабачком, буфетную витрину которого оживляло множество вывесок. На одной из них красовалась надпись «Bullrichsalz». На ней не было ничего, кроме этого слова, но вокруг литер внезапно, словно сам собою, возник пустынный пейзаж с того давнего плаката. Он снова предстал передо мной. Выглядел он так. На переднем плане по пустыне двигалась ломовая телега, запряженная лошадьми. Она была нагружена мешками с надписью «Bullrichsalz». В одном из мешков зияла дыра, из которой соль длинной дорожкой струилась по земле. На заднике пустынного пейзажа между двумя стойками была натянута огромная вывеска с надписью: «Лучшая». Но что же делала соляная дорожка на своем маршруте через пустыню? Она выписывала буквы, и буквы образовывали слово: «Bullrichsalz». Не была ли предуготовленная гармония Лейбница ребячеством по сравнению с этим отточенным и слаженным спектаклем предопределения посреди пустыни? И не было ли в этом плакате заложено иносказание о том, чего еще никто не испытал в этой земной жизни? Притча о будничности утопии?

[G 1a, 4]

«Именно так, в метрах, представлял свои достижения в закупках недавно упомянутый Шоссе д'Антен: более двух миллионов метров барежа¹⁴, более пяти миллионов метров гренадина¹⁵ и поплина¹⁶ и более трех миллионов метров других тканей — всего около одиннадцати миллио-

14. Бареж — легкая воздушная ткань из шелка и шерсти, наподобие газовой, из которой шили платья, туники, шлейфы.

15. Гренадин — легкая воздухопроницаемая хлопковая ткань с плетением из марлевой нити, использовавшаяся для пошива рубашек, колониальной униформы и галстуков.

16. Поплин — хлопковая ткань, в которой особое плетение образует на поверхности рубчик.

нов метров мануфактуры. Все французские железные дороги, — заметила газета *Tintamarre*¹⁷, порекомендовав своим читательницам Шоссе д'Аnten как „первый“, а также „самый солидный“ торговый дом в мире, — „еще не дотягивают до десяти тысяч километров, то есть всего лишь до десяти миллионов метров. Так что *один* только этот магазин мог бы укрыть своими тканями, как шатром, все железные дороги Франции, что было бы особенно приятно в летнюю жару“. Три или четыре подобных заведения заявляют о похожих цифрах, так что с помощью тканей, собранных вместе, можно было бы поместить под огромным навесом не только Париж <...> но и весь департамент Сены, „что, опять же, было бы очень приятно в дождь“. Но как (приходит в голову вопрос) магазинам удастся размещать и хранить эту неслыханную массу товаров? Ответ очень прост и к тому же логичен: всегда находится такое предприятие, которое превосходит по размеру другое.

„Можно услышать: ‘La Ville de Paris — самый большой магазин столицы’, ‘Les Villes de France — самый большой магазин в Империи’, ‘La Chaussée d’Antin — самый большой магазин Европы’, ‘Le coin de Rue — самый большой магазин в мире’. — ‘В мире’: иными словами, большего магазина на земле нет; это уже, пожалуй, предел. О нет; в этом списке еще отсутствуют ‘Магазины Лувра’, а они носят название ‘самых больших магазинов во Вселенной’. Вселенной! Сириус, вероятно, тоже учтен, и даже ‘потухшие двойные звезды’, о которых говорит Александр фон Гумбольдт в своем ‘Космосе’“».

Здесь явно ощутима связь молодой капиталистической торговой рекламы с Гранвилем. Adolph Heinrich Ebeling: *Lebende Bilder aus dem modernen Paris*¹⁸.

[G 2, 1]

«Итак, князья и государства, примите совет объединить богатства, средства и силы, чтобы совместными усилиями зажечь давно погасшие вулканы [кратеры которых хотя и засыпаны снегом, но все еще испускают потоки горячего газообразного водорода], как мы зажигаем газовые горелки; высокие цилиндрические башни направляли бы

17. *Le Tintamarre* — газета о промышленности, литературе, музыке и моде, выходившая во Франции в 1843–1893 годах.

18. Ebeling A. H. *Lebende Bilder aus dem modernen Paris*. 4 Bde. Köln: ohne Verlag, 1863–1866. Bd. 2. 1866. S. 292–294.

горячие источники Европы в воздух, откуда [служа воздухомнагревателями] они спускались бы каскадами, и их преждевременное смешение с остужающими водами вовремя предотвращалось. — Искусственные вогнутые зеркала, расположенные на большой высоте полукругом и отражающие солнечные лучи, первыми бы справились с усиленным нагреванием воздуха». Ф. фон Бранденбург: «Победа! Новый мир!»/Радостное восклицание по поводу того, что на нашей планете, особенно в заселенном нами Северном полушарии, произошло полное изменение температуры благодаря увеличению атмосферного тепла. F. v. Brandenburg: *Victoria! Eine neue Welt*¹⁹. → Газовое освещение →

Эта фантазия душевнобольного под влиянием нового изобретения выливается в рекламу газового освещения в комически-космическом стиле Гранвиля. Вообще следует проанализировать тесную связь рекламы со сферой космического.

[G 2, 2]

Выставки. «Все географические пояса, нередко в ретроспективе, все времена. От сельского хозяйства, горного дела, промышленности, машин, которые показаны в действии, до сырья и обработанных материалов, искусства и художественных промыслов. В этом проявляется свойственная XIX веку поразительная потребность в незрелом синтезе, которую мы наблюдаем и в других областях — вспомним *Gesamtkunstwerk*. Он хотел, не только из чисто утилитарных соображений, породить видение человеческого космоса, пребывающего в состоянии нового движения». Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich*²⁰. Однако этот «незрелый синтез» свидетельствует также о настойчивом стремлении замкнуть пространство существования и развития. Предотвратить «выветривание класса».

[G 2, 3]

К организованной в соответствии со статистическими принципами выставке 1867 года: «Обходя этот кругообразный, словно экватор, дворец, ты как будто совершаешь кру-

19. von Brandenburg F. Victoria! Eine neue Welt! Freudevoller Ausruf in Bezug darauf, daß auf unserm Planeten, besonders auf der von uns bewohnten nördlichen Halbkugel eine totale Temperatur Veränderung hinsichtlich der Vermehrung der atmosphärischen Wärme eingetreten ist. Zweite vermehrte Auflage.: Ludwig Bohmiae, 1835. S. 4–5.

20. Giedion S. Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton. Leipzig, B.: Klinkhardt & Biermann, 1928. S. 37.

госветное путешествие, перед тобой предстают все народы: враги мирно живут бок о бок. Если в начале мира Божественный дух витал над орбитой вод, то здесь он витает над орбитой железа». *L'exposition universelle de 1867 illustrée, Publication internationale autorisée par la commission impériale*²¹ (цит. в: Giedion: <*Bauen in Frankreich*>. S. 41)²².

[G 2, 4]

К выставке 1867 года. Об Оффенбахе. «В течение десяти лет блистательное остроумие комедиографа и упоенное вдохновение композитора соревновались друг с другом по части фантазии и творческих находок, чтобы к 1867 году — году Всемирной выставки — достичь своих вершин, апогея безудержного веселья, предельного выражения творческих безумств. Успех этого театра, который и так уже был неслыханным, стал воистину безумным, бредовым, о чем мы с нашими жалкими победами даже не можем составить себе представление. В то лето Париж поразил солнечный удар». Из речи Анри Лаведана²³ во Французской академии, произнесенной 21 декабря 1899 года и посвященной согласно традиции памяти Анри Мейяка²⁴, чье кресло он занимал.

[G 2a, 1]

Реклама эмансипировалась в югендстиле. Афиши югендстиля всегда были «большими, фигуративными, изысканными по колориту, но не крикливыми; они показывали балы, ночные заведения, киносеансы, они были созданы для льющейся через край жизни, которой просто неподражаемо служили чувственные изгибы югендстиля». *Frankfurter Zeitung*, подписано: F. L. О выставке плакатов в Мангейме, 1927. → Сновидческое сознание →

[G 2a, 2]

Первая, лондонская, Всемирная выставка объединяет все индустрии мира. По ее следам создается Музей Южного

21. *L'exposition universelle de 1867 illustrée, Publication internationale autorisée par la commission impériale*. P.: Impr. générale Ch. Lahure, 1867. T. 2. P. 322.

22. Giedion S. Op. cit. P. 41.

23. Анри Лаведан (1859–1940) — французский романист и драматург (сотрудничал с театром *Comédie-Française*), сценарист, с 1899 года член Французской академии.

24. Анри Мейяк (1831–1897) — французский драматург и либреттист, член Французской академии (1888).

Кенсингтона²⁵. Вторая выставка — в 1862 году, тоже в Лондоне. Начиная с мюнхенской выставки 1875 года немецкий Ренессанс входит в моду.

[G 2a, 3]

Виртц о Всемирной выставке: «Прежде всего поражает не то, что люди делают сегодня, а то, на что они будут способны в будущем. / Человеческий гений начинает осваивать могущество материи». Antoine Wiertz: *Œuvres littéraires*²⁶.

[G 2a, 4]

Тальмайр называет афиши «искусством Гоморры». *La cité du sang*²⁷. → Югендстиль →

[G 2a, 5]

Промышленные выставки как тайная конструктивная схема музеев: искусство — проецированные в прошлое промышленные изделия.

[G 2a, 6]

Джозеф Нэш написал для короля Англии серию акварелей с изображением Хрустального дворца, в котором в 1851 году проходила Лондонская промышленная выставка: сооружение было возведено специально для этого события. Первая Всемирная выставка и первое монументальное здание из стекла и железа! На этих акварелях с изумлением замечаете, что гигантское помещение оформлено в стиле восточной сказки и что, помимо складов, заполняющих аркады, через огромные залы тянутся монументальные группы из бронзы, мраморные статуи и фонтаны. → Железо → Интерьер →

[G 2a, 7]

Проект Хрустального дворца разработал Джозеф Пакстон, главный садовник герцога Девонширского, для которого он построил оранжерею из стекла и железа в Чаттворте. Его проект зарекомендовал себя высоким уровнем пожарной безопасности, ярким освещением, скоростью возве-

25. Музей Виктории и Альберта, крупнейший музей декоративно-прикладного искусства и дизайна.

26. Wiertz A.J. *Œuvres littéraires* (Édition réservée à la France). P.: Librairie internationale, 1870. P. 374.

27. Talmeyr M. *La cité du sang: Tableaux du siècle passé*. P.: Perrin, 1901. P. 286.

дения и дешевизной и победил проект комитета. Конкурс не состоялся²⁸.

[G 2a, 8]

«Да здравствует венское пиво! Из тех ли оно краев, что родными считает? Честно сказать, не знаю. Знаю лишь, что это изысканный, успокаивающий напиток; это вам не страсбургское пиво, <...> не баварское <...> Это божественное пиво <...> светлое, как мысли поэта, легкое, будто ласточка, плотное и пьянящее, словно перо немецкого философа. Его пьешь будто это родниковая вода, оно освежает, словно амброзия». Реклама напитка «Fanta Bière de Vienne». Рядом с Нувель Опера, рю Галеви, 4. *Almanach indicateur parisien, revue parisienne*²⁹.

[G 2a, 9]

«Еще одно новое слово — „реклама“ — будет ли оно пользоваться успехом?» Félix Nadar: *Quand j'étais photographe*³⁰.

[G 2a, 10]

Между Февральской революцией и Июньским восстанием: «Все стены были оклеены революционными плакатами, которые Альфред Дельво несколько лет спустя перепечатал в двух солидных томах под названием “Murailles révolutionnaires”³¹, так что и сейчас можно составить впечатление об этой диковинной плакатной литературе. Не осталось дворца или церкви, на которых не появились бы такие плакаты. Никогда ранее ни в одном городе не было замечено такого количества объявлений. Даже правительство публиковало подобным образом свои декреты и прокламации, и тысячи людей предпочитали излагать согражданам свои воззрения на всевозможные вопросы языком плаката. Чем ближе было открытие Национального собрания, тем более страстным и необузданным становился этот язык. <...> Число уличных зазывал росло с каждым днем, тысячи и тысячи людей, которым было нечем заняться, становились разнос-

28. Проект Пакстона был первоначально отклонен Лондонским строительным комитетом в 1850 году. Архитектор опубликовал его в газете *London News*: реакция общественности на необычную концепцию была столь доброжелательной, что комитет капитулировал.

