

СЕРИЯ
ИССЛЕДОВАНИЯ
КУЛЬТУРЫ

Евгений Дегтярев
Темные фигуры
*Социально-философский
анализ фильмов
Джона Карпентера*

Второе издание, пересмотренное

Издательский дом
Высшей школы экономики
Москва, 2024

УДК 791.4
ББК 85.374
Д26



<https://elibrary.ru/djomoc>

ПРОЕКТ СЕРИЙНЫХ МОНОГРАФИЙ
ПО СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИМ
И ГУМАНИТАРНЫМ НАУКАМ

Руководитель проекта АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ

Рецензенты:

д.филос.н. АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ,

к.филос.н. КИРИЛЛ ГОРЯЧОК

Дегтярев, Евгений
Д26 Темные фигуры: Социально-философский анализ фильмов Джона Карпентера / Е. О. Дегтярев; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики», 2024. — 2-е изд., пересмотр. — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2024. — 248 с. — (Исследования культуры). — 600 экз. — ISBN 978-5-7598-2964-5 (в пер.). — ISBN 978-5-7598-4054-1 (e-book).

Книга представляет собой первую попытку социально-философского осмысления кинематографа Джона Карпентера на русском языке. «Хэллоуин», «Нечто», «Чужие среди нас» и многие другие картины культового режиссера давно считаются классикой и традиционно привлекают внимание исследователей кино. Однако даже на Западе они нечасто становятся предметом системной рефлексии с применением последовательной научной методологии. Обращаясь к концепции «политического бессознательного» Фредрика Джеймисона, Евгений Дегтярев утверждает, что фильмы Карпентера транслируют скрытое даже от самого режиссера идеологическое содержание. По мнению Дегтярева, анализ этого содержания и социально-исторического контекста, в котором оно возникло, поможет лучше понять смысл отдельных фильмов мастера ужасов и значимость его наследия для популярной культуры в целом.

Монография несомненно привлечет внимание как специалистов — киноведов, культурологов и философов, так и самого широкого круга читателей, интересующихся современным кинематографом и массовой культурой.

УДК 791.4
ББК 85.374

На обложке — иллюстрация Антона Кораблева

Опубликовано Издательским домом Высшей школы экономики
<http://id.hse.ru>

doi:10.17323/978-5-7598-2964-5

ISBN 978-5-7598-2964-5 (в пер.)
ISBN 978-5-7598-4054-1 (e-book)

© Дегтярев Е.О., 2023; 2024
© Иллюстрация на обложке.
Кораблев А.А., 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|-----|
| Введение | 6 |
| часть I. (НЕ)ГЕРОИ И ГЕРОИНИ. | 35 |
| Глава 1. «Хэллоуин»: он, она и стратегии интерпретации слэшера | 37 |
| Глава 2. «Деревня проклятых» и «Кристина»: два взгляда на материнскую власть | 59 |
| Глава 3. «Побег из Нью-Йорка» и «Побег из Лос-Анджелеса»: трансформация маскулинности в боевиках Карпентера | 76 |
| часть II. ТЕХНИКИ СОПРОТИВЛЕНИЯ | 95 |
| Глава 4. «Нападение на 13-й участок»: опыты политического прочтения фильма «без политики». | 97 |
| Глава 5. «Чужие среди нас»: воинствующий субъект идеологии | 123 |
| Глава 6. «Исповедь невидимки»: государство и капитал, растворившиеся в воздухе | 143 |
| часть III. ХОРРОР «ТРИЛОГИИ АПОКАЛИПСИСА». | 159 |
| Глава 7. «Нечто»: универсальная формула Апокалипсиса | 161 |
| Глава 8. «Князь тьмы»: феноменология ужаса | 188 |
| Глава 9. «В пасти безумия»: хоррор культурных индустрий | 206 |
| Заключение | 233 |
| Библиография | 241 |

Введение

Если критикам начнут нравиться мои фильмы, значит, у меня серьезные проблемы.

Джон Говард Карпендер

Если вы собираетесь прочесть эту книгу, то наверняка знаете, кто такой Джон Карпендер, и даже любите его фильмы. Вполне вероятно, вы можете многое рассказать о них. Например, что «Хэллоуин» (1978) мог выйти в прокат под довольно глупым названием «Убийства сиделок» или что «Нечто» (1982) значительно интересней смотреть, не зная норвежского языка. Знатоков творчества режиссера следует сразу же предупредить, что эта работа не является введением в кинематограф Карпендера, его биографией, сборником интервью или интересных историй со съемок фильмов. Цель моей книги — показать, какие социальные, политические и философские идеи скрывают эти фильмы при всей их мнимой концептуальной простоте, в которую, кажется, верит даже сам режиссер.

На протяжении всей своей карьеры Карпендер заявлял, что кино должно быть в первую очередь эмоциональным, а не интеллектуальным медиумом и что большинство его работ не содержит какого-либо глубоко-

го подтекста¹. Несмотря на то что сам автор никогда не считал себя интеллектуалом от мира кино, вроде Стэнли Кубрика или Андрея Тарковского, ученые, в том числе философы, обращаются к осмыслению его творческого наследия, публикуют монографии и статьи о нем в тематических сборниках и журналах. Однако происходит это преимущественно в западной академии и далеко не всегда системно. Скромно отмечу, что первой попыткой представить научную интерпретацию кинематографа режиссера в России является моя статья о фильме «Чужие среди нас», опубликованная в журнале «Логос» еще в 2014 году². С тех пор ситуация не изменилась. Работа так и осталась единственным академическим комментарием к фильмам Карпентера на русском языке, что в целом отражает темпы развития *cinema studies* в отечественной науке. Так что выход этой книги, в которой речь на этот раз пойдет не об одном фильме, а о большинстве знаковых работ режиссера и представленной в них системе философских воззрений, — не только повод для радости, мой личный и, надеюсь, всех русскоговорящих поклонников Карпентера, но и сигнал для отечественных исследователей кинематографа, настоятельно призывающий наконец всерьез поговорить о любимом кино.

Если вы собираетесь прочесть эту книгу, поскольку интересуетесь киноведением или в целом гуманитарными исследованиями популярной культуры, но так вышло, что не очень хорошо знакомы с творчеством Карпентера, то следующие несколько страниц со справочной, по сути, информацией помогут вам получить минимально необходимые знания о нем.

¹ *Grant B.K. Disorder in the Universe: John Carpenter and the Question of Genre // The Cinema of John Carpenter: The Technique of Terror / I. Conrich, D. Woods (eds). L.: Wallflower Press, 2004. P. 15.*

² *Дегтярев Е. Социальная критика Джона Карпентера: конспирология в «Чужих среди нас» // Логос. 2014. № 5 (101). С. 141–162.*

КРАТКАЯ ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ

Джон Говард Карпендер — американский кинорежиссер, сценарист, продюсер, композитор, музыкант и актер. Родился 16 января 1948 года в Картейдже, Нью-Йорк. Вырос в Боулинг-Грине, Кентукки. С детства увлекался написанием рассказов и музыкой, снимал на отцовскую камеру Super-8 короткометражные научно-фантастические фильмы, такие как «Мечь колоссальных чудовищ» (1962) и «Горго, космический монстр» (1969).

В 1968 году поступил в Университет Южной Калифорнии, чтобы изучать кинопроизводство. Во время учебы посещал лекции и мастер-классы Джона Форда, Говарда Хоукса, Альфреда Хичкока, Орсона Уэллса и Романа Полански. Все эти авторы оказали большое влияние на его творчество. В 1970 году начал работать с Дэном О'Бэнном над студенческим научно-фантастическим фильмом «Темная звезда».

В 1972 году Карпендер окончил университет и убедил частного инвестора из Канады профинансировать до съемки и кинотеатральный релиз «Темной звезды» (1974). Картина не сделала в прокате большой выручки, но уже в конце 1970-х стала культовой у студентов колледжей и хиппи. В этой дебютной работе режиссера об астронавтах, взрывающихся нестабильные планеты, которые могут помешать колонизации космоса, прослеживаются темы изоляции, потери личностной идентичности, паранойи и столкновения человека с нечеловеческим злом. Впоследствии Карпендер обращался к этим темам на протяжении всей своей карьеры, а соавтор «Темной звезды» Дэн О'Бэнн использовал многие идеи и наработки фильма для своего, пожалуй, главного произведения — сценария сай-фай-хоррора о нападении пришельца на экипаж космического буксира «Ностромо». Картина, поставленная по этому сценарию Ридли Скоттом, вышла в прокат под названием «Чужой» (1979).