29. *Almanach indicateur parisien. Revue parisienne de 1865. Prédications humoristiques pour 1866. Indications indispensables*. P.: Delahaye et E. Blay, 1866. P. 13.

30. *Nadar F. Quand j'étais photographe/préface de Léon Daudet*. P.: E. Flammarion, 1900. P. 309.

31. «Революционные стены» (фр.).

чиками газет». Sigmund Engländer: *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen*³².

[G 3, 1]

«Короткая веселая вещица, которую обычно ставят здесь перед началом новой пьесы, — “Harlequin Afficheur”³³. Афиша комедии появляется в довольно милой, потешной сцене в квартире Коломбины». Reichardt: *Vertraute Briefe aus Paris*³⁴.

[G 3, 2]

«Многие парижские дома украшены сейчас как бы под стать костюму Арлекина; это скопление больших зеленых, желтых, [одно слово нрзб.] и розовых листов бумаги. Наклейки дерутся друг с другом за место на стене и бьются за угол улицы. И самое занятное в этом то, что старые афиши перекрывают новыми по десять раз на день». Eduard Kroloff: *Schilderungen aus Paris*³⁵.

[G 3, 3]

«Поль Сироден, родившийся в 1814 году, с 1835 года ведет театральную деятельность, которую с 1860 года дополняет практическими достижениями в кондитерском деле. Плоды последнего в большой витрине на улице Мира манят не меньше, чем драматические орешки, карамельки, прянички и хлопущки, которыми угощают публику в одноактных драматических фарсах Пале-Рояля». Rudolf Gottschall: *Das Theater und Drama des Second Empire*³⁶.

[G 3, 4]

Из речи Коппе³⁷, произнесенной перед членами Французской академии («Ответ Эредиа»³⁸) («Réponse à Heredia»)

32. Engländer S. Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen. Hamburg: Hoffmann u. Campe, 1864. 4 Bde. Bd. 2. S. 279–280.

33. «Арлекин — расклейщик афиш» (фр.).

34. Reichardt J. F. Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803. Hamburg: B. Hoffmann, 1804. 2 Teile. Teil. 1. S. 457.

35. Kroloff E. Schilderungen aus Paris. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1839. 2 Teile. Teil 1. S. 57.

36. Gottschall R. Das Theater und Drama des second empire // Unsere Zeit. Deutsche Revue Monatsschrift zum Conversationslexikon. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1867. 2. Jg. 3. Heft. S. 933.

37. Франсуа Эдуар Жоахим Копе (1842–1908) — поэт и драматург, представитель Парнасской школы.

38. Жозе-Мария Эредиа (1842–1905) — поэт французско-кубинского происхождения, примкнувший к Парнасской школе, член Французской академии.

от 30 мая 1895 года), узнаешь, что раньше на улицах Парижа можно было увидеть необычные выписанные буквами рисунки: «Шедевры каллиграфии, в былые времена выставаемые на каждом углу, где мы с восхищением могли разглядеть портрет Беранже или „Взятие Бастилии“, нарисованные одним росчерком»³⁹.

[G 3, 5]

В газете *Charivari* за 1836 год есть фотография, на которой изображена афиша, растянутая на половину фасада. Окна не завешены — за исключением одного. Из него высывается человек и отрезает кусок мешающей ему бумаги.

[G 3, 6]

«L'Essence d'Amazilly», аромат и антисептик — парфюмерно-косметическое гигиеническое средство от фирмы „Дюпра и Ко“. [Далее — в переводе⁴⁰]: «Называя нашу эссенцию именем дочери касика⁴¹, мы лишь хотели намекнуть, что растительные компоненты этого средства, которым оно обязано своей удивительной эффективностью, рождены в том же горячем климате, что и она. Второе слово в названии мы почерпнули из языка науки, и лишь для того, чтобы показать, что, помимо несравненной пользы, которую эссенция приносит дамам, она обладает гигиеническими свойствами, способными завоевать доверие всех, кто пожелает убедиться в ее целебном действии. Ибо если наша вода и не обладает даром, подобно источнику вечной молодости, стирать с лица следы прожитых лет, то по крайней мере среди прочих достоинств у нее есть самое ценное, как нам кажется, свойство — восстанавливать во всем блеске былой славы это совершенное создание, шедевр Творца, который, вкуче с изяществом, чистотой и грацией своих форм составляет прекрасную половину человечества; без счастливого вмешательства нашего изобретения это столь драгоценное, сколь и нежное украшение, в изящной прелести своей загадочной структуры напоминающее хрупкий цве-

39. Réponse de M. François Coppée au discours de M. José-Maria de Heredia. DISCOURS PRONONCÉ DANS LA SÉANCE PUBLIQUE le jeudi 30 mai 1895. PARIS, PALAIS DE L'INSTITUT // Académie française. URL: <https://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-jose-maria-de-heredia>.

40. Беньямин приводит французский рекламный текст в своем переводе на немецкий.

41. Casique (фр.) — обозначение вождя индейского племени на Багамских, Больших и Малых Антильских островах.

ток, увядающий при первом ненастье, было бы удостоено лишь мимолетной сцены сияющего великолепия, по истечении которой ему пришлось бы зачахнуть от пагубного дыхания болезни, изнурительных требований кормления грудью или не менее губительных тисков безжалостного корсета. Наша эссенция “L’Essence d’Amazilly”, созданная исключительно для дам, отвечает самым взыскательным и интимным требованиям их туалета. Благодаря удачному составу она сочетает в себе все необходимое для восстановления, поддержки и развития природных чар, не нанося им при этом ни малейшего вреда». <Цит. в>: Charles Simond: *Paris de 1800 à 1900*. («Объявление парфюмера в 1857 году» («Une Rec-lame de parfumeur en 1857»))⁴².

[G 3а, 1]

«Человек-афиша степенно несет свою легкую двойную ношу. Молодая дама, чьи округлые формы носят лишь временный характер, смеется над ходячей афишей и, продолжая смеяться, пытается ее прочесть; счастливый автор ее округлостей также несет свою ношу», — текст, сопровождающий литографию, названную: «Человек-афиша на площади Побед» из *Nouveaux Tableaux de Paris*» [литографии сделаны Марле]. Эта книга — своего рода Хогарт *ad usum Delphini*⁴³.

[G 3а, 2]

Начало предисловия Альфреда Дельво к книге «Революционные стены» («Les Murailles révolutionnaires»): «Эти революционные крепостные стены — у основания которых мы вырезаем наше безвестное имя — представляют собой необъятное, гигантское, уникальное и, главное, беспримерное творение в истории книг. Это — творение коллективное, автором которого выступает монсеньор-все-на-свете, *mein herr omnes*⁴⁴, как говорил Лютер. *Les murailles révolutionnaires de 1848*⁴⁵.

[G 3а, 3]

42. Simond Ch. Paris de 1800 à 1900. P.: Plon, 1900. 2 vols. Vol. 2. P. 510.

43. Латинское выражение *ad usum Delphini* («для использования дофином») связано с библиотекой греко-римской классики, адаптированной специально для Людовика Великого Дофина, сына Людовика XIV. Ирония Бенъямина: смелая сатира гравюр Уильяма Хогарта, но только в смягченном, рассчитанном на нежный возраст, варианте.

44. Мой господин всё (нем.)

45. Les murailles révolutionnaires de 1848, collection des décrets bulletins de la République, adhésions, affiches, facsimile de signatures professions de foi/ précédée d’une préface d’ Alfred Delvau, Paris & les départements: J. Bry Aine, 1852. 16e éd. 2 vols. Vol. 1. P. 1.

Когда в 1798 году, при Директории, на Марсовом поле была впервые реализована идея публичных выставок, мероприятие собрало 110 участников, 25 из которых получили медали. См. в: *Palais de l'industrie*. Отпечатан в типографии Анри Плона.

[G 4, 1]

«Начиная с 1801 года во дворе Лувра стали выставлять продукцию развивающейся промышленности». Lucien Dubech, Pierre D'Espezel: *Histoire de Paris*⁴⁶.

[G 4, 2]

«Каждые пять лет — в 1834, 1839 и 1844 годах — в сквере Мариньи выставлялась промышленная продукция». Ibid. P. 389.

[G 4, 3]

«Первая выставка состоялась в 1798 году; это была <...> выставка продуктов французской промышленности на Марсовом поле, идея которой принадлежала Франсуа де Нёфшато. В эпоху Империи были организованы три общенациональные выставки — в 1801, 1802 и 1806 годах; две первые были во дворе Лувра, третья — перед Дворцом инвалидов; в эпоху Реставрации тоже три — в 1819, 1823 и 1827 годах — и все в Лувре; при Июльской монархии на площади Согласия и на Елисейских Полях — в 1834, 1839 и 1844 годах; одна — при Второй Республике, в 1849 году. Затем, в подражание Англии, которая в 1851 году организовала международную выставку, имперская Франция провела две всемирные выставки на Марсовом поле — в 1855 и 1867 годах. Для первой был построен Дворец индустрии, снесенный при Республике; вторая обернулась неистовым празднеством, ознаменовавшим апогей Империи. В 1878 году была устроена еще одна выставка — в знак свидетельства возрождения после поражения в войне. Она проходила на Марсовом поле во временном дворце, спроектированном Формиже⁴⁷. Хотя эти немислимые ярмарки — отличались своей краткосрочностью, каждая из них оставила свой след на лице города. Для Выставки 1878 года был построен дворец Трокадеро, странное

46. Dubech L., d'Espezel P. *Histoire de Paris*. P.: Payot, 1926. P. 335.

47. Формиже, Жан-Камиль (1839–1926) — французский архитектор, автор многочисленных памятных сооружений в Париже и провинции.

сооружение, воздвигнутое Давью⁴⁸ и Бурде⁴⁹ на холме Шайо, и мост Пасси, построенный для того, чтобы заменить Йенский мост, который пришел в негодность. Всемирная выставка 1889 года оставила после себя Галерею машин, которая впоследствии была снесена, в то время как Эйфелева стоит и по сей день». Ibidem.

[G 4, 4]

«„Европа переместилась, чтобы посмотреть товары“, — отзывался с презрением Ренан о Выставке 1855 года». Paul Morand: 1900⁵⁰.

[G 4, 5]

«„Для пропаганды этот год был потерян“, — сказал один оратор-социалист на съезде 1900 года». Ibid. P. 129.

[G 4, 6]

«В 1798 году было объявлено о проведении всемирной промышленной выставки, которая должна была пройти на Марсовом поле <...>. Директория поручила министру Франсуа де Нёфшато организовать народный праздник в честь основания Республики. Министр посоветовался с несколькими людьми, те предложили лазание по деревьям и другие увеселения. Один из них высказался о проведении большого базара на манер деревенских ярмарок, но только в грандиозных масштабах. Наконец, кто-то предложил добавить еще и выставку картин. Эти два последних предложения натолкнули Франсуа де Нёфшато на мысль организовать в честь народных гуляний промышленную выставку. Таким образом, эта первая промышленная выставка родилась из желания развлечь рабочий класс и стала для него праздником освобождения <...>. Всенародный характер торговли особенно бросался в глаза <...>. Вместо шелковых тканей можно было увидеть шерстяные, вместо кружев и изделий из атласа — ткани, удобные в быту третьего сословия, шерстяной чепец и плюш <...>. Шапталь, выступавший на этой выставке, впервые произнес слова „индустриальное государ-

48. Давью, Габриэль Жан Антуан (1824–1881) — французский архитектор, спроектировавший, в частности Театр Шатле.

49. Бурде, Жюль (1835–1915) — французский архитектор, спроектировавший среди прочего здание мэрии 19-го округа Парижа.

50. Morand P. 1900. P.: Éditions de France, 1931. P. 71.

ство“». Sigmund Engländer: *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen*⁵¹.

[G 4, 7]

«Празднуя столетие Великой революции, французская буржуазия как бы нарочно задалась целью показать пролетариату экономическую возможность и необходимость рабочей революции. Всемирная выставка давала ему прекрасное представление о том неслыханном развитии, какого достигли в настоящее время производительные силы цивилизованных стран. Ни о чем подобном не могли даже и мечтать смелые утописты прошлого века <...>. Та же самая выставка показала, что при современном развитии производительных сил и при современном анархическом состоянии производства промышленные кризисы должны становиться все более и более интенсивными, а следовательно, все более и более разрушительно влиять на ход всемирного хозяйства». Georgi Plechanow: *Wie die Bourgeoisie ihrer Revolution gedenkt*⁵².

[G 4a, 1]

«Несмотря на все показные притязания, с которыми тевтонское чванство пытается преподнести имперскую столицу неугасимым маяком цивилизации, Берлину до сих пор не удалось провести всемирную выставку. <...> Вот уж пустая уловка — оправдывать сей постыдный факт тем, что всемирные выставки якобы изжили себя, что это всего лишь пестрые ярмарки тщеславия в мировом масштабе, и прочие <...> утешительные объяснения. У нас нет причин замалчивать темные стороны всемирных выставок <...>: но они всегда являются несравненно более мощными рычагами развития человеческой культуры, чем бесчисленные казармы и церкви, которыми Берлин наводнен ценой самых возмутительных расходов. Причиной очередных неудачных попыток провести всемирную выставку является, во-первых, недостаток энергии <...>, которым страдает буржуазия, а во-вторых, плохо скрываемое тщеславие, с которым абсолютистско-феодальный милитаризм смотрит на все, что мо-

51. Engländer S. *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen*. Bd. 1. S. 51–53.

52. Plechanow G. *Wie die Bourgeoisie ihrer Revolution gedenkt*// *Die Neue Zeit*. Stuttgart. 1891. IX, 1. S. 138; перевод цитаты приводится по: Плеханов Г. В. *Столетие Великой Революции*// Он же. *Сочинения: в 4 т.* М.: Государственное издательство, 1925. Т. 4. С. 55–67.

жет повредить его — увы! — пока еще мощные корни». <аноним.>: *Klassenkämpfe*⁵³.

[G 4a, 2]

По случаю Всемирной выставки 1867 года Гюго опубликовал манифест к народам Европы.

[G 4a, 3]

Шевалье был учеником Инфантена. Издатель газеты *Globe*.

[G 4a, 4]

О «Систематической энциклопедии» («Encyclopédie méthodique») Ролана де ла Платьер: «Говоря о *Мануфактурах* <...>, Ролан пишет: „Потребность родилась из нужды <...>“. Сначала можно было бы подумать, что это слово используется в классическом смысле *industria*, но в дальнейшем проясняется следующее: „Но эта плодovitая и порочная девица, шагая непрочной походкой и беспрестанно оглядываясь назад, затопила своим источником поля, и вскоре ничто не могло удовлетворить нужду, которая охватила всю землю“ <...> Важно то, что он начал использовать слово „индустрия“ более чем за тридцать лет до выхода работы Шапталля⁵⁴». Henri Hauser: *Les débuts du capitalisme*⁵⁵.

[G 4a, 5]

«Товар поступает в продажу с ценником. Его уникальность и качество служат лишь стимулом для торгового обмена. Для общественной оценки его стоимости это совершенно неважно. Товар стал абстракцией. Как только он оторвался от производителя и лишился своих реальных свойств, он перестал быть продуктом и больше не подчиняется человеку. Он обрел „призрачную реальность“ и живет своей собственной жизнью. “На первый взгляд товар кажется очень простой и тривиальной вещью. Его анализ показывает, что это — вещь, полная причуд, метафизических тонкостей и теологических ухищрений”⁵⁶. Оторвавшись от воли человека, он встраивается в таинственную иерархию, разви-

53. *Klassenkämpfe*//Die neue Zeit. Stuttgart, 1894. XII, 2. S. 257.

54. Шапталль, Жан-Антуан (1756–1832), французский химик, государственный деятель и промышленник.

55. Hauser H. *Les débuts du capitalisme*. Paris, Alcan, 1927. P. 315–316.

56. Маркс К. Фетишистский характер товара и его тайна//Он же. Капитал: Критика политической теории. Т. 1. М.: Госполитиздат, 1952. С. 77.

вает или отрицает взаимозаменяемость, играет по собственным правилам, как актер на призрачной сцене. В биржевых сводках хлопок „ползет вверх“, медь „падает“, кукуруза „укрепляется“, у бурого угля „застой“, пшеница „поднимается“, а нефть „показывает тенденцию“. Вещи обособились, переняли у людей их манеры. <...> Товар превратился в идола, который, будучи продуктом рук человеческих, тем не менее повелевает людьми. Маркс говорит о фетишистском характере товара. „Таинственность товарной формы состоит просто в том, что она является зеркалом, которое отражает людям общественный характер их собственного труда как вещный характер самих продуктов труда. <...> Это только определенные общественные отношения людей между собой, которые приобретают здесь фантастическую форму взаимоотношения вещей»⁵⁷. Otto Rühle: *Karl Marx*⁵⁸.

[G 5, 1]

«Согласно официальной статистике, в 1862 году Всемирную выставку в Лондоне посетили всего около 750 рабочих, частью выбранных своими товарищами, частью выдвинутых самими предпринимателями. <...> Разумеется, официальный характер этой делегации, способ ее формирования не внушал особенного доверия французской революционно-республиканской эмиграции. Это обстоятельство, может быть, и объясняет, почему инициатива торжественного приема депутации исходила от редакции одного печатного органа, посвященного вопросам кооперативного движения. <...> В июле, по инициативе редакции *Working Man*, был образован комитет, который должен был заняться подготовкой торжественного приема французских рабочих. <...> Из участников упоминаются Дж. Мортон Пето, <...> Джозеф Пакстон. <...> На первый план выдвигались интересы промышленности, и в качестве единственного средства улучшить тяжелое положение рабочих предьявлялась необходимость соглашения между ними и хозяевами. <...> Мы <...> не можем смотреть на это собрание, как на место рождения Международного товарищества рабочих <...> Это — легенда <...> Верно лишь одно: визит этот имел большое значение своими косвенными последствиями, как очень важный этап на пути установления связи между английскими и француз-

57. Там же. С. 78–79.

58. Rühle O. Karl Marx. Leben und Werk. Hellerau bei Dresden: Avalun-Verlag, 1928. S. 384–385.

скими рабочими». Dawid Rjazanov: *Zur Geschichte der ersten Internationale*⁵⁹.

[G 5, 2]

«Уже во время первой Всемирной выставки в Лондоне в 1851 году на нее было послано за счет государства несколько рабочих по указанию предпринимателей. Но, кроме них, была и вольная делегация, отправленная в Лондон по инициативе Бланки (экономиста) и Эмиля де Жирардена. <...> Эта делегация составила общий отчет, в котором нет и намека на попытку установить постоянную связь с английскими рабочими, но зато сильно подчеркивается необходимость мирных отношений между Англией и Францией. <...> В 1855 году проходила вторая Всемирная выставка, на этот раз в Париже. На ней не было никаких рабочих делегаций ни из столицы, ни из провинции. Боялись, что они дадут возможность рабочим организоваться». Ibid. S. 150–151⁶⁰.

[G 5a, 1]

Хитроумные причуды Гранвиля хорошо выражают то, что Маркс называет «теологическими ухищрениями» товара.

[G 5a, 2]

«Смысл вкуса выражает четырехколесная повозка, первое колесо которой — это Гастрономия, второе — Кухня, третье — Домашние заготовки, четвертое — Культура». Из «Нового промышленного и общественного мира» <Шарля Фурье> («Nouveau monde industriel et sociétaire», 1829). Ernest Poisson: *Fourier*⁶¹.

[G 5a, 3]

Связь первой Всемирной выставки 1851 года в Лондоне с идеей свободной торговли.

[G 5a, 4]

59. Rjazanov D. Zur Geschichte der ersten Internationale//Marx-Engels-Archiv: Zeitschrift des Marx-Engels-Instituts in Moskau. Bd. 1. Fr.a.M., 1928. S. 157, 159–160; Перевод цитаты приводится по: Рязанов Д. Международное Товарищество Рабочих. I. Возникновение Первого Интернационала//Архив К. Маркса и Ф. Энгельса/Под ред. Д. Рязанова. М.: Государственное издательство, 1924. Т. 1. С. 128–130.

60. Там же. С. 124.

61. Poisson E. Fourier. P.: Félix Alcan, 1932. P. 30.

«Всемирные выставки во многом утратили свой первоначальный характер. Воодушевление, охватившее самые широкие круги в 1851 году, утихло и сменилось холодным расчетом; в 1851 году мы жили в эпоху свободной торговли. <...> Теперь мы уже несколько десятилетий наблюдаем распространение политики протекционизма; <...> участие в выставке стало <...> своего рода представительством <...>, и если в 1850 году руководящим принципом был принцип невмешательства в эти вопросы, то теперь признают, что правительство каждой отдельной страны можно рассматривать как предпринимателя в прямом смысле слова». Julius Lessing: *Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen*⁶².

[G 5a, 5]

В Лондоне в 1851 году «появилась <...> первая литая стальная пушка Круппа, модель, которую прусское военное министерство вскоре закажет в количестве более 200 единиц». Ibid. S. 11.

[G 5a, 6]

«Из круга идей, из которого выросла великая идея свободной торговли, произошла также <...> идея о том, что никто не должен остаться с пустыми руками — напротив, на выставке ты представляешь лучшее, на что способен твой народ, чтобы увезти домой лучшее из того, что создано другими народами. <...> Этому великому замыслу, из которого родилась идея выставки, соответствовала и форма его исполнения. Все было готово за восемь месяцев. „Чудо, ставшее историей“. Как ни странно, но в основе этого явления лежал принцип, гласящий, что подобное творение может быть создано лишь в результате свободной деятельности граждан, а не государства <...> В то время два частных лица, братья Мандэй, немедленно предложили возвести, на свой страх и риск, дворец за миллион марок. Однако было решено строить в еще более крупных масштабах, и необходимый многомиллионный гарантийный фонд был согласован в кратчайшие сроки. Для новой великой идеи была найдена новая грандиозная форма. Инженер Пакстон сконструировал Хрустальный дворец. По всем уголкам земли разнеслась весть о чем-то сказочном и неслыханном: на площади в восемна-

62. Lessing J. *Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen* // *Volkswirtschaftliche Zeitfragen*. 1900. Bd. 174. S. 29–30.