В 1975 году, вдохновившись вестерном «Рио Браво» (1959) Говарда Хоукса, Карпентер создал фильм о жестоком нападении уличной банды на полицейский участок в лос-анджелесском гетто. Съемки проходили в условиях максимальной экономии, иногда круглосуточно. Режиссер сам смонтировал картину и написал для нее музыку, что впоследствии стало традицией. Фильм вышел на экраны под заглавием «Нападение на 13-й участок» (1976) и получил смешанные оценки от американских критиков, но при этом очень понравился британцам. Со временем картина обрела культовый статус и на родине.

В 1978 году Карпентер снял для телевидения триллер «Кто-то наблюдает за мной!» в стиле Альфреда Хичкока о маньяке, подсматривающем за одинокими девушками через окна их квартир. Исполнительница одной из главных ролей Эдриенн Барбо стала женой режиссера в 1979 году и впоследствии сыграла еще в нескольких его фильмах. В 1984 году у пары родился сын Джон Коди Карпентер.

Следом на экраны вышел «Хэллоуин» — мистический хоррор об убийце в резиновой маске, терроризирующем подростков маленького американского пригорода. При бюджете в 300 тысяч долларов картина заработала в прокате 55 миллионов и оставалась самым прибыльным независимым фильмом в мире вплоть до релиза «Ведьмы из Блэр» Эдуардо Санчеса и Даниэля Мирика (1999). Антагонист фильма Карпентера Майкл Майерс стал одним из самых узнаваемых монстров в истории кино, а сам «Хэллоуин» — началом большой кинофраншизы, благодаря которой слэшер как поджанр ужасов обрел в 1980-е особую популярность. Франшиза «Хэллоуин» включает более десятка сиквелов и ремейков, однако Карпентер никогда не возвращался к ней в роли режиссера, несмотря на то что оригинальный фильм считается одной из главных его работ. Репрезентации образа маньяка и его жертв в картине посвящено множество научных исследований. Чаще все-

го фильм рассматривается через оптику гендерной теории и психоанализа, о чем мы подробнее поговорим в основной части работы.

После «Хэллоуина» Карпентер снял для телевидения музыкальный байопик «Элвис» (1979). Режиссер, как и исполнитель главной роли Курт Рассел, — фанат «короля рок-н-ролла», однако в картине Пресли предстает не только как талантливый исполнитель, но и как простой человек, страдающий от зависимостей и постепенно теряющий контроль над своей жизнью. Фильм стал телехитом: его премьерный показ на канале ABC собрал бóльшую аудиторию, чем «Унесенные ветром» (1939) Виктора Флеминга и «Пролетая над гнездом кукушки» (1975) Милоша Формана.

Коммерческий успех «Хэллоуина» принес Карпентеру контракт с Avco Embassy Pictures, в рамках которого режиссер должен был снять для студии два новых фильма. Первым из них стал «Туман» (1980) — хоррор о призраках погибших моряков, населивших небольшой благополучный городок на калифорнийском побережье. Картину несколько раз перемонтировали и даже частично переснимали, поскольку автор считал ее недостаточно страшной. Несмотря на все производственные трудности, «Туман» стал для Карпентера еще одним большим кинотеатральным успехом.

Вторым фильмом для Avco мог стать «Филадельфийский эксперимент» (1984), но Карпентер был недоволен собственным сценарием и отказался от проекта. Вместо этого он начал работу над научно-фантастическим боевиком-антиутопией «Побег из Нью-Йорка» (1981). По сюжету власти США превратили остров Манхэттен в самую строго охраняемую тюрьму в мире. Ставший преступником ветеран спецслужб Змей Плискин вынужден отправиться туда, чтобы вызволить президента из рук террористов. Режиссер признался, что источником социальной и

политической критики, содержащейся в фильме, во многом стала его нелюбовь к большим городам.

В 1981 году Карпентер приступил к съемкам «Нечто» — ремейка классического хоррора о полярниках на изолированной от мира научно-исследовательской станции, вступивших в контакт с агрессивным инопланетным организмом. Выход фильма в прокат в июне 1982 года обернулся для Universal большим финансовым провалом, а для Карпентера стал одним из решающих моментов в карьере. Критики и зрители приняли картину крайне негативно, что вынудило студию разорвать с режиссером контракт на следующий проект. Желание сделать «Нечто» по-настоящему страшным фильмом сыграло с Карпентером злую шутку. Массовый зритель был шокирован натуралистичной репрезентацией телесных трансформаций на экране и не оценил гнетущую параноидальную атмосферу ленты. Полная идейная противоположность «Нечто» — позитивный семейный фильм «Инопланетянин» Стивена Спилберга — вышел на экраны месяцем раньше и стал самым кассовым хитом десятилетия. С Карпентером же теперь опасались работать все крупные студии Голливуда. С началом эпохи видеопроката «Нечто» обрел культовый статус и стал регулярно попадать в списки лучших хорроров всех времен. Режиссер до сих пор считает его своей лучшей работой.

Чтобы оправиться от провала «Нечто», в конце 1982 года Карпентер погрузился в работу сразу над несколькими новыми проектами. Один из них — «Кристина» (1983), экранизация романа Стивена Кинга об автомобиле-убийце. Режиссер не скрывал, что взялся за потенциально прибыльный подростковый хоррор, только чтобы заработать. Однако «Кристина», поднимающая тему фетишистской увлеченности американской молодежи ретроавтомобилями, не оказалась тем большим хитом, на который он рассчитывал.

«Человек со звезды» (1984) стал попыткой Карпентера сыграть на поле семейного кино и повторить успех «Инопланетянина» Спилберга. Это романтическое роуд-муви о женщине с Земли и добром инопланетянине, принявшем обличие ее покойного мужа. Картина заметно выбивается из фильмографии режиссера, но при этом она получила преимущественно положительные оценки критиков, а исполнителя главной роли Джеффа Бриджеса даже номинировали на премию «Оскар». Это был первый и единственный раз, когда члены Американской киноакадемии отметили вниманием фильм, поставленный Карпентером. В 1986 году историю «Человека со звезды» продолжил одноименный сериал телеканала ABC.

В период с 1984 по 1986 год Карпентер отказался от работы над несколькими фильмами, впоследствии ставшими хитами. Среди них — «Лучший стрелок» (1986), «Золотой ребенок» (1986) и «Роковое влечение» (1987). Вместо этого режиссер посвятил себя «Большому переполоху в маленьком Китае» (1986), совместившему элементы фэнтези, комедии, приключений и фильмов о кунг-фу. Картина прославилась своими сценами с участием китайских мастеров боевых искусств и иронией над образом гипермаскулинного героя американского боевика 1980-х, но окупиться в прокате все же не смогла. Одной из причин неудачи считается перенасыщенность рынка того времени приключенческими фильмами: массовый зритель не хотел идти на еще один, как ему казалось, клон «Индианы Джонса».

В 1987 году автор заключил сделку на производство четырех фильмов с Alive Films. Студия была готова выделить на каждый проект всего по 3 миллиона долларов, но при этом давала режиссеру полную творческую свободу. Так Карпентер вернулся к созданию низкобюджетных независимых фильмов, которые прославили его в 1970-х. Первым проектом в сделке стал хоррор «Князь тьмы» (1987), развивавший идеи «Нечто». Фильм посвящен теме прихода Ан-

тихриста и роли союза между наукой и религией в предотвращении Апокалипсиса.

Вторым фильмом в сделке с Alive Films стал научно-фантастический боевик «Чужие среди нас» (1988) — экранизация рассказа Рэя Нельсона «В восемь утра». Сюжет о бездомных работягах, обнаруживших с помощью специальных солнцезащитных очков, что богачи и представители власти являются инопланетянами, превратившими Землю в сырьевой придаток, критикует американский капитализм, общество потребления и популярную культуру 1980-х. «Чужие среди нас» — культовая классика Карпентера и самый политизированный из его фильмов. С точки зрения философа Славоя Жижека, он показывает упорство людей в нежелании видеть диктатуру, скрытую в демократии западного образца³.

Снятые для Alive Films картины окупались в прокате, однако студия решила досрочно разорвать контракт с режиссером. Одна из возможных причин — конфликт Карпентера с Universal, которой принадлежала Alive Films. В 1988 году режиссер развелся с Эдриенн Барбо, а в 1989 году отказался стать постановщиком «Изгоняющего дьявола III». В 1990 году Карпентер взял в жены кинопродюсера Сэнди Кинг. К съемкам он вернулся только в 1991 году в качестве режиссера гибрида ромкома и научной фантастики «Исповедь невидимки» (1992) о биржевом трейдере, который становится абсолютно невидимым в результате ошибки ученых. Фильм не понравился критикам и провалился в прокате, а Карпентер всерьез задумался о завершении режиссерской карьеры.

В 1993 году вместе с другим культовым мастером ужасов Тубом Хупером Карпентер выпустил фильм-антологию «Мешки для трупов», для которой снял две из трех

³ Жижек С. Чума фантазий. Харьков: Гуманитарный центр, 2012. С. 18–19.

коротких новелл — «Бензоколонка» и «Волосы». Сам режиссер появился в кадре в роли рассказчика — коронера на ночной смене в морге. Изначально проект задумывался как аналог «Баек из склепа» (1989–1996), но от сериала было решено отказаться в пользу полуторачасового телефильма, который в итоге был тепло принят критиками и зрителями.

В феврале 1995 года Карпентер выпустил заключительную часть своей «Трилогии Апокалипсиса» (куда также вошли «Нечто» и «Князь тьмы») — хоррор «В пасти безумия» о книгах известного писателя, которые сводят читателей с ума и открывают портал в мир древних чудовищ. Картина наполнена отсылками к творчеству Говарда Лавкрафта, а в образе зловещего писателя считывается сатира на Стивена Кинга.

В апреле 1995-го в прокат выходит второй фильм Карпентера за год — ремейк классического хоррора Вульфа Риллы 1960 года «Деревня проклятых» о жутких детях-инопланетянах, прибывших из далекого космоса, чтобы захватить планету. Картина не стала успешной и даже получила номинацию на антипремию «Золотая малина». Карпентер считает, что провал связан с ошибкой прокатчика, выпустившего фильм на экраны сразу же после крупнейшего теракта в Оклахома-Сити, в результате которого погибли 168 человек, включая 19 детей.

В 1996 году Карпентер выпускает «Побег из Лос-Анджелеса» — продолжение и одновременно ремейк «Побега из Нью-Йорка». Сценарий фильма был написан еще в 1985 году, но не нравился Карпентеру. Протесты 1992 года и разрушительное землетрясение в Лос-Анджелесе помогли режиссеру по-новому взглянуть на историю и показать зрителю еще более мрачное и гротескное будущее Америки, за власть в которой теперь сражаются религиозные фанатики и террористы-мигранты из стран третьего мира.

Идею снять собственную версию «Дракулы» Карпен-тер вынашивал с начала 1990-х, однако отказался от нее в пользу «Вампиров» (1998) — экранизации одноименного романа Джона Стикли в стиле современного южного вестерна с Джеймсом Вудсом и звездой сериала «Твин Пикс» Шерил Ли. Вопреки расхожему мнению, режиссер не пытался сделать вампиров в этом фильме метафорой ВИЧ-инфицированных, а сам фильм — антирелигиозным манифестом. Посмотрев фильм, Джон Стикли отметил, что в нем содержится большая часть написанных им диалогов, но нет ни одного из сюжетных ходов его книги. «Вампиры» не понравились критикам, но получили преимущественно положительные отзывы зрителей.

В начале 2000 года Карпен-тер прочитал курс о сексуальности и насилии в кино в Калифорнийском университете Санта-Барбары, а позже выпустил «Призраков Марса» (2001). По словам режиссера, у него было три причины сделать этот фильм: ностальгия по научной фантастике из его детства, желание снять картину в красных оттенках, а также интерес к глубокому символизму, которым с древних времен было преисполнено видение этой планеты человеком. Свою версию жизни на Марсе в 2176 году режиссер воплотил, совместив идеи политического матриархата с эстетикой древних варваров, американского юго-запада начала XIX века, классических вестернов и экшен-фильмов категории «В» 1980-х.

В 2005–2006 годах Карпен-тер снял два оригинальных эпизода для телевизионной антологии канала Showtime «Мастера ужасов»: «Сигаретные ожоги» и «Дитя демона». В 2010 году он срежиссировал синематику для видеоигры F.E.A.R. 3, а также выступил сюжетным консультантом проекта.

Последней на данный момент полнометражной режиссерской работой Карпен-тера является фильм ужасов «Палата» (2010) — история о пациентках психиатрической

лечебницы, на которых охотится призрак-убийца. Как писал киновед Иван Денисов, Карпентер старался сделать фильм, который заинтересовал бы как можно больше фанатов хоррора, и поэтому наполнил его большим количеством отсылок к классике: «Шоковому коридору» (1963) Сэма Фуллера, «Пролетая над гнездом кукушки» и «Не заглядывай в подвал» (1973) С.Ф. Браунригга⁴. Многие критики назвали «Палату» качественным фильмом, однако отметили, что она не стала новым словом ни в жанре, ни в фильмографии самого режиссера.

Осенью 2023 года Карпентер преподнес поклонникам неожиданный сюрприз к Хэллоину. В стриминговом сервисе Peacock состоялась премьера шестисерийного хоррор-сериала «Пригородные крики Джона Карпентера» (2023). Культовый мастер ужасов не только выступил исполнительным продюсером проекта, посвященного исследованию реальных историй насилия и террора в маленьких одноэтажных городках, но и впервые за 13 лет оказался в кресле режиссера. Карпентер поставил заключительный эпизод антологии под названием «Телефонный сталкер». Это история о женщине, чья жизнь превратилась в ночной кошмар из-за преследований и угроз одаренного хакера-психопата, который присутствовал в жизни своей жертвы лишь дистанционно. Иронично, что Карпентер не появлялся на съемочной площадке лично, управляя процессом из дома с помощью видеосвязи, онлайн-конференций и своей супруги Сэнди Кинг, прилетевшей на съемки в Чехию вместо мужа. «Пригородные крики» не стали большой сенсацией и получили весьма сдержанные оценки критиков и зрителей, однако фанаты Карпентера получили небольшую надежду, что отметивший 75-летний юбилей режиссер еще вернется в большое кино.

⁴ Денисов И. Палата мастера ужасов // Русский журнал. 17.06.2011.

ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ ТВОРЧЕСТВА

Социальная и психологическая изоляция — ведущие мотивы в фильмах Карпентера. Действие большинства его картин разворачивается в ограниченных пространствах: в автономных одноэтажных городках («Хэллоуин», «Туман», «Деревня проклятых»), на отдаленных от цивилизации аванпостах («Нечто», «Призраки Марса») и в закрытых институциональных учреждениях («Нападение на 13-й участок», «Князь тьмы», «Палата»). Ключевые персонажи режиссера — одиночки, скитальцы, часто преступники, которые могут положиться только на себя. В некоторых фильмах герои-индивидуалисты вынужденно оказываются в одной группе и вместе пытаются противостоять угрозе.

Исследователь хоррора Кендалл Филлипс считает, что Карпентер работает с мифологией американского фронта, но переворачивает ее традиционное понимание: его герои не первооткрыватели, осваивающие новые территории, чтобы распространить на них свою культуру, а заложники на границе между цивилизованным миром и враждебной дикой средой⁵. Пытаясь выжить в экстремальных условиях, они ведут неравный бой с тем, что находится на другой стороне метафорического фронта — древним нечеловеческим злом, материализующимся под различными ужасными личинами.

Другой важный мотив творчества режиссера — борьба с авторитаризмом. Карпентер забрасывает своих героев в мир пошатнувшихся социальных институтов, беспричинного насилия, репрессивных законов, коррумпированной власти и корыстного истеблишмента, из-за бездействия или прямого пособничества которых зло про-

⁵ *Phillips K.R.* Dark Directions: Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Film. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2012. P. 123–124.

никает в повседневность. Режиссер превозносит героизм независимой личности, готовой противостоять ложным авторитетам и жертвовать собой ради общества. Однако захваченные страхом и недоверием люди чаще всего воспринимают героя как угрозу, а не как спасителя («Чужие среди нас», «Нечто», «Нападение на 13-й участок»).