дцать моргенов⁶³ будет построен дворец из стекла и железа. Незадолго до этого Пакстон укрыл одну из оранжерей в Кью, в которой буйно разрослись пальмы, арочной крышей из стекла и железа, и это придало ему смелости в решении новой задачи. Местом проведения выставки был выбран самый величественный лондонский парк, Гайд-парк, в центре которого простерся огромный луг, пересеченный лишь по короткой диагонали аллеей великолепных вязов. Обеспокоенные граждане забили тревогу, опасаясь, что деревья будут принесены в жертву чьей-то хитроумной фантазии. „Я возведу свод над деревьями“, — таков был ответ Пакстона, и он спроектировал трансепт высотой 112 футов, который <...> вместили всю аллею. В высшей степени поразительно и знаменательно, что эта Всемирная выставка в Лондоне, выросшая из современных идей паровой энергии, электричества и фотографии, современных представлений о свободной торговле, стала решающим импульсом, вызвавшим настоящий переворот в искусстве. Идея возвести в качестве временного сооружения дворец из стекла и железа казалась тогдашнему миру чем-то невероятным. Теперь мы понимаем, что это был первый прорыв в области совершенно нового формотворчества <...>. Конструктивный стиль в противовес стилю историческому стал ключевым словом в модернистском направлении. Вспомним же, когда эта идея впервые торжествующе воссияла в мире: с рождением Хрустального дворца в Лондоне в 1851 году. Поначалу не верилось, что можно построить из стекла и железа дворец таких колоссальных размеров. Что поражает воображение авторов публикаций того времени, так это сочленение железных элементов, которые стали для нас сегодня чем-то обыденным. Англия могла гордиться тем, что ей удалось решить совершенно новую и неслыханную задачу за восемь месяцев на собственных заводах, без привлечения внешних мощностей. Можно с только ликовать, что <...> еще в XVI веке крохотное застекленное окошко было предметом роскоши, а теперь можно возвести целое здание площадью 18 моргенов из стекла. Такой человек, как Лотар Бюхер, прекрасно понимал, что означает новая конструкция: это здание — неприукрашенное, лишенное всякого показного блеска архитектурное воплощение несущих сил в стройных железных сочленениях. Это определение, которое <...> содержало программу будуще-

63. Морген — устаревшая единица измерения, применявшаяся в Нидерландах, Пруссии, Австрии, Речи Посполитой, равная примерно 0,56 га.

го, заключало в себе нечто превосходящее фантастическое очарование, которым пленяло это здание тогдашние умы. И в связи с этим сохранение великолепной аллеи под трансептом имело огромное значение. Внутри этого пространства разместилась вся самая восхитительная флора, какая только произрастала в богатых оранжереях Англии. Легкокрылые пальмы юга смешивались с листвой пятивековых вязов, и в этом волшебном лесу обрели свое место шедевры живописи, статуи, крупные изделия из бронзы и прочие художественные трофеи. В центре находился мощный фонтан из стеклянных кристаллов. Вправо и влево расходились галереи, по которым можно было прогуливаться от одного национального павильона к другому, и все это являло собой подлинное чудо, воодушевляющее скорее воображение, чем разум. „Только из прозаической экономии слов я называю представшее мне пространство бесподобным и волшебным. Это ‘Сон в летнюю ночь’ под полуночным солнцем“ (Лотар Бюхер). Эти ощущения всколыхнули весь мир. Я сам помню, как в моем детстве доходили до нас в Германии новости о Хрустальном дворце, как увешивали его изображениями стены буржуазных гостиных в отдаленных провинциальных городках. То, что грезилось нам в старых сказках о принцессе в стеклянном гробу, о королевах и эльфах, обитателях хрустальных жилищ, — все это, казалось, стало явью <...>, и эти ощущения жили в нас десятилетиями. Большой трансепт дворца и часть павильонов перенесли в Сайднем, где здание стоит до сих пор; там я и осмотрел его в 1862 году, испытав трепет благоговения и неподдельный восторг. Потребовались четыре десятилетия, череда пожаров и поток очерняющей клеветы, чтобы разрушить это волшебство, однако его частица все еще жива». Ibid. S. 6–10.

[G 6; G 6a, 1]

Организация Нью-Йоркской выставки 1853 года досталась Филеасу Барнуму.

[G 6a, 2]

«Ле Пле⁶⁴ просчитал, что сколько лет требуется на подготовку выставки, столько месяцев она и должна длиться <...> Очевидна вопиющая диспропорция между временем

64. Пьер Гийом Фредерик Ле Пле (1806–1882) — французский мыслитель, социолог, политический деятель, экономист, горный инженер, автор среди прочих трудов «Исследования каменноугольного Донецкого бассейна» (1854).

подготовки и длительностью предприятия». Maurice Pécарd: *Les expositions internationales au point de vue économique et social particulièrement en France*⁶⁵.

[G 6a, 3]

«В *Murailles révolutionnaires de 1848* появляется афиша книготорговца, снабженная следующим примечанием: „Мы вручаем вам эту афишу, как позднее вручим другие, без привязки к выборам или другим политическим событиям этой эпохи. Мы предлагаем ее вам, потому благодаря ей вы можете узнать, почему и как некоторые промышленники извлекают выгоду из определенных ситуаций“. Из афиши: „Прочитайте это важное сообщение о мошенниках. Мсье Александр Пьер, желая предотвратить злоупотребления, которые происходят ежедневно по незнанию арго и жаргона мошенников и прочих опасных субъектов, извлек пользу из того несчастливого времени, которое он был вынужден с ними разделить, пребывая в заключении как жертва павшего правительства; выпущенный на свободу нашей благородной Республикой, он только что предал печати плоды своих печальных исследований, которые ему довелось провести в тюрьмах. Он не побоялся спуститься в самое сердце этих пугающих мест, включая Фосс-о-Льон, стремясь пролить свет на основные понятия их языка, которые вплоть до сегодняшнего дня оставались понятны лишь самим злоумышленникам, надеясь, что тем самым он поможет избежать всех злосчастий и злоупотреблений, которые происходят из-за их незнания <...>» Продается: в общественных местах и у автора. *Les Murailles révolutionnaires de 1848*⁶⁶.

[G 7, 1]

Если товар был фетишем, то Гранвиль был его магическим проповедником.

[G 7, 2]

Вторая империя: «Кандидатам от правительства <...> разрешалось печатать свои прокламации на белой бумаге,

65. Pécарd M. *Les expositions internationales au point de vue économique et social particulièrement en France*. P.: V. Giard & E. Brière, 1901. P. 23.

66. *Les Murailles révolutionnaires de 1848*. Vol. 1. P. 320.

которая предназначалась исключительно для официальных публикаций». A. Malet, P. Grillet: *XIX siècle*⁶⁷.

[G 7, 3]

Югендстиль впервые использовал в рекламе изображение человеческого тела. → Югендстиль →

[G 7, 4]

Делегации рабочих на Всемирной выставке 1867 года. Главную роль в прениях играет требование об отмене статьи 1781 Гражданского кодекса, которая гласит: «Слово хозяина в вопросах, касающихся распределения заработной платы, выплаты заработной платы за истекший год, выданных задатках в текущем году, следует принимать за истину (р. 140)». — «Рабочие делегации на выставках в Лондоне и Париже в 1862 году и в 1867 году задали направление развитию общественного движения при Второй империи, можно даже сказать, второй половины XIX столетия <...> Их отчеты сравнивали с наказами Генеральным штатам; подобно тому, как наказы 1789 года определили ход политической революции, они стали сигналом социальной эволюции (р. 207) [Сравнение взято у Мишеля Шевалье.] Требование десятичасового рабочего дня (р. 121). «Четыреста тысяч бесплатных билетов были распределены среди рабочих Парижа и различных департаментов. Для приехавших рабочих делегаций были выделены казармы в которых было оборудовано более 30 000 мест для их проживания» (р. 84). Henry Fougère: *Les délégations ouvrières aux expositions universelles*⁶⁸.

[G 7, 5]

Собрания делегаций рабочих в 1867 году на «учебном полигоне пассажа Рауль». Ibid. P. 85.

[G 7a, 1]

«Выставка была уже давно закрыта, а рабочие делегации продолжали совещаться, этот рабочий парламент продолжал свою деятельность в пассаже Рауль». Ibid. P. 86–87. В об-

67. Malet A., Grillet P. *XIXe siècle* (1815–1914), ouvrage rédigé conformément aux programmes officiels. P.: Hachette, 1919. P. 271.

68. Fougère H. *Les délégations ouvrières aux expositions universelles sous le Second empire*. [Texte imprimé] / thèse pour le doctorat.; Université de Paris, Faculté de droit. Montluçon: impr. de A. Herbin, 1905.

щей сложности собрания продолжались с 21 июля 1867 года до 14 июля 1869 года.

[G 7a, 2]

Международное товарищество рабочих «„Товарищество <...> ведет свою историю с 1862 года года проведения Всемирной выставки в Лондоне. Именно там встретились английские и французские рабочие, и в ходе общения достигли договоренностей о взаимопомощи“. Заявление, сделанное мсье Толэном 6 марта 1868 года <...> в ходе инициированного правительством первого судебного разбирательства в отношении Международного товарищества рабочих». Ibid. P. 75. На первом большом лондонском митинге было заявлено о поддержке освободительного движения поляков⁶⁹.

[G 7a, 3]

В трех или четырех отчетах делегаций рабочих, принявших участие во Всемирной выставке 1867 года, содержится требование об отмене постоянных армий и о всеобщем разоружении. Делегации художников по фарфору, изготовителей пианино, сапожников и механиков. Ibid. P. 163–164.

[G 7a, 4]

1867. «Первое посещение Марсова поля производило необычайное впечатление. Проезжая по центральной аллее <...> вы сначала <...> не видели ничего, кроме дыма и железа <...>. Это первое впечатление было такой силы, что посетители, не обращая внимания на увеселения, соблазняющие их на протяжении всего пути, спешили на манящие их шум и движение. В тот момент <...>, когда на мгновение замирали машины, слышались звуки паровых органов и симфонии духовых инструментов». A. S. de Doncourt: *Les expositions universelles*⁷⁰.

[G 7a, 5]

Пьесы, поставленные к Всемирной выставке 1855 года: «Слишком маленький Париж», 4 августа 1855 года, Люксембургский театр; Поль Мерис «Париж», 21 июля, Ворота Сен-Мартен; Теодор Барьер и Поль де Кок, «История Парижа»

69. Речь идет о Польском восстании 1863–1864 гг. против Российской империи, целью его было восстановление границ Речи Посполитой 1772 г.

70. Doncourt, A.-S. de. *Les expositions universelles/volume orné de 80 gravures.* Lille; P.: J. Lefort, 1889.

и «Великие века», 29 сентября; «Моды выставки»; «Дзинь! Бум! Бум! Ревю выставки»; Себастьян Реаль, «Видение Фауста, или Всемирная выставка 1855 года». Приводится по: Adolphe Demy: *Essai historique sur les expositions universelles de Paris*⁷¹.

[G 7a, 6]

Всемирная выставка в Лондоне, 1862 год: «От того воодушевления, что вызвала выставка 1851 года, не осталось и следа <...>. Тем не менее эта выставка позволила сделать несколько весьма неожиданных выводов <...>. Сильнее всего поразил <...> Китай. До настоящего момента Европа видела в китайском искусстве лишь <...> примитивный рыночный товар. Но вот началась Англо-китайская война⁷² <...> Летний дворец был сожжен⁷³, в наказание, как говорили. Однако в действительности англичане преуспели даже больше, чем французы, в расхищении несчетного количества сокровищ, скопившихся там, и эти сокровища были выставлены в Лондоне в 1862 году. Из соображений благоразумия женщины, а не мужчины <...> выступили в качестве экспонентов». Julius Lessing: *Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen*⁷⁴.

[G 8, 1]

Юлиус Лессинг указывает на отличие всемирных выставок от международных ярмарок (Ibid. S. 4). В последнем случае купцы везли с собой весь запас товаров. Всемирные выставки предполагают значительное развитие как коммерческого, так и промышленного кредита, то есть кредита как со стороны покупателей, так и со стороны фирм-заказчиков.

[G 8, 2]

«Не признать, что ярмарка на Марсовом поле в 1789 году, что превосходные портики двора Лувра и Дома инвалидов в последующие годы и достопамятный королевский ординанс от 13 января 1819 года в огромной мере содействова-

71. Demy A. *Essai historique sur les expositions universelles de Paris*. P.: A. Picard et fils. 1907. P. 90.

72. Так называемые Опиумные войны 1840–1842 и 1856–1860 гг.

73. Юаньминъюань (кит. «сады совершенной ясности»), или Старый Летний дворец и Зимний дворец — разрушенный в 1860 году во время Второй опиумной войны садово-дворцовый комплекс, в котором императоры Цинской династии проводили большую часть времени.

74. Lessing J. *Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen* // *Volkswirtschaftliche Zeitfragen*, 1900. Bd. 174. S. 16.