Во многих своих фильмах Карпентер сознательно выступает против культуры блокбастера. Его большие голливудские фильмы («Нечто», «Человек со звезды», «Большой переполох в маленьком Китае») имеют много общего с главными хитами своих лет («Звездные войны», «Индиана Джонс», «Инопланетянин»), но часто содержат скрытую идеологию, подрывающую традиционные кинообразы и жанровые штампы. Герои боевиков Карпентера не ведут себя как классические гипермаскулинные персонажи золотой эпохи экшен-фильмов: они иронизируют над собой («Побег из Лос-Анджелеса»), оказываются пешками в противостоянии могущественных сил («Большой переполох в маленьком Китае»), терпят поражения («Призраки Марса»), а порой и вовсе являются антигероями («Вампиры»). При этом зло в его фильмах никогда не оказывается безоговорочно повергнутым («Хэллоуин», «Князь тьмы», «В пасти безумия»). Режиссер постоянно провоцирует зрителя и нервирует киностудии, вместе с героями своих картин пытаясь пробудить общество от идеологического гипноза, заставить его усомниться в авторитетах и навязанных правилах. В этом смысле кинематограф Карпентера является метакритикой культуры блокбастеров⁶.

В своих фильмах в жанре хоррор он не использует стандартный мотив разрушения упорядоченного существования субъекта неожиданно проникшим в него злом. Критик Роберт Камбо отмечает, что сюжеты режиссера ос-

⁶ *Wilson D.H.* They Live. L.; N.Y.: Wallflower Press, 2015. P. 16–17.

нованы на более сложной идее: субъект Карпентера с ужасом для себя открывает, что его порядок существования всегда был неправилен — общество порочно, его институты неэффективны, а политики ничего не решают. Реальность разительно отличается от того, что говорит наука («Нечто»), церковь («Князь тьмы») и власть («Чужие среди нас»), потому что существует иной высший порядок, который тайно управляет вселенной. Столкновение с ним неминуемо приводит субъекта к неврозам, психозам и утрате собственной идентичности⁷.

ВЛИЯНИЕ НА ПОПУЛЯРНУЮ КУЛЬТУРУ

Многие фильмы Карпентера были переосмыслены в ремейках. В 2005 году Жан-Франсуа Рише снял боевик «Нападение на 13-й участок». В том же году вышел ремейк «Тумана» режиссера Руперта Уэйнрайта. Вслед за «Хэллоуином 2007» от Роба Зомби вышел ремейк-приквел «Нечто» (2011) Маттиса ван Хейнигена-младшего. Дэвид Гордон Грин запустил в 2018 году собственную трилогию «Хэллоуин», которая является прямым продолжением оригинального фильма 1978 года.

Одним из своих любимых режиссеров и источником вдохновения Джона Карпентера в разное время называли Джеймс Кэмерон, Эдгар Райт, Дэнни Бойл, Гильермо дель Торо, Дрю Годдард, Роберт Родригес, Сэм Рэйми и многие другие известные авторы. Огромным количеством отсылок к фильмам Карпентера наполнены такие фильмы и сериалы, как «Оно» (2014) Дэвида Роберта Митчелла, «Зеленая комната» (2015) Джереми Солнье, «Специальный выпуск» (2016) Джеффа Николса, «Пустота» (2016) Стивена Костански и Джереми Гиллеспи, а также хит Net-

⁷ *Cumbow R.C. Order in the Universe: The Films of John Carpenter. Lanham, MD; L.: Scarecrow Press, 2000. P. 2–3.*

flix «Очень странные дела» (2016–2022) от братьев Даффер. Перед началом съемок «Омерзительной восьмерки» (2015) Квентин Тарантино устроил совместный просмотр «Нечто» с актерским составом своего будущего фильма. По словам режиссера, этот фильм Карпентера — единственный хоррор в мире, который смог по-настоящему его напугать.

Карпентеру и его работам (как съемкам отдельных картин, так и творчеству режиссера в целом) посвящено несколько документальных фильмов, например «Masters of Horror» (2002), «John Carpenter: The Man and His Movies» (2004), а также отдельные эпизоды в проекте Марка Гэтисса для BBC «История хоррора» (2010), авторском шоу Роберта Родригеса «The Director's Chair» (2014) и третьем сезоне документальной антологии Netflix «Фильмы, на которых мы выросли» (2021).

Кинематограф Карпентера очень любят создатели видеоигр. Образ главного героя франшизы Metal Gear Солида Снейка скопирован со Змея Плискина («Побег из Нью-Йорка»). Собаки из Resident Evil 4 и 5 похожи на монстров, созданных художником спецэффектов Робом Боттином для «Нечто». Персонажи файтинга Mortal Kombat Рейден и Шан Цзун и их специальные боевые приемы напоминают о героях «Большого переполоха в маленьком Китае». По словам разработчиков Dead Space, их проект вдохновлен «Нечто» и «Туманом», а сам Карпентер, будучи большим фанатом видеоигр, неоднократно заявлял, что с удовольствием экранизировал бы эту серию. Существует и несколько прямых видеоигровых адаптаций фильмов режиссера. В 1983 году по мотивам «Хэллоуина» вышла одноименная игра для платформы Atari 2600, в 1986-м состоялся релиз «Большого переполоха в маленьком Китае» для платформы ZX Spectrum, а в 2002-м — «Нечто» для PlayStation 2, Xbox и PC.

Саундтреки Карпентера воодушевили не только многих кинокомпозиторов, но и популярных исполнителей

электронной музыки, например Perturbator, Oneohtrix Point Never и Carpenter Brut. С 2010-х режиссер полностью посвятил себя музыкальной карьере. Сегодня он выпускает серию альбомов «Lost Themes» с ранее неизданными произведениями, а также новые оригинальные пластинки. Свою музыку Карпентер исполняет вживую, активно гастролируя в составе группы John Carpenter. Одним из ее участников является сын режиссера Коди. Многие произведения автора, особенно заглавные темы к «Нападению на 13-й участок», «Хэллоуину», «Туману», «Побегу из Нью-Йорка» и «Чужим среди нас», считаются классикой музыкального сопровождения в хорроре и научной фантастике. Все саундтреки Карпентера были изданы в качестве отдельных альбомов. Самым популярным из них остается «Halloween».

ЗАЧЕМ СМОТРЕТЬ КАРПЕНТЕРА СЕГОДНЯ

Большая часть этой книги была написана в разгар пандемии COVID-19. Сегодня не только представители самого широкого спектра научных дисциплин, но и философы заняты интеллектуальным осмыслением главного кризиса, с которым человечество столкнулось в XXI веке. Глобальная эпидемия повлияла на то, как мы воспринимаем географические и социальные границы, равенство и справедливость, политические и экономические институты, телесность и психику, а также достижения научно-технического прогресса. В конце 2020 года мировые информационные агентства сообщили, что коронавирус был обнаружен в Антарктиде. COVID-19 заразились 26 военных и 10 технических работников чилийской научно-исследовательской станции «Бернардо О'Хиггинс», а также 11 работников бельгийской полярной станции «Принцесса Елизавета». Таким образом, было официально подтверждено, что пандемия распро-

стрилилась на все континенты планеты. Научно-фантастический хоррор Джона Карпентера «Нечто» рассказывает о том, как 12 американских полярников обнаружили во льдах Антарктики неизвестный науке враждебный организм, способный на клеточном уровне ассимилировать любую биологическую форму жизни, заменяя ее точной копией. По расчетам одного из героев картины, если организму удастся добраться до цивилизации, все население планеты будет заражено через 27 тысяч часов. В условиях распространяющейся паранойи и тревоги герои фильма пытаются определить, кто из них был инфицирован и теперь выдает себя за человека, чтобы покинуть континент.

На фоне новостей о распространении COVID-19 в Антарктиде пользователи социальных сетей и обозреватели развлекательных медиа отметили, что «Нечто» стал пророчеством, предсказавшим пандемию коронавируса за 40 лет до ее начала: «Если вы хотели “Нечто”, то вот как все начинается!», «То, что COVID достиг Антарктики, по существу означает, что “Нечто” Джона Карпентера может воплотиться в жизнь»⁸. Общественная реакция, связавшая фильм с пандемией коронавируса, и сам факт, что перезапуск «Нечто» от студии Blumhouse уже находится в работе⁹, указывают не только на то, что картина снова стала актуальной, но и на то, что переосмысление ее социального и политического содержания может иметь важное значение в рамках текущих научных и философских дискурсов.

Не следует забывать, что Джон Карпентер является одним из основоположников слэшера. Пик популярности

⁸ Perry S. News of COVID-19 Reaching Antarctic Base Draws Comparisons to John Carpenter's *The Thing* // comicbook.com. 22.12.2020.

⁹ Cavanaugh P. *The Thing* Director John Carpenter Can't Talk about Blumhouse Reboot // comicbook.com. 18.02.2022.

этого поджанра хоррора пришелся на 1980-е. Некоторые из его представителей, например «Пятница, 13-е» (1980) Шона С. Каннингема и «Кошмар на улице Вязов» (1984) Уэса Крэйвена, не только оказались коммерчески успешными проектами, но и превратились в многосерийные кинофраншизы. Первой из таких франшиз стал «Хэллоуин» Карпентера.

Академические исследователи говорили о слэшере как о важном феномене популярной культуры и пытались представить свою оригинальную интерпретацию мотивов бессмертного убийцы, атакующего раскрепощенных и сексуально активных подростков. К примеру, авторы, работавшие в парадигме фрейдомарксизма, писали, что маньяк означает «возвращение вытесненного»¹⁰ — неприглядной стороны патриархального общества, которая пытается напомнить о себе с помощью насилия.

В последние десятилетия слэшер переживает настоящий ренессанс. В прокат регулярно выходят не только новые оригинальные фильмы, но также многочисленные перезапуски и продолжения классических франшиз, таких как «Техасская резня бензопилой», «Крик», «Кэндимэн» и многие другие. Новое прочтение получил и протослэшер «Хэллоуин». Несмотря на то что Карпентер не вернулся в режиссерское кресло, он выступил исполнительным продюсером перезапуска «Хэллоуина» Дэвида Гордона Грина.

Возвращение слэшера в XXI веке определенно требует новых подходов к его осмыслению. Очевидно, что исследователи кинематографа не могут применять к нему теоретические рамки 1980-х, поскольку общество с тех пор существенно изменилось. Обсуждение оригинального «Хэл-

¹⁰ См. подробнее: Wood R. An Introduction to the American Horror Film // American Nightmare: Essays on the Horror Film / A. Britton, R. Wood, R. Lippe (eds). Toronto: Festival of Festivals, 1979. P. 7–28.

лоуина» и его социально-философского содержания может иметь важное значение для понимания текущего состояния субжанра, его идеологического подтекста и причин, по которым он вновь стал востребован зрителем.

Обратим внимание еще на один опыт рецепции творчества Карпентера, который сегодня представляется крайне важным. В последние годы в Сети активно обсуждается фильм «Чужие среди нас». Это одна из немногих, если не единственная, картина режиссера, которая, по его собственным словам, является открытым социально-политическим высказыванием¹¹. Когда фильм вышел в прокат, Карпентер пояснял, что экранные инопланетяне, тайно управляющие мировой политикой, экономикой и культурой, — это сатирическая метафора, с помощью которой он показывает истинные лица представителей американского истеблишмента и нуворишей 1980-х. Однако в XXI веке некоторые зрители увидели в этом образе евреев и сочли фильм скрытым упражнением в антисемитизме, а самого Карпентера — тайным сторонником националистических идей¹². Сегодня эта тема стала крайне злободневной.

В этой книге я не собираюсь обсуждать и оценивать глобальные социально-политические процессы, но постараюсь обозначить методологию, которой стоит придерживаться исследователю популярного кинематографа, если он хочет избежать ошибок, связанных с некорректным ретроспективным приписыванием идеологии фильмам. Некоторыми важными рассуждениями об этом методе я поделюсь прямо сейчас.

¹¹ *Woods D.* Us and Them: Authority and Identity in Carpenter's Films // *The Cinema of John Carpenter: The Technique of Terror* / I. Conrich, D. Woods (eds). P. 30.

¹² *Acevedo Y.* John Carpenter Wants Internet Nazis to Stop Misinterpreting 'They Live' // *indiewire.com*. 04.01.2017.

«ПОЛИТИЧЕСКОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ»
 МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Джон Карпентер всегда работал с массовыми жанрами кинематографа, прежде всего с хоррором, боевиком и научной фантастикой, соответственно его фильмы — это феномен массовой культуры. Как отмечает российский философ Александр Павлов, в каждом явлении массовой культуры содержится система определенных взглядов, то есть своя идеология. Задача исследователя массовой культуры, и в первую очередь кино как формы, которая сегодня доминирует над всеми другими видами искусства и культурного потребления¹³, заключается в том, чтобы обнаружить эту идеологию, даже если она присутствует скрыто, и понять, что она хочет сказать своей аудитории, что говорит о ней самой, или, иными словами, о современном обществе.

Однако недостаточно просто обнаружить в фильме идеологию. Это открытие требует аргументированного обоснования с помощью всестороннего анализа эмпирического содержания картины, который невозможен без привлечения инструментария гуманитарного, в том числе и социально-философского, знания. В западной академической среде такой подход к исследованию кинематографа получил название *cinema studies* как часть более широкой парадигмы *cultural studies* — микроисследований отдельных объектов культуры, в которых избегается тотализация¹⁴.

Прежде всего эта книга фокусируется непосредственно на прочтении социального и политического смысла

¹³ Павлов А. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. М.: Изд. дом ВШЭ, 2014. С. 12–13.

¹⁴ Павлов А. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. М.: Изд. дом «Дело» РАНХиГС, 2019. С. 24.

фильмов Карпентера. Каждая картина, к которой я обращаюсь, рассматривается как отдельный самостоятельный источник. Я работаю с реальным содержанием фильмов, то есть с тем, что в них действительно показано. При этом мое рассмотрение не зависит от интенций самого режиссера. Не имеет значения, что сам Карпентер отрицает наличие скрытого подтекста в своих работах. В конечном счете идеологией ангажировано любое искусство, каким бы «невинным» оно не пыталось казаться, и даже сам антиинтеллектуализм, бастующий против исследователей искусства, этих «сухих, пустых, бесплодных насмешников», является идеологией¹⁵. Так что, вопреки убежденности Карпентера в «невинности» своего искусства, мне предстоит выступить в роли интеллектуала-«насмешника», который вскроет его фильмы и покажет их идеологическую изнанку.

Другой важный метод, который я использую, представлен в работе под редакцией Гельмута Корте «Введение в системный киноанализ». Корте отмечает необходимость учитывать при анализе фильма не только его содержание, но и контекст, а также роль восприятия аудитории, поскольку каждый зритель по-разному видит картину под влиянием различных индивидуальных, ситуативных и социально-исторических факторов¹⁶. Как отметил один из родоначальников *cultural studies* Стюарт Холл, любые объекты культуры сначала кодируются авторами, а потом декодируются аудиторией, при этом кодирование и декодирование не только не совпадают полностью, но зачастую принципиально различаются, что ведет к возникновению большого количества интерпретаций¹⁷. Некоторые из них

¹⁵ Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2019. С. 263–264.

¹⁶ Корте Г. Введение в системный киноанализ. М.: Изд. дом ВШЭ, 2018. С. 38.

¹⁷ См. подробнее: Hall S. Encoding/decoding // Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79 / S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis (eds). L.: Routledge, 1980. P. 117–127.

оказываются несостоятельными, поскольку не уделяют должного внимания социально-историческому контексту, в котором находится произведение.

Корте пишет, что исследователь должен учитывать два типа контекста. Первый он называет «фактами о возникновении фильма». К ним относится все, что повлияло на производство картины, ее структуру и форму: например, состояние киноиндустрии, похожие по содержанию фильмы, которые выходили в то время, или литературные первоисточники. Второй тип контекста — это «фактическая основа фильма». Работа с ней в первую очередь подразумевает исследование фактологической исторической проблематики¹⁸. Обращение к двум типам контекста помогает исследователю ответить на важные вопросы: во-первых, почему картина стала актуальной в конкретной исторической ситуации, а во-вторых, как проблема фильма соотносится с ее экранной репрезентацией. Можно добавить, что оно также помогает избежать грубых ошибок в интерпретации фильма, когда ему спекулятивно приписываются идеи, не соответствующие содержанию. Именно это произошло в описанном выше случае фильма «Чужие среди нас», когда современные зрители увидели в нем проявления расовой ненависти.