ли великолепному развитию французской промышленности, мог лишь тот, кто полностью закрыл глаза на факты <...> Королю Франции было угодно превратить величественные галереи своего дворца в огромный базар, чтобы народ мог созерцать <...> эти бескровные трофеи, сотворенные гением искусств и мира». Josephe-Charles Chenou et H. D.: *Notice sur l'exposition des produits de l'industrie et des arts qui a eu lieu à Douai en 1827*⁷⁵.

[G 8, 3]

В 1851 году в Лондон были направлены три различные делегации рабочих; ни одна из них не добилась существенных результатов. Две из них были официальными: одна от Национального собрания, другая — от муниципалитета; частная делегация прибыла при поддержке прессы, в частности Эмиля де Жирардена. Рабочие никак не участвовали в формировании состава этих делегаций.

[G 8, 4]

Размеры Хрустального дворца, приведенные А. С. Донкурм в книге «Всемирные выставки» (*Les expositions universelles*⁷⁶): длинные стороны составляли 560 м.

[G 8, 5]

О делегации рабочих на лондонской Всемирной выставке 1862 года: «Уже были организованы избирательные участки, когда накануне выборов случился один инцидент <...> помешавший проведению выборов. Полицейская префектура <...> была возмущена этим беспрецедентным развитием событий, и Рабочая комиссия получила распоряжение прекратить свою деятельность. Будучи убежденными, что эта мера <...> стала результатом недоразумения, члены Комиссии сразу же обратились к Его Величеству <...> Император <...> сообразовал предоставить комиссии разрешение на продолжение своей деятельности. В результате было избрано двести делегатов <...> Каждой группе для выполнения поставленных задач было предоставлено десять дней. Каждому делегату по отбытии было выделено по 115 франков, билет второго класса туда-обратно, предоставлено жилье и питание, а также входные билеты на Выставку <...> Ни еди-

75. Chenou et H. D. Notice sur l'exposition des produits de l'industrie et des arts qui a eu lieu à Douai en 1827. Douai: Impr. de Wagrez aîné, 1827. P. 5.

76. Doncourt A. S. de. Les expositions universelles. Lille, P.: J. Lefort, 1889. P. 12.

ный инцидент не омрачил этого массового народного начинания». *Rapports des délégués des ouvriers parisiens à l'exposition de Londres en 1862 publiés par la Commission ouvrière*⁷⁷. (Отчет включает доклады 53 делегаций от различных предприятий.)

[G 8a, 1]

Париж, 1855 год. «Четыре локомотива охраняли вход в пристройку для машин, они были похожи на огромных черных быков из Ниневии, на громадных египетских сфинксов, что находились у входа в храмы. Пристройка была царством железа, огня и воды; уши глохли, глаза слепли: <...> все пребывало в движении; можно было наблюдать, как чешут шерсть, ткут сукно, режут проволоку, перемалывают зерно, добывают уголь, изготавливают шоколад и так далее. Всем участникам выставки были доступны двигатели и пар, в отличие от лондонской Выставки 1851 года, где лишь английские экспоненты пользовались благами воды и огня». A. S. Doncourt: *Les expositions universelles*⁷⁸.

[G 8a, 2]

В 1867 году «Восточный квартал» стал центром притяжения.

[G 8a, 3]

15 миллионов человек посетило Всемирную выставку 1867 года.

[G 8a, 4]

В 1855 году впервые было разрешено снабжать товары ценниками.

[G 8a, 5]

«Ле Пле <...> предугадал, насколько важно будет найти то, что на современном языке мы называем „гвоздем“. Он предвидел также, что эта необходимость <...> задаст выставкам некое неверное направление, о котором <...> мсье Клодио-Жане отзывался в 1889 году следующим образом: „Экономист и порядочный человек Мсье Фредерик Пасси вот уже многие годы изобличает в парламенте и Академии злоупотре-

77. *Rapports des délégués des ouvriers parisiens à l'Exposition de Londres en 1862 publiés par la commission ouvrière: à la commission impériale*. P.: MM. Wanschooten, et Grandpierre d'Argen, 1862-1864. P. III-IV.

78. *Doncourt A. S. de*. Op. cit. P. 53.

требления уличных ярмарок. Все, что он говорит о пряничных ярмарках, <...> может быть сказано, разумеется, с учетом разницы в масштабах событий, о грандиозном праздновании столетия“. [К чему следует примечание]. „Успех аттракционов действительно таков, что Эйфелева башня, которая стоила шесть миллионов, принесла уже к 5 ноября 1889 года 6 459 581 франков“. Maurice Pécard: *Les expositions internationales au point de vue économique et sociale particulièrement en France*⁷⁹.

[G 9, 1]

Выставочный дворец 1867 года на Марсовом поле, который сравнивали с Колизеем: «Расположение, разработанное генеральным комиссаром Ле Пле, оказалось как нельзя более удачным: предметы были распределены по восьми концентрическим галереям в зависимости от материалов, из которых они были изготовлены; двенадцать аллей <...> исходили из единого центра: главные национальные павильоны занимали сектора, ограниченные этими расходящимися лучами. Таким образом <...> можно было <...> либо пройти по галереям и составить себе представление о состоянии промышленности в различных государствах, либо пройти по поперечным аллеям и составить представление о том состоянии, в котором находились отдельные отрасли в каждой стране. Adolphe Démy: *Essai historique sur les expositions universelles de Paris*⁸⁰. Там же цитата из статьи Теофиля Готье о дворце в газете *Moniteur* от 17 сентября 1867 года: «Кажется, что находишься перед монументом, воздвигнутым на какой-нибудь другой планете, на Юпитере или на Марсе, согласно вкусам, которые нам неведомы, в цветовой гамме, к которой наши глаза непривычны». Там же цитата: «Громадная лазурная бездна с кроваво-красной каймой по краям кружит голову и разрушила привычные представления об архитектуре».

[G 9, 2]

Протест против Всемирной выставки 1851 года: «Король Пруссии запретил принцу и принцессе <...> выезжать в Лондон <...> Дипломатический корпус отказался отправлять королеве слова поздравления. „Прямо в этот момент“, — писал <...> 15 апреля 1851 года своей матери принц Альберт, — <...>

79. Pécard M. Op. cit. P. 29.

80. Démy A. *Essai historique sur les expositions universelles de Paris*. P.: Picard et fils, 1907. P. 129.

противники выставки строят свои козни <...> Иностранцы, как они заявляют, готовят здесь радикальную революцию, убьют Викторину и меня и провозгласят красную республику. Кроме того, из-за наплыва толп непременно разразится чума, которая поглотит тех, кто здесь еще останется, несмотря на рост цен на все товары». Ibid. P. 38.

[G 9, 3]

Франсуа де Нёфшато о выставке 1798 года (цит. по книге Adolphe Démy: *Essai historique sur les expositions universelles*) «„Французы, — говорил он, — удивили Европу стремительностью своих воинских успехов; с таким же рвением им следовало бы взяться за торговлю и прочие миролюбивые искусства» (p. 14). «Эта первая выставка <...> в действительности является первой кампанией, кампанией катастрофической для английской промышленности» (p. 18). — Воинственный характер торжественного открытия: «1. школа трубачей; 2. отряд кавалерии; 3. две первых команды канцеляристов; 4. барабаны; 5. военные марши; 6. взвод пехоты; 7. герольды; 8. распорядитель торжества; 9. зарегистрированные на выставке артисты; 10. жюри» (p. 15). Золотую медаль Нёфшато приберегает для того, кто нанесет наибольший ущерб английской промышленности».

[G 9a, 1]

Вторая выставка, в IX году⁸¹, должна была объединить произведения промышленности и изобразительных искусств во внутреннем дворе Лувра. Но художники отказались от навязанного им предложения выставляться вместе с промышленниками. Ibid. P. 19.

[G 9a, 2]

Выставка 1819 года. «По случаю выставки король пожаловал титул барона Терно и Оберкампу <...> Награждение промышленников аристократическими титулами спровоцировало критику. В 1832 году никакого произведения в благородное сословие не было». Ibid. P. 24.

[G 9a, 3]

Выставка 1844 года. О мадам де Жирарден: «Виконт де Лоне, «Парижские письма», IV, p. 66. (цит. по: Démy: *Essai his-*

81. 1801 год по французскому республиканскому (революционному) календарю.

torique. Р. 27): «„Это такое удовольствие, — заметила она, — которое странным образом напоминает кошмар“. И она перечислила странности, которых действительно было немало: освеженная лошадь, гигантский майский жук, движущаяся челюсть, турок-хронометр, который показывал время количеством своих кульбитов, да еще мсье и мадам Пипле, консержи из „Парижских тайн“, из цукатов».

[G 9a, 4]

Всемирная выставка 1851 года — 14 837, 1855 года — 80 000 экспонентов.

[G 9a, 5]

Египетская выставка 1867 года размещалась в здании, построенном по образцу египетского храма.

[G 9a, 6]

Уолпол в романе «Крепость» описывает меры по организации приема посетителей Всемирной выставки 1851 года в отеле, построенном специально для них. Они включали постоянное полицейское наблюдение за отелем, присутствие священника и регулярные утренние визиты врача.

[G 10, 1]

Уолпол описывает Хрустальный дворец со стеклянным фонтаном в центре и вязы, «которые выглядели так, словно лесной лев был пойман в стеклянную сеть» (р. 307). Он описывает ложи, украшенные драгоценными коврами, но прежде всего — механизмы. «В этом машинном зале находились автоматические прядильные машины, кружевная машина Жаккара, машины для изготовления конвертов, паровые ткацкие станки, модели локомотивов, центробежные насосы и локомобили; все эти механизмы работали как оголтелые, в то время как тысячи людей в цилиндрах и капорах сидели рядом с ними в спокойном ожидании, пассивные и не подозревающие, что век человека на этой планете подошел к концу». *Hugh Walpole: The Fortress*⁸².

[G 10, 2]

Дельво говорит о «...людях, что каждый вечер впиваются глазами в окна магазинов „Прекрасная садовница“, наблюдая за подсчетом дневной выручки». *Alfred Delvau: Les*

82. *Walpole H. The Fortress*. Hamburg; P.; Bologna: Macmillan, 1933. P. 306.

heures parisiennes (в главе: «Huit heures du soir» («Восемь вечера»))⁸³.

[G 10, 3]

В своей речи в сенате 31 января 1868 года Мишель Шевалье пытается спасти от сноса Дворец индустрии 1867 года. Из нескольких возможных вариантов использования здания, предложенных им, наиболее любопытным было использование помещения для военных учений — оно подходило для этого благодаря своей округлой форме. Он также рекомендует развернуть в здании постоянно действующую ярмарку импортных товаров. Намерение противной стороны, по-видимому, заключалось в том, чтобы оставить Марсово поле свободным от застройки из военных соображений. Ср.: Michel Chevalier: *Discours sur une pétition réclamant contre la destruction du palais de l'exposition universelle de 1867*⁸⁴.

[G 10, 4]

«Всемирные выставки <...> не могут не спровоцировать скрупулезного сравнения цен и качества одинаковых товаров, производимых разными народами; да восторгается школа абсолютной свободы торговли! Всемирные выставки приводят <...> к снижению или даже упразднению таможенной пошлины». Achille de Colusont (?): *Histoire des expositions des produits de l'industrie française*⁸⁵.

[G 10a, 1]

Каждая отрасль, выставляя свои трофеи
На базаре мирового прогресса,
Словно палочкой волшебной фея,
Обогащает Дворец Хрустальный.

...

Богачи, ученые, артисты, пролетарии,
Все как один работают на благо общее,
И, как братья благородные,
Все радуют за счастье друг друга

83. Delvau A. *Les heures parisiennes*. P.: Librairie centrale, 1866. P. 144.

84. Chevalier M. *Discours sur une pétition réclamant contre la destruction du palais de l'exposition universelle de 1867*. P.: Dupont, 1868.

85. Colusont A. de. *Histoire des expositions des produits de l'industrie française*. P.: Guillaumin, 1855. P. 544.

Clairville et Jules Cordier: *Le Palais de Cristal ou les Parisiens à Londres* [Театр у Ворот Сен-Мартен, Париж, 26 мая 1851 года]⁸⁶.
[G 10a, 2]

Обе последние сцены из «Хрустального дворца» Клервиля разворачиваются перед дворцом и внутри него. Ремарки к предпоследней сцене: «Главная галерея Хрустального дворца; слева, на переднем плане, кровать, изголовье которой увенчивает огромный циферблат; посередине маленький стол, на котором видны небольшие мешочки и глиняные горшочки; справа — электрическая машина; на заднем плане — экспозиция различных товаров (за основу которой взята описательная гравюра, произведенная в Лондоне)» (Ibid. P. 30).

[G 10a, 3]

Реклама шоколада «Маркиз» 1846 г.: «Шоколад торгового дома „Маркиз“ (*La Maison Marquis*), расположенного в пассаже Панорам и на улице Вивьен, 44. И вот наступает эпоха, когда торговый дом „Маркиз“ выпускает шоколадное пралине и прочие разновидности оригинальных изделий из шоколада в самых изысканных и самых разнообразных формах. Пожелания, которые нам удалось собрать, позволяют нам предупредить наших читателей, что и на этот раз восхитительно нежный вкус шоколада „Маркиз“ будет дополняться замечательными стихами, тщательно отобранными нами среди самой изысканной и грациозной, самой чуждой вульгарным профанам литературной продукции этого года. Убежденные в своем счастливом преимуществе, мы выражаем благодарность торговому дому за то, что он обеспечил столь мощную рекламу этими замечательными стихами». Кабинет эстампов.

[G 10a, 4]

Дворец индустрии в 1855 году: «Шесть павильонов окружают здание с четырех сторон; всего на первом этаже расположено 306 пассажей. Сквозь огромную стеклянную крышу освещается все внутреннее пространство. Из материалов использовались только камень, железо и цинк; стоимость строительства составила 11 миллионов франков. <...> Особенно примечательны две большие картины из стекла на востоке и западе центральной галереи. <...> Все фигуры изображены в натуральную величину, а высота картин не менее

86. Clairville, Cordier J. Le palais de cristal, ou Les Parisiens à Londres: grande revue de l'Exposition universelle, en 5 actes et 8 tableaux. P.: Beck. P. 6.

6 метров». Adolf Lenz: *Acht Tage in Paris*⁸⁷. На картинах из стекла изображены индустриальная Франция и Правосудие.

[G 11, 1]

«Вместе с сотрудниками по *L'atelier* я писал <...>, что наступил момент для экономической революции <...> хотя какое-то время назад мы все согласились с тем, что по всей Европе рабочие пришли к солидарности и теперь прежде всего следует сосредоточиться на идее создания политической федерации европейских народов». Claude Anthime Corbon: *Le secret du peuple de Paris*⁸⁸. «В общем и целом политическое сознание рабочего класса Парижа почти всецело сводится к страстному желанию послужить федеративному движению различных национальностей» (Ibid. P. 242).

[G 11, 2]

Нина Лассав, любовница Фиески⁸⁹, после его казни 19 февраля 1836 года работала кассиршей в кафе «Renaissance» на площади Биржи.

[G 11, 3]

Животная символика у Туссенеля — крот: «Крот не символизирует какой-то единственный характер, он — символ определенного социального периода, а именно периода зарождения индустрии, периода циклопического <...>, он является аллегорическим выражением <...> абсолютного превосходства грубой силы над силой интеллектуальной. Бросается в глаза сходство между кротами, которые взрывают почву и пробивают подземные пути сообщения, и монополистами железных дорог и грузовых перевозок <...> Крайняя чувствительность крота, который не переносит дневного света, замечательно соответствует упертому обскурантизму этих монополистов, владеющих банками и транспортом: они тоже боятся света». Alphonse Toussenel: *L'esprit des bêtes. Zoologie passionnelle. Mammifères de France*⁹⁰.

[G 11, 4]

87. Lenz A. Acht Tage in Paris: Ein vollständiges Gemälde der Französischen Hauptstadt u. der nächsten Umgebungen. Ein unentbehrlicher u. treuer Führer für alle Besucher der Pariser Industrie-Ausstellung. Leipzig: O. Wigand, 1855. S. 9–10.

88. Corbon C. A. Le secret du peuple de Paris. P.: Pagnerre, 1863. P. 196.

89. Фиески, Джузеппе Марко (1790–1836) — корсиканец, главный заговорщик, участвовавший в покушении на короля Франции Луи-Филиппа 28 июля 1835 г.

90. Toussenel A. L'esprit des bêtes. Zoologie passionnelle. Mammifères de France. P.: Librairie Phalanstérienne, 1884. P. 469, 473–474.

Животная символика у Туссенеля — сурок: «Сурок теряет шерсть в своих трудах, что вызывает в мыслях нищету бедного савояра, чье тягостное ремесло сказывается прежде всего в изношенном платье». Ibid. P. 334.

[G 11, 5]

Растительная символика у Туссенеля — виноградная лоза: «Лоза любит посплетничать <...> она фамильярно взбирается на плечи сливы, оливы, вяза; она накоротке со всеми деревьями». Ibid. P. 107.

[G 11, 6]

Туссенель предлагает теорию круга и параболы применительно к играм детей разного пола. Это напоминает антропоморфизмы Гранвиля: «Любимые фигуры детства неизменно принимают сферические формы — мяч, обруч, шар; с фруктами то же самое — вишня, смородина, красные мелкие яблоки, круглый пирог с повидлом <...> Мастер аналогий, который наблюдает за этими играми с пристальным вниманием, не может не заметить характерного различия в выборе забав и излюбленных развлечений у детей разного пола <...> Что же разглядел наш наблюдатель в играх девочек? Он увидел решительную расположенность к эллипсу. / Действительно, среди излюбленных забав девочек я отметил волан и скакалку <...> Движения скакалки и волана описывают эллиптические или параболические кривые. Почему? Почему в столь юном возрасте слабый пол отдает предпочтение эллиптической кривой и демонстрирует явную нелюбовь к мячу, шару и юле? Потому что эллипс есть кривая любви, тогда как круг есть символ дружбы. Эллипс представляет собой фигуру, которую использовал Бог <...> для своих любимых творений — женщины, лебедя, арабского скакуна, венериних голубок; эллипс — фигура по своей сути привлекательная <...> Как правило, астрономы не догадывались, <...> почему планеты движутся вокруг центра притяжения по эллиптической орбите, а не по кругу; теперь они осведомлены об этой тайне не хуже, чем я». Ibid. P. 89–91.

[G 11a, 1]

Туссенель устанавливает символизм кривых, согласно которому круг представляет дружбу, эллипс — любовь, парабола — семейственность, гипербола — амбиции. В разделе, посвященном последней, следующий отрывок особенно близко подводит нас к Гранвилю: «Гипербола — это кривая

амбиции <...> Насладитесь зрелищем настойчивого упорства асимптоты, преследующей к гиперболу в неистовой гонке; она приближается, <...> все время приближается к своей цели, но никогда ее не достигает». Ibid. Р. 92.

[G 11a, 2]

Животная символика у Туссенеля — еж: «Прожорливый, отвратного обличья — вылитый портрет ничтожного щелкопера, спекулирующего на биографиях и шантаже, приторговывающего удостоверениями почтмейстера и контрамарками и черпающего из своей липовой совести ложные обеты и извинения по твердым расценкам <...> Говорят, что еж — единственное четвероногое во Франции, на которое не действует яд гадюки. Я бы мог догадаться об этом по чистой аналогии <...> Вы что, всерьез думаете, что эта мерзость (гадюка) может укусить литературного жулика?» Ibid. Р. 476, 478.

[G11 a, 3]

«Молния — это поцелуй двух туч, бурный, но пылкий. Влюбленные, что боготворят друг друга и хотят это друг другу сказать вопреки всем препятствиям подобны двум тучам, движимым противоположными электрическими зарядами и преисполненным трагизмом». Ibid. Р. 100–101.

[G 12, 1]

Первое издание «Разума животных» Туссенеля вышло в 1847 году.

[G 12, 2]

«Тщетно я копался в древних архивах, пытаюсь обнаружить там следы гончей <...> Задаваясь вопросом, когда появилась эта порода, я рылся в воспоминаниях самых трезвомыслящих лунатиков; все, что мне удалось выяснить <...> подводит нас к выводу, что гончая — это творение современности». Ibid. Р. 159.

[G 12, 3]

«Молодая хорошенькая женщина является настоящей гальванической батареей, <...> пленительные флюиды которой сдерживаются лишь внешней оболочкой и изолирующей силой волос; в силу чего, когда эти флюиды хотят убежать из своей нежной тюрьмы, им приходится прилагать невероятные усилия, которые, в свою очередь, воздействуя на различные живые тела, вызывают в них ужасающее

опустошающее влечение <...> История рода человеческого изобилует примерами того, как благоразумные мужчины, ученые мужи, отважные герои молниеносно теряли голову просто от женского взгляда <...> Мудрый царь Давид на деле доказал, что прекрасно понимает конденсирующие свойства гладких эллиптических поверхностей, когда взял себе в служанки юную Ависагу». Ibid. P. 101–102.

[G 12, 4]

Туссенель объясняет вращение Земли результатом действия центробежных и гравитационных сил. Далее: «Звезда <...> начинает кружиться в своем безумном вальсе <...> Все шумит, все движется, все нагревается, все сверкает на поверхности земного шара, который еще накануне был погружен в холодную тишину ночи. Чудесное зрелище для удачно расположившегося наблюдателя: декорации меняются на глазах, что производит поразительный эффект; ибо круговращение свершилось между двух солнц, и в тот же вечер в наших небесах явилась новая звезда аметистового цвета». И далее, ссылаясь на вулканизм древних геологических эпох: «Хорошо известно, какой эффект производит первый вальс на тонко организованные натуры <...> Земля также была потрясена первым своим испытанием». Ibid. P. 44–45.

[G 12, 5]

Туссенелевский принцип зоологии: «Уровень вида находится в прямой зависимости от сходства с человеком». Ibid. P. i. Ср. эпиграф к произведению: «„Собака — вот что самое хорошее в человеке“. — Шарле⁹¹».

[G 12a, 1]

Воздухоплаватель Пуатевен при поддержке широкой общественности совершил полет на Уран на своей гондоле с девушками, обряженными, как мифологические фигуры. (*Paris sous la république de 1848. Exposition de la bibliothèque et des travaux historiques de la Ville de Paris*⁹²).

[G 12a, 2]

91. Шарле, Николя-Туссен (1792–1845) — французский художник, рисовальщик, гравер.

92. *Paris sous la république de 1848. Exposition de la bibliothèque et des travaux historiques de la Ville de Paris*. P.: impr. de P. Dupont 1909. P. 34.

О фетишистской автономии можно говорить не только применительно к товару, но и — как показывает следующий отрывок из Маркса — применительно к средствам производства: «Если мы рассматриваем процесс производства с точки зрения процесса труда, то рабочий относится к средствам производства <...> как к средствам и материалу своей целесообразной производительной деятельности. <...> Иное получится, если мы будем рассматривать процесс производства с точки зрения процесса увеличения стоимости. Средства производства тотчас же превращаются в средства высасывания чужого труда. И уже не рабочий употребляет средства производства, а средства производства употребляют рабочего. Не он потребляет их как вещественные элементы своей производительной деятельности, а они потребляют его как фермент их собственного жизненного процесса <...>. Плавильные печи и производственные здания, которые ночью отдыхают и не высасывают живой труд, представляют собой „чистую потерю“ (*mere loss*) для капиталиста. Поэтому плавильные печи и производственные здания создают „притязание на ночной труд“ рабочих сил»⁹³.

[G 12a, 3]

«Ночь орошает звездной эссенцией спящие цветы. Каждая летящая птица держит в когтях нить бесконечности». Victor Hugo: *Œuvres Complètes* (в: «*Les Misérables*» («Отверженные»))⁹⁴.