В целом, придерживаясь обозначенных методологических посылок, я оставляю за собой право уделять большее или меньшее внимание вопросам восприятия аудитории и контекста при анализе того или иного фильма Карпентера. В одних ситуациях важнее говорить о содержании картины, в других — о ее рецепции или социальном, политическом и историческом контексте.

Специфика содержания картин Карпентера, а именно их общий критический настрой по отношению к

¹⁸ Корте Г. Введение в системный киноанализ. С. 48–49.

идеологии, экономике, государственным институтам и культурным феноменам современного общества, указывает на то, что в первую очередь кинематограф режиссера соотносится с работами социальных философов и культурных теоретиков левого толка, таких как Луи Альтюссер, Фредрик Джеймисон, Перри Андерсон, Дэвид Харви, Йоран Тернборн, Славой Жижек и некоторые другие. Однако моя работа не ограничена теоретическими рамками современного марксизма. Важно понимать, что Джон Карпентер не является левым режиссером и идеи перечисленных авторов в большинстве случаев обнаруживаются в его кинематографе в качестве содержания, которое не закладывалось в него преднамеренно. Фредрик Джеймисон назвал этот феномен «политическим бессознательным»¹⁹. Интерпретируя творчество режиссера, работающего с массовыми жанрами, мы не должны предъявлять к нему требования последовательности и системности, которые предъявляем к работам философов, хотя и в философии известны случаи, когда автор отказывался от своих идей, для того чтобы развивать мысль в совершенно другом направлении. Карпентер не пытался выстроить с помощью своих фильмов некую строгую законченную систему. Многие из его картин являются реакцией на конкретные социально-политические события в современной истории США, и в разные периоды взгляды режиссера на одни и те же явления могли отличаться.

Раз уж речь зашла о литературе, следует коротко рассказать о том, что писали о кинематографе Карпентера другие авторы. Многие из этих работ могут быть интересны поклонникам режиссера и точно будут полезны исследователям кино.

¹⁹ См. подробнее: *Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* L.; N.Y.: Routledge, 2002.

ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ

В первую очередь я настоятельно рекомендую обратить внимание на коллективную монографию «Техника террора» под редакцией Йена Конрича и Дэвида Вудса, изданную в 2004 году. Авторы сборника разбирают множество аспектов творчества режиссера, применяя в своем анализе широкий инструментарий гуманитарного знания. Так, Дэвид Вудс, исследуя репрезентации идеологии и власти в нескольких фильмах Карпентера, обнаруживает, что они не выражают идеи политической повестки правых консерваторов, как считали многие кинокритики²⁰. Роберт Шейл анализирует образы мужских персонажей в картинах Карпентера в контексте гендерных исследований и приходит к выводу, что репрезентации маскулинности в творчестве режиссера трансформировались под влиянием определенных социально-политических факторов²¹. Анна Пауэлл рассматривает влияние творчества Говарда Лавкрафта и американской готической литературы на теологическое и социальное содержание фильмов автора²². Это лишь некоторые эссе в книге, которую можно назвать введением в анализ кинематографа Карпентера, особенно учитывая, что аналогов у нее пока нет.

Неменьшего внимания заслуживают монографии, посвященные анализу отдельных фильмов режиссера, особенно книги, вышедшие в популярных сериях BFI Classics, Cultographies, Devil's Advocate и Deep Focus. Среди них — «Нечто» Энн Биллсон²³, «Чужие среди нас» Харлана Уил-

²⁰ Woods D. Us and Them... P. 21–34.

²¹ Shail R. Masculinity, Kurt Russel and the Escape Films // The Cinema of John Carpenter: The Technique of Terror / I. Conrich, D. Woods (eds). P. 107–117.

²² Powell A. Something Came Leaking Out: Carpenter's Unholy Abominations // The Cinema of John Carpenter: The Technique of Terror / I. Conrich, D. Woods (eds). P. 140–154.

²³ Billson A. The Thing. L.: British Film Institute, 1997.

сона²⁴, «В пасти безумия» Майкла Блита²⁵ и «Чужие среди нас»: Новый подход к кинематографу» Джонатана Летема²⁶. Все эти работы очень важны, поскольку в них не только интерпретируется содержание фильмов, но также подробно анализируются зрительская рецепция и социально-исторический контекст, включая факты о производстве картин.

Отдельного упоминания заслуживает прекрасное исследование Марка Бернарда ««Хэллоуин»: Молодежный кинематограф и ужасы взросления», которое вышло в серии Cinema and Youth Culture издательства Routledge²⁷. Автор рассматривает «Хэллоуин» в первую очередь как важную часть канона молодежной культуры, анализирует образы подростков, их психологию и уклад жизни, а также институциональную среду, которая оказывается неспособной защитить молодое поколение от угроз. Работа Бернарда — один из лучших примеров того, как современный исследователь может работать с продуктами массовой культуры, применяя строгую научную методологию и последовательную аргументацию.

Кроме того, следует отметить обзорные монографии «Порядок во вселенной» Роберта Камбо²⁸ и «Фильмы Джона Карпентера» Джона Кеннета Мьюра²⁹, в которых рассматривается все творчество режиссера, за исключением его последних фильмов, еще не вышедших в прокат на момент написания этих книг. Несмотря на то что авторы указанных работ являются кинокритиками, а не академи-

²⁴ *Wilson D.H.* They Live.

²⁵ *Blyth M.* In the Mouth of Madness. Leighton Buzzard: Auteur, 2018.

²⁶ *Lethem J.* They Live: A Novel Approach to Cinema. N.Y.: Soft Skull Press, 2010.

²⁷ *Bernard M.* Halloween: Youth Cinema and Horrors of Growing Up. N.Y.; L.: Routledge, 2020.

²⁸ *Cumbow R.C.* Order in the Universe...

²⁹ *Muir J.K.* The Films of John Carpenter. Jefferson, NC: McFarland, 2005.

ческими учеными или философами, в этих монографиях можно обнаружить оригинальные, хотя и не всегда последовательные интерпретации картин Карпентера, обзоры критики, интервью, биографические выкладки, сопоставления фильмов с их литературными первоисточниками и массу других полезных сведений.

О ВЫБОРЕ ФИЛЬМОВ

В этой книге я подробно анализирую следующие полнометражные фильмы Джона Карпентера: «Нападение на 13-й участок», «Хэллоуин», «Побег из Нью-Йорка», «Нечто», «Кристина», «Князь тьмы», «Чужие среди нас», «Исповедь невидимки», «В пасти безумия», «Деревня проклятых» и «Побег из Лос-Анджелеса». При этом я не рассматриваю ранние короткометражные фильмы режиссера, телевизионные постановки и фильмы-антологии, снятые совместно с другими авторами.

Внимательный читатель наверняка заметил, что я перечислил далеко не все полнометражные работы Карпентера. Исключение ряда фильмов продиктовано желанием сфокусироваться на наиболее значимых с точки зрения социально-философского анализа картинах. Отсюда не следует вывод, что, к примеру, «Большой переполох в маленьком Китае» или «Вампиры» неинтересны в содержательном плане или вовсе не могут быть рассмотрены с научной точки зрения. Дело в том, что идейное наполнение некоторых лент Карпентера, по моему мнению, может если не дублироваться, то быть довольно сходным. По этой причине приоритет был отдан тем картинам, анализ которых представляется мне наиболее продуктивным. При этом я, конечно же, не исключаю, что однажды решу написать продолжение этой книги, в которую непременно войдут размышления о «Темной звезде», «Элвисе» и, возможно, даже о «Чело-

веке со звезды». В конце концов сегодня сама популярная культура требует от авторов всегда оставлять задел на сиквел.