[G 12a, 4]

Дрюмон называет Туссенеля «одним из величайших прозаиков века». Edouard Drumont: *Les héros et les pitres*⁹⁵ (Туссенель).

[G 12a, 5]

Техническая организация выставки: «Одно основополагающее правило, которое сразу же открывается наблюдению, заключается в том, что ни один предмет не должен располагаться непосредственно на полу на одном уровне с дорожками для посетителей. Фортепиано, мебель, физические

93. Маркс К. Глава 9. Норма и масса прибавочной стоимости // Он же. Капитал: Критика политической экономии. Т. 1. М.: Госполитиздат, 1952. С. 315–316.

94. Hugo V. *Les Misérables* // *Œuvres Complètes*. P.: J. Hetzel and Co., 1881. P. 114; перевод приводится по изданию: Гюго В. *Отверженные* // Собр. соч.: В 15 т. / Пер. с фр. К. Г. Локса. М.: ГИХЛ, 1954. Т. 7 С. 350.

95. Drumont E. *Les héros et les pitres*. P.: Flammarion, 1900. P. 270.

приборы, машины лучше размещать на цоколе или на напольных подставках. Обычно используют две совершенно разные системы размещения экспонатов: размещение на витрине и открытая экспозиция. Действительно, некоторые экспоненты по своей природе или ценности не могут располагаться под открытым небом или оставаться общедоступными; другие же, напротив, выигрывают от того, что демонстрируются свободно. *Exposition universelle de 1867, à Paris*⁹⁶ (Альбом ин-фолио, с интересными, где-то цветными изображениями, в поперечном или продольном разрезе, выставочных стендов Всемирной выставки 1862 года. Н(ациональная) Б(иблиотека) V. 644).

[G 13, 1]

Париж в 2855 году: «Гости, что прибывают к нам с Сатурна и Марса, по прибытии забывают горизонты родных планет! Париж отныне — столица мироздания. Где же вы, Елисейские Поля — любимая тема новеллистов 1855 года? <...> В этой аллее, крытой хрусталем и вымощенной полым железным брусом, жужжат пчелы и шершни финансов! Капиталисты с Большой Медведицы дискутируют с биржевыми маклерами с Меркурия! Прямо сегодня выпустили акции на остатки Венеры, наполовину сожженной собственным пламенем!» Arsene Houssaye: *Le Paris futur* (в сборнике: «Paris et les Parisiens au XIX siècle» («Париж и парижане в XIX веке»))⁹⁷.

[G 13, 2]

Об учреждении в Лондоне генерального совета Международного товарищества рабочих ходила такая шутка: «Ребенок, появившийся на свет в мастерских Парижа, был вскормлен в Лондоне» (см.: Charles Benoist: *Le «mythe» de la classe ouvrière*)⁹⁸.

[G 13, 3]

96. Album des installations les plus remarquables de l'exposition universelle de 1862 à Londres, publié par la commission impériale pour servir de renseignement aux exposants des diverses nations/Exposition universelle de 1867 à Paris. P.: Noblet et Baudry. P. 5.

97. Houssaye A. *Le Paris futur*//Paris et les Parisiens au XIXe siècle: mœurs, arts et monuments/texte par MM. Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Arsène Houssaye et al. P.: Morizot, 1856. P. 458–459.

98. Benoist Ch. *Le «mythe» de la classe ouvrière*//Revue des deux mondes. 1 mars 1914. P. 104.

«Поскольку бал представляет собой единственное место, где мужчины умеют себя вести, давайте приучимся устраивать наши социальные институты по образу и подобию бала, где царит женщина». А. Toussenel: *Le monde des oiseaux*. Р. 134. И еще: «Многие мужчины галантны и весьма обходительны на балу, даже не подозревая, что галантность предписана Богом» (р. 98).

[G 13, 4]

О Годфруа Энгельмане⁹⁹. «Когда в 1816 году он опубликует свои „Литографические опыты“, он озаботится тем, чтобы эта медаль красовалась на фронтисписе книги с такой подписью: „Присуждена г-ну Г. Энгельману, Мюльхаузен (Верхний Рейн). За великолепную работу и усовершенствование литографического искусства. 1816 год“». Henri Bouchot: *La lithographie*¹⁰⁰.

[G 13, 5]

О лондонской Всемирной выставке: «Находясь посреди этой громадной экспозиции наблюдатель вскоре понимал, что для того, чтобы избежать путаницы <...>, следует разделить все народы на определенное количество групп, и единственный эффективный способ выделить эти производственные группы — это взять за основу религиозные верования. Действительно, каждому из основных религиозных течений, которые раскололи человечество, соответствует <...> определенный способ существования и производственной деятельности». Michel Chevalier: *Du progrès*. Р. 13.

[G 13 a, 1]

Из первой главы «Капитала»: «На первый взгляд товар кажется очень простой и тривиальной вещью. Его анализ показывает, что это — вещь, полная причуд, метафизических тонкостей и теологических ухищрений. Как потребительная стоимость, он не заключает в себе ничего загадочного. <...> Формы дерева изменяются, напр., когда из него делают стол. И тем не менее стол остается деревом — обыденной, чувственно воспринимаемой вещью. Но как только он делается товаром, он превращается в чувственно-сверхчувственную вещь. Он не только стоит на земле всеми своими

99. Энгельман, Годфруа (1788–1839) — французский художник и литограф.

100. Bouchot H. *La lithographie*. P.: Ancienne Maison Quantin, librairies-imprimeries réunies, 1895. Р. 38.

четырьмя ножками, но становится пред лицом всех других товаров на голову, и эта его деревянная башка порождает причуды, в которых гораздо более удивительного, чем если бы стол пустился по собственному почину танцевать»¹⁰¹. Цит. по: Franz Mehring: *Karl Marx und das Gleichnis* (текст впервые опубликован в газете *Die Neue Zeit* 13 марта 1908 года)¹⁰².

[G 13a, 2]

Ренан сравнивает всемирные выставки с величественными греческими праздниками — Олимпийскими, Панафинейскими играми. Но в отличие от вторых первым не хватает поэзии. «Дважды Европа снималась с места, чтобы поглазеть на выставленные товары и сравнить материальные изделия, и, по возвращении из этих паломничеств нового типа, никто не жаловался, что ему чего-то не хватает». И через несколько страниц: «Наш век не идет ни к добру, ни ко злу; он идет к посредственности. Во всем что ни возьми успех имеет лишь посредственность». Ernest Renan: *Essais de morale et de critique* (в главе: «La Poesie de l'Exposition» («Поэзия выставки»))¹⁰³.

[G 13a, 3]

Гашишное видение в игорном доме в Экс-ла-Шапель. «Игорный дом в Экс-ла-Шапель представляет собой гостеприимное собрание, где к расчету принимаются денежные знаки всех правящих домов и всех народов <...> На стол обрушивался ливень леопольдов, фридрих-вильгельмов, королев викторий и наполеонов. Глядя на эту блестящую россыпь, я, казалось, видел, будто <...> изображения государей <...> неостановимо сходят со своих экю, гиней или дукатов, уступая место каким-то иным и совершенно новым для меня физиономиям. Большинство из них строили гримасы <...> досады, алчности или ярости. На некоторых из них читалась радость, но таких было весьма немного. <...> Вскоре, однако, явление это поблекло и уступило место видению по-своему куда более необычайному <...> Буржуазные профили, занявшие было

101. Маркс К. Глава 1.4. Товарный фетишизм и его тайна // Маркс К. Капитал: Критика политической экономии. Т. 1. М.: Госполитиздат, 1952. С. 77. (Орфография источника изменена на современную.)

102. Mehring F. Karl Marx und das Gleichnis // Karl Marx als Denker Mensch und Revolutionär / Rjazanov D. (Hg.). Wien, B.: Verlag für Literatur und Politik, 1928. S. 57.

103. Renan E. *Essais de morale et de critique*. P.: Michel-Lévy frères, 1859. P. 356–357, 373.

места Их Величеств, тоже вдруг закопошились на своих металлических дисках, где были заключены. Вскоре профили начали отделяться от монет: сначала рельеф голов становился все более выпуклым, затем они начали округляться. Вслед за этим появились физиономии, которые на глазах обрастали плотью. К ним не замедлили добавиться лилипутские тела; все это <...> худо-бедно обретало формы и во всем нам подобные создания, — не считая, правда, роста, — стали рассаживаться на игровом столе, с которого исчезли все монеты. Мне мерещился звон ударяемого о лопатку крупье металла, но это было все, что осталось от полновесного звучания <...> луидоров и экю, превратившихся в человечков. Бедные мирмидоняне в ужасе бежали от смертоносного гребка <...> но тщетно, тщетно <...> Тогда карликов, которые были вынуждены признать поражение, безжалостно подхватывало роковое движение и переносило прямо в крючковатую ладонь крупье. А тот, — о ужас! — брал его двумя пальчиками и отправлял себе в рот, раскусывая с хрустом бедолагу. Не прошло и полчаса, как на моих глазах в эту страшную бездну кануло с полдюжины неосторожных лилипутов <...> Но больше всего меня ужаснуло то, что, случайно подняв глаза на галерею лиц, окружавших эту страшную долину смерти, я обнаружил даже не просто необыкновенное сходство, но полное тождество понтеров, делавших самые большие ставки, и миниатюрных человечков, бившихся на зеленом сукне <...> Более того, мне стало казаться, что эти понтеры <...> как-то оседали, скукоживались, когда их крошечные факсимиле уступали в скорости <...> страшному жесту-гребку. Казалось, что они разделяют <...> все страхи своих миниатюрных двойников; никогда не забуду отчаянного жеста и такого же взгляда, который бросил на банк один из игроков в тот момент, когда его премилый дубликат, отправился в ненасытную пасть прожорливого крупье. Felix Mornand: *La vie des eaux* (в главе: «Aix-Ia-Chapelle» («Экс-ла-Шапель»))¹⁰⁴.

[G 14]

Полезно сравнить рассказ Гранвиля о машинах с рассказом Шевалье о железной дороге в 1852 году. Он подсчитал, что два локомотива по 400 лошадиных сил вместе будут соответствовать мощности 800 живых лошадей. Как их запрячь в таком количестве? как заготовить столько корма?

104. Mornand F Aix-Ia-Chapelle // Idem. *La Vie des eaux*, avec des notes sur la vertu curative des eaux, par le Dr Roubaud. P.: Hachette, 1856. P. 219–221.

И комментарий к этому наблюдению: «Необходимо учесть также, что после проделанного пути эти лошади из плоти и кости нуждаются в отдыхе; таким образом, чтобы выполнить работу одного только локомотива, необходимо держать в стойле огромное количество животных». Michel Chevalier: *Chemins de fer. Extrait du dictionnaire de l'économie politique*¹⁰⁵.

[G 14a, 1]

Принципы расположения экспонатов в Галерее машин 1867 года разработаны Ле Пле.

[G 14a, 2]

Пророческое описание архитектурных аспектов грядущих всемирных выставок содержится в эссе Гоголя «Об архитектуре нынешнего времени», вышедшем в составе сборника «Арабески» в середине 1830-х годов. «Прочь этот схоластицизм, предписывающий строения ранжировать под одну мерку и строить по одному вкусу! Город должен состоять из разнообразных масс, если хотим, чтобы он доставлял удовольствие взорам. Пусть в нем совокупится более различных вкусов. Пусть в одной и той же улице высится и мрачное готическое, и обремененное роскошью украшений восточное, и колоссальное египетское, и проникнутое стройным размером греческое. Пусть в нем будут видны и легковыпуклый млечный купол, и религиозный бесконечный шпиг, и восточная митра, и плоская крыша итальянская, и высокая фигурная фламандская, и четырехгранная пирамида, и круглая колонна, и угловатый обелиск». Николай Гоголь: «Об архитектуре нынешнего времени», цит. по: Wladimir Weidlé: *Les abeilles d'Aristée* (в главе: «L'Agonie de l'art» («Умирание искусства»))¹⁰⁶.

[G 14 a, 3]

Фурье ссылается на народную мудрость, которая издавна описывала цивилизацию как *le monde à rebours*¹⁰⁷.

[G 14 a, 4]

105. Chevalier M. *Chemins de fer. Extrait du dictionnaire de l'économie politique*. P.: Guillaumin, 1852. P. 10.

106. Weidlé W. *L'Agonie de l'art*//Idem. *Les abeilles d'Aristée: essai sur le destin actuel des lettres et des arts*. P.: Desclée de Brouwer, 1936. P. 162–163. Перевод приводится по изданию: Гоголь Н. В. *Об архитектуре нынешнего времени*// Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 8. Статьи. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1952.

107. Мир наоборот, перевернутый мир (*фр.*).

Фурье не смог удержаться от описания банкета на берегах Евфрата, где одновременно чествуют победителей конкурса строителей дамбы (600 000) и конкурса кондитеров. 600 000 атлетов-рабочих получают в свое распоряжение 300 000 бутылок шампанского, которые они смогут тут же одновременно откупорить по сигналу с «командной башни». И эхо разнесется по «горам Евфрата». Цит. по: Armand Maublanc: *Fourier*¹⁰⁸.

[G 14 а, 5]

«Бедные звезды! Их блистательная роль сводится к жертвованию. Созидательницы и рабыни производительных сил планет, сами они ими не обладают и должны смириться со своим неблагодарным и однообразным характером светил. Они сияют, не испытывая наслаждения; за ними скрываются живые реальности. Однако эти королевь-рабыни из того же теста, что и их счастливые подданные <...> Поддерживая ослепительное сияние, они рано или поздно обернутся ледяным мраком и возродятся к жизни не иначе, как в виде планет, после столкновения, превратившего королевь и свиту в туманность». Auguste Blanqui: *L'éternité par les astres*¹⁰⁹. Ср. у Гёте: «Вы мне жалки, звезды-горемыки!»¹¹⁰

[G 15,1]

«Ризница, биржа и казарма — эти три логова скопом изрыгают на нацию ночь, нищету и смерть». Октябрь 1869 года. Auguste Blanqui: *Critique sociale*¹¹¹.

[G 15,2]

«Мертвый богач — это сомкнувшаяся бездна». Ibid. P. 315.

[G 15, 3]

Эпиналь Селлери изображает Всемирную выставку 1855 года.

[G 15, 4]

Элементы опьянения в детективном романе, механизм которого (весьма напоминающий мир любителей гашиша)

108. Armand F., Maublanc R. Fourier. P.: Éditions sociales internationales, 1937. 2 vols. Vol. II. P. 178–179.

109. Бланки Л. О. К вечности — через звезды / Пер. В. Ю. Быстрова. СПб.: Владимир Даль, 2007. С. 116–117. Перевод изменен.

110. Пер. с нем. Ф. И. Тютчева.

111. Blanqui A. Critique sociale. Capital et travail. P.: F. Alcan, 1885. P. 351.

описан Кайуа следующим образом: «Этот причудливый мир будто следует логике детской фантазии, он насквозь искусственен: здесь не происходит ничего, что не было бы продумано наперед, все обманчиво, все заранее подстроено всемогущим героем-хозяином, чтобы сработать в нужный момент. Таков Париж в книжках о Фантомасе». Roger Caillois: *Paris, mythe moderne*¹¹².

[G 15,5]

«Каждый день я вижу под своими окнами калмыков, осейджей, китайцев и древних греков и все они в той или иной мере опарижены». Charles Baudelaire: *Œuvres* («Salon de 1846 — De l’Ideal et du modele» («Салон 1846 года: Об идеале и модели»))¹¹³.

[G 15,6]

Реклама в Империи с точки зрения Фердинанда Брюно: «Мы охотно думаем, что некоему гению пришла в голову идея использовать для соблазнения читателей и покупателей некие вокабулы, вправляя их в банальную оправу общенародного языка, и что этот гений остановил свой выбор на греческом не только потому, что тот предоставлял воображению неисчерпаемые ресурсы, но и потому, что, будучи не так распространен, как латынь, он имел то преимущество, что <...> не был знаком поколению, не сведущему в истории Древней Греции <...> Правда, мы не знаем имени этого человека, не знаем даже, француз ли он, если он вообще существовал. Очень может быть, что греческие слова мало-помалу входили в обиход, пока в один прекрасный момент <...> не сформировалось <...> общее представление, что они сами по себе — в силу присущих им свойств — являются рекламой <...> Что до меня, то я, скорее, думаю, что <...> не одно поколение, не одна нация потрудились над тем, чтобы создать словесную рекламу, этого греческого монстра, который привлекает внимание посредством удивления. Полагаю, что в эпоху, о которой я веду речь, движение это при-

112. Caillois R. *Paris, mythe moderne*//Nouvelle Revue Française. Vol. XXV. № 284. 01.05.1937. Р. 688. Перевод приводится по изданию: *Кайуа Р. Париж — современный миф*//Он же. *Р. Миф и человек. Человек и сакральное*/Пер. С. Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2003. С. 124.

113. Baudelaire Ch. *Salon de 1846*//Oeuvres complètes/Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. P.: Éditions Louis Conard, 1932. Т. 2. Р. 99; Перевод приводится по изданию: *Бодлер Ш. Об идеале и модели*//Он же. *Об искусстве*/Пер. с фр. В. Адамантовой. М.: Искусство, 1986. С. 96. Перевод изменен.

обретало все более отчетливые очертания <...> Наступал век *комагенного* оливкового масла». Ferdinand Brunot: *Histoire de la langue française des origines à 1900*¹¹⁴ (в главе: «Les Causes du triomphe du grec» («Причины триумфа греческого языка»)).

[G 15 a, I]

«Что сказал бы современный Винкельман <...> перед лицом китайского изделия, изделия странного, причудливого, вычурного по форме, насыщенного по цвету и порой утонченного до эфемерности? А между тем перед нами образчик всемирной красоты; но, чтобы это уяснить, необходимо, чтобы сам критик, наблюдатель свершил в себе такое преобразование, что граничит с таинством и посредством волевого усилия, направленного на воображение, сумел причаститься среде, где явилось на свет это своеобычное цветение». Дальше на этой же странице: «Эти таинственные цветы, сокровенная окраска которых деспотично захватывает глаз, тогда как форма дразнит взгляд». Charles Baudelaire: *Œuvres* P. 144–145 (в главе: «Exposition universelle, 1855» («Всемирная выставка 1855 года»))¹¹⁵.

[G 15 a, 2]

«До Бодлера во французской поэзии, как и в поэзии всей Европы, восточный стиль и манера были не более чем грубоватой и безыскусной забавой. В „Цветях зла“ чужестранный колорит пронизан духом эскапизма. Бодлер <...> приглашает себя <...> к отсутствию <...> Совершая путешествие, Бодлер <...> позволяет нам прикоснуться к <...> неизведанной природе, в которой странник теряет самого себя <...> Конечно, он не меняет настроения ума; он представляет новое видение собственной души. Души тропической, африканской, негритянской, рабской. Это — подлинная страна, настоящая Африка, истинная Индия». Из предисловия Андре Суареса к «Цветам зла» Шарля Бодлера — André Suarès: *Préface* [в: Charles Baudelaire: *Les fleurs du mal*]¹¹⁶.

[G 16, 1]

114. Brunot F. Histoire de la langue française des origines à 1900, IX, La Revolution et l'Empire, 9, Les événements, les institutions et la langue. P.: A. Colin, 1937. P. 1229–1230.

115. Baudelaire Ch. Exposition universelle, 1855//Œuvres complètes. Т. 2. P. 144–145. Перевод приводится по изданию: Бодлер Ш. Всемирная выставка 1855 года//Он же. Об искусстве. Цит. соч. С. 135. Перевод изменен.

116. Baudelaire Ch. Les fleurs du mal; avec une préface de André Suarès; et une pointe-sèche originale de Edgar Chahine. P.: l'Artisan du livre, 1933. P. XXV–XXVII.

Проституирование пространства в гашишном опьянении, прислуживающего всему былому.

[G 16, 2]

Используемая Гранвилем маскировка природы — космоса, животного и растительного мира — в образах господствующей в середине века моды позволяет Истории под личиной Моды выйти из вечного круговорота природы. Когда Гранвиль изображает новый веер в виде веера Ириды, когда Млечный Путь представляет собой ночной проспект, освещенный газовыми канделябрами, когда «луна, пишущая собственный портрет», парит не в облаках, а на плюшевых подушках по последней моде, — история так же безжалостно секуляризируется и помещается в природный мир, как триста лет назад — аллегория.

[G 16, 3]

Космические моды Гранвиля — это не что иное, как пародия природы на историю человечества. Арлекинады Гранвиля у Бланки превращаются в жалобные уличные баллады.

[G 16, 4]

«Выставки и есть единственные по-настоящему современные праздники». Hermann Lotze: *Mikrokosmos*¹¹⁷.

[G 16, 5]

Всемирные выставки были высшей школой, в которой массы, лишенные возможности потреблять, постигали новую стоимость. «Смотреть можно — трогать нельзя!»

[G 16, 6]

Индустрия развлечений совершенствует и умножает способы реактивного поведения масс. Она подготавливает их таким образом для воздействия рекламы. Так что связь этой индустрии со всемирными выставками вполне обоснованна.

[G 16, 7]

Урбанистическое предложение для Парижа: «Следовало бы варьировать формы домов и использовать в зависимости от квартала различные архитектурные стили, включая те, которые отнюдь не являются классическими — готический,

117. Lotze H. R. *Mikrokosmos*. Leipzig: Hirzel, 1864. Страница неизвестна.

турецкий, китайский, египетский, бирманский и т.п». Amédée de Tissot: *Paris et Londres comparés*¹¹⁸. — Вот что значит архитектура как выставка!

[G 16a, 1]

«Пока продолжает стоять эта мерзкая постройка (Дворец индустрии), я отказываюсь называться литератором <...> Искусство и индустрия! Да, это для них, только для них, отвели в 1855 году запутанную сеть галерей, где бедным литераторам досталось лишь шесть квадратных футов, словом, место для надгробия. Слава тебе, продавец бумажной продукции! <...> Взойди на Капитолий, печатник! Торжествуйте, артисты, торжествуйте промышленники, вы получили все почести и всю прибыль на этой Всемирной выставке <...> тогда как бедная литература <...> (р. V-VI). «Всемирную выставку — литераторам! Хрустальный дворец — авторам-модисткам!». Таковы нашептывания причудливого демона, с которым Бабу, если верить его письму Шарлю Асселино, однажды встретился на Елисейских Полях. Hippolyte Babou: *Les payens innocents*¹¹⁹.

[G 16a, 2]

Выставки. «Подобные мимолетные события редко меняли облик города <...> Иное дело — <...> Париж. Именно в том, что грандиозные выставки размещали здесь в самом центре города и почти каждая оставила после себя здание, хорошо вписавшееся в общую картину, проявляются достоинства великолепного генерального плана и развивающейся традиции городского планирования. Париж смог разместить <...> даже самую масштабную выставку так, что до нее можно было добраться с <...> Площади Согласия. На берегах, ведущих от этой площади на запад, многокилометровая застройка по периметру отступила настолько, что остались весьма широкие полосы, которые, вкупе с украшающими их рядами деревьев, дают красивейшие, готовые выставочные улицы». Fritz Stahl: *Paris*¹²⁰.

[G 16a 3]

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-4-238-288

118. Tissot A. de. *Paris et Londres comparés*. P.: A. J. Ducollet, 1830. P. 150.

119. Babou H. *Les payens innocents: nouvelles*. P.: Poulet-Malassis et de Broise, 1858. P. XIV.

120. Stahl F. *Paris: Eine Stadt als Kunstwerk*. B.: Mosse, 1929. S. 62.