СЛЕДУЯ ЗА ТЕМНЫМИ ФИГУРАМИ

Несколько слов о заглавии этой книги. Не секрет, что боязнь темноты является естественным защитным механизмом, доставшимся человеку от предков, и любой режиссер хоррора знает: иногда, чтобы хорошенько нас напугать, достаточно всего лишь неожиданно выключить свет. Однако далеко не каждый автор знает, как заставить зрителя не просто подпрыгнуть в кресле, а, наоборот, вжаться в него и внимательно следить взглядом за порой едва различимыми во мраке фигурами. Это знание — именно то, что отличает просто режиссера от настоящего мастера, и Джон Карпентер им, несомненно, обладает. Наблюдающий за своей жертвой через занавешенное окно пустого дома Майкл Майерс, затаившиеся под покровом ночи говорезы у полицейского участка в Андерсоне, неидентифицируемый силуэт человека на стене научно-исследовательской станции № 4 — лишь несколько примеров визуальных образов, рожденных темным гением Карпентера, которые сами по себе стали культовыми и продолжают цитироваться в десятках, если не сотнях фильмов других авторов. При этом темнота и тень в работах Карпентера не только служат средствами художественной выразительности, но и подчеркивают их ключевые смысловые концепты. Увидеть истинные лица инопланетных захватчиков в «Чужих среди нас» можно только с помощью специальных солнцезащитных очков, — таким образом, чтобы распознать угрозу, ее нужно не вывести на свет, а, напротив, затемнить. Единственный способ остановить вторжение враждебного внеземного организма в «Нечто» — уничтожить станцию, последний источник света и тепла,

а значит, и самой жизни. Иными словами, все самое интересное в картинах режиссера скрыто в темноте, поэтому стоит уделять особое внимание тому, кто или что из нее появляется.

В определенном смысле и сам Карпентер является темной фигурой популярного кинематографа. Он всегда находился в тени других режиссеров своего поколения, которых принято считать более знаковыми. Почти в самом начале карьеры «Хэллоуин» принес Карпентеру славу одного из главных новаторов в хорроре, но, как показало время, он не собирался входить в историю как автор одного жанра. Режиссер постоянно экспериментировал, пробовал силы в приключенческом кино, психологическом триллере, боевике и даже байопике, игнорировал проекты, которые могли принести ему состояние. Подобно главному герою «Чужих среди нас», Карпентер отказывался «идти по белой линии» и снимать только безопасные для своей карьеры фильмы, которые не вызывали бы беспокойства зрителей и крупных голливудских студий. Открытый нонконформизм в отношении неписанных правил киноиндустрии стал причиной, по которой в фильмографии Карпентера нет проектов, сопоставимых по масштабу с блокбастерами Джеймса Кэмерона, Стивена Спилберга или Ридли Скотта, но это вовсе не означает, что его наследие заслуживает меньшего внимания зрителей и исследователей кино. Надеюсь, мне удастся показать вам, почему это так.

* * *

Наконец, мне бы хотелось сказать спасибо людям, без которых эта небольшая работа, ставшая самым большим начинанием в моей жизни, могла никогда не увидеть свет. Я выражаю глубочайшую признательность своим родителям, а также Виктору Куклинову, Сергею Сергееву, Антону Кораблеву, создавшему замечательную иллюстрацию

для обложки, и всем близким, кто поддерживал меня и с нетерпением ждал выхода книги. Отдельно я благодарю своего строгого научного руководителя, терпеливого наставника и просто доброго друга Александра Павлова. Эта книга посвящается вам и всем поклонникам творчества Джона Карпентера.

ЧАСТЬ I 

(НЕ)ГЕРОИ И ГЕРОИНИ

Глава 1

«Хэллоуин»: он, она и стратегии интерпретации слэшера

Может, не стоит называть его «это»?

Медсестра Мэрион Чемберс
(«Хэллоуин»)

ВЕЧЕР 31 октября 1963 года. В Хэддонфилде, штат Иллинойс, празднуют канун Дня всех святых. Шестилетний Майкл Майерс наблюдает за тем, как его пятнадцатилетняя сестра Джудит целуется с парнем на диване в гостиной. Пара решает воспользоваться отсутствием родителей и поднимается в их спальню, чтобы уединиться. В это время Майкл берет на кухне нож и следует за молодыми людьми на второй этаж. Мальчик заглядывает в спальню, видит смятые простыни на кровати и обнаженную Джудит за туалетным столиком. Он тихо подходит к ней и наносит несколько колющих ударов ножом. Девушка умирает. Вернувшиеся родители находят оцепеневшего Майкла на пороге дома в костюме клоуна с окровавленным орудием убийства в руках. Так начинается «Хэллоуин» — классический слэшер Джона Карпентера.

30 октября 1978 года доктор Сэм Лумис (Дональд Плезенс) приезжает в Смитс-Гроув, штат Иллинойс, чтобы забрать из психиатрической лечебницы своего пациента Майкла Майерса (Ник Касл), который должен предстать

перед судом. Убийца провел в клинике 15 лет, но в эту ночь он решается на побег. Майерс нападает на медсестру Чемберс (Нэнси Стивенс), сопровождающую Лумиса, крадет машину и скрывается в неизвестном направлении.

На следующее утро в Хэддонфилде старшеклассница Лори Строуд (Джейми Ли Кертис) по поручению своего отца, работающего риелтором, оставляет ключи на пороге дома, в котором когда-то жила семья Майерсов. Теперь эта недвижимость выставлена на продажу. Позже Лори встречается со своими школьными подругами Энни Брэккет (Нэнси Кайс) и Линдой Ван Дер Клок (П.Дж. Соулз). Девушки занимаются своими ежедневными делами, не подозревая, что все это время за ними наблюдает Майкл.

В это время в город прибывает доктор Лумис. Психиатр пытается предупредить местную полицию о том, что Майерс вернется в Хэддонфилд и вновь совершит убийство, но шериф Брэккет (Чарльз Сайферс), отец Энни, не верит ему. Лумис убежден, что Майкл — воплощение чистого зла — не испытывает никаких человеческих эмоций и непременно пойдет на преступление. Доктор также обнаруживает, что мемориальная плита с могилы Джудит Майерс исчезла.

В Хэддонфилде вновь отмечают Хэллоуин, но Лори проводит вечер дома, присматривая за соседскими детьми — Томми Дойлом (Брайан Эндрюс) и Линдси Уоллес (Кайл Ричардс). Сиделкой в эту ночь должна была стать Энни, но подруга оставила детей на попечение Лори, чтобы пойти на свидание. Аналогичные планы на вечер есть и у Линды. Решение оставить Лори одну оказывается для девушек роковым: Майкл Майерс убивает Энни в ее машине, а после расправляется с уединившимися Линдой и ее парнем Бобом (Джон Майкл Грэхэм).

После безуспешных попыток связаться с подругами Лори отправляется в дом Уоллесов и обнаруживает на кровати тело Энни с могильной плитой Джудит Майерс

в изголовье, а также тела Линды и Боба в других комнатах. В этот момент Майкл нападает на девушку с кухонным ножом. Лори удается сбежать в дом Дойлов, где ее ждут дети. Майерс преследует ее, и между героями завязывается драка. Лори наносит Майклу несколько смертельных ранений вязальной спицей, металлической вешалкой для одежды, а потом и его собственным ножом. Решив, что Майерс мертв, Лори выходит из комнаты, но он неожиданно нападает на нее со спины и начинает душить. В этот момент на помощь приходит доктор Лумис. Психиатр делает шесть выстрелов из револьвера, оттесняя Майкла от Лори. Раненый убийца падает с балкона второго этажа. Лумис подходит к окну и смотрит вниз, но тела Майерса на земле нет.

ДЕНЬ ВСЕХ ФИЛОСОФОВ

«Хэллоуин» — один из самых популярных, коммерчески успешных и значимых фильмов Карпентера, но в то же время и один из самых нехарактерных для его творчества. Во-первых, это единственный слэшер в карьере режиссера, несмотря на то что именно данная картина во многом определила развитие поджанра. Во-вторых, более 30 лет «Хэллоуин» оставался единственным фильмом Карпентера, где роль главного протагониста досталась женщине (это изменилось лишь с выходом «Палаты»). Простой, на первый взгляд, сюжет о маньяке, убивающем сексуально раскрепощенных подростков, понравился широкой зрительской аудитории и стал знаковым культурным феноменом своего времени, обсудить который считали необходимым не только кинокритики, но и ученые.

Уже в конце 1970-х на фильм обратило внимание академическое сообщество. Многих исследователей заинтересовало то, как в «Хэллоуине» репрезентируются психические расстройства, социальные институты современной

Америки, а также подростковая сексуальность. Однажды исполнительница роли Лори Строуд, актриса Джейми Ли Кертис, в шутку назвала «Хэллоуин» фильмом, сделавшим карьеру тысячи докторов философии¹. В действительности здесь есть лишь доля шутки. Белая маска Майкла Майерса, не выражающая никаких конкретных эмоций, может иметь множество значений для разной аудитории, включая исследователей кино, поэтому неудивительно, что «Хэллоуин» стал самым часто анализируемым в академии фильмом ужасов со времен «Психо» (1960)².

Преимственность между культовыми фильмами Хичкока и Карпентера не ограничивается их сопоставимо высокой востребованностью в качестве материала для анализа в научных работах. «Хэллоуин» использует образ несовершеннолетнего убийцы в теле психопатического взрослого мужчины. Причина расстройства Нормана Бейтса, персонажа Хичкока, сходным образом проявляется в убийстве, совершенном им в юном возрасте³. Кроме того, Джейми Ли Кертис приходится дочерью актрисе Джанет Ли, сыгравшей Марион Крейн в фильме Хичкока, а психиатр Сэм Лумис носит имя одного из главных персонажей «Психо». Связь между фильмами очевидна, однако Норман Бейтс с его фиксацией на матери, открывающей возможность многочисленных интерпретаций «Психо» в терминах психоанализа, является только прототипом Майкла Майерса, а не его двойником. Майерс более простой персонаж, чем Бейтс: его мотивация на уровне сценария практически не раскрывается, зритель ничего не знает о его личности и не видит никаких подробно-

¹ McNeill D., Mullins T. *Taking Shape: Developing Halloween from Script to Scream*. Lexington, KY: Harker Press, 2019. P. 19.

² Muir J.K. *The Films of John Carpenter*. Jefferson, NC: McFarland, 2005. P. 82–83.

³ Cumbow R.C. *Order in the Universe: The Films of John Carpenter*. Lanham, MD; L.: Scarecrow Press, 2000. P. 51.

стей его жизни ни до попадания в психиатрическую лечебницу, ни во время пребывания в ней. Однако к такой неопределенности персонажа следует отнестись всерьез: как считает Джейсон Зиноман, простота Майерса основана на концептуальной идее о том, что сильнее всего нас пугает то, что нельзя объяснить⁴.

По мнению некоторых киноведов, опирающихся в своем анализе в том числе и на комментарии самого Джона Карпентера, не существует конкретной причины, по которой Майкл Майерс убивает. Непоследовательность его преступлений делает фильм идеологически чистой формой⁵. В этом контексте стоит отметить, что в самой картине полное имя Майерса ни разу не произносится. Так, Томми Дойл называет его «бугименом», доктор Лумис, говоря о нем, использует исключительно местоимения третьего лица (он и оно), а в титрах фильма Майерс упомянут как Форма (The Shape).

В образе Майерса обнаруживается тревожащая дуальность: так как «он одновременно является и не является человеком»⁶, его расстройство не может быть объяснено в психологических терминах, как патология хичкоковского Нормана Бейтса. По словам доктора Лумиса, Майкл не страдает от какого-либо специфического, диагностируемого и излечимого ментального заболевания. Психиатр ненаучно называет своего пациента «чистым злом», как мог бы описать гром и молнии доисторический человек⁷. Этот концепт оказывается ужасающим для нас как рационально мыслящих индивидов, поскольку современное общество не приспособлено к столкновению с иррациональ-

⁴ *Zinoman J. Shock Value: How a Few Eccentric Outsiders Gave Us Nightmares, Conquered Hollywood, and Invented Modern Horror. N.Y.: The Penguin Press, 2011. P. 186.*

⁵ *McNeill D., Mullins T. Taking Shape... P. 14.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Muir J.K. The Films of John Carpenter. P. 76.*

ным и необъяснимым. Именно поэтому почти никто из жителей Хэддонфилда не замечает Майкла: мы просто не допускаем возможности существования подобных явлений. «Хэллоуин» оказывается эффективен как хоррор, поскольку он помещает иррациональный ужас в пространство, символизирующее реалистичный мир, населенный реалистичными людьми⁸. По мнению Мюррея Лидера, в своем фильме Карпентер развивает концепцию «банальности зла» Ханны Арендт, в соответствии с которой самые чудовищные явления нашей жизни, такие как Холокост, производятся руками самых простых людей, обслуживающих преступную систему. Режиссер исследует в «Хэллоуине» «анатомию зла», указывая на его локализацию в индивидуальном и делая его безликим, неуловимым и необъяснимым⁹.

Еще одной довольно распространенной стратегией интерпретации «Хэллоуина» является прочтение фильма в контексте нравственности. По мнению некоторых кинокритиков, жертвами Майкла Майерса становятся только те, кто нарушает консервативный запрет на добрачные интимные связи¹⁰. Подростки, которых преследует убийца, свободны от обязательств: мы не видим, чтобы Энни или Линда усердно учились или работали, их интересуют только развлечения и отношения. При этом фильм акцентирует внимание на их пристрастии к запрещенным веществам. На этом основании кинокритик Джонатан Розенбаум отнес «Хэллоуин» к «популярному пуританскому жанру», который назвал «мейнстримной симуляцией снафф-видео», где убивают озабоченных подростков, подверженных влиянию алкоголя и наркотиков¹¹. Безот-

⁸ Muir J.K. The Films of John Carpenter. P. 77–78.

⁹ Leeder M. Halloween. Leighton Buzzard: Auteur, 2014. P. 96.

¹⁰ McNeill D., Mullins T. Taking Shape... P. 21.

¹¹ Rosenbaum J. Halloween (1979 review) // jonathanrosenbaum.net. 31.10.2022.

ветственность и сексуальная раскрепощенность молодых людей мотивируют гнев Майкла: он наказывает их за трансгрессивное поведение, стремясь сохранить патриархальный порядок. Руководствуясь этим рассуждением, можно объяснить, почему Майерс убивает «грешниц» Джудит, Энни и Линду, но нельзя обосновать его патологическую фиксацию на Лори, которая выступает противоположностью подругам¹²: она сосредоточена на учебе, ответственно относится к своей работе детской сиделки, выполняет поручения отца и, главное, она ни с кем не состоит в романтических отношениях.

По мнению Роберта Камбо, образ жизни Хэддонфилда, разрушаемый вторжением Майкла Майерса, — это социальный порядок, при котором люди не убивают друг друга, и сексуальный порядок, при котором молодые женщины встречаются с молодыми мужчинами, заводят отношения и в конце концов остепеняются, начинают вести тихую семейную жизнь, воспитывая детей. Другими словами, это мир, которому, пользуясь терминами психоанализа Фрейда, угрожает возвращение вытесненного¹³, что подводит нас к первому и, пожалуй, самому противоречивому академическому прочтению «Хэллоуина».

«ХЭЛЛОУИН» КАК ОПЫТ КОНСЕРВАТИВНОЙ КИНОИДЕОЛОГИИ

Первым автором, изложившим фрейд-марксистскую интерпретацию «Хэллоуина», стал авторитетный кинокритик Робин Вуд. Он рассматривает фильм Карпентера в широком контексте истории американского хоррора, для которого предварительно выводит базовую формулу: в фильмах ужасов нормальному порядку вещей угрожает

¹² *Cumbow R.C. Order in the Universe...* P. 58.

¹³ *Ibid.* P. 62.

монстр. В классическом голливудском хорроре нормальный порядок вещей — это капиталистический патриархат и обеспечивающие его стабильность социальные институты, а монстр представляет угнетаемых этим порядком¹⁴. Чудовище — это Другой, которого буржуазная идеология не может принять и поэтому пытается либо уничтожить, либо ассимилировать. Самому сильному угнетению в обществе, сформированном этой идеологией, подвергается женская и детская сексуальность, при этом последняя подавляется наиболее радикально¹⁵.

Подавленное сексуальное влечение шестилетнего Майкла Майерса к старшей сестре в условиях буржуазного капиталистического патриархата находит свое единственное выражение в форме насилия. Вуд отмечает, что «Хэллоуин» мог стать определяющим фильмом ужасов о проблемах американской семьи, поскольку содержит все необходимые для этого послышки: мы видим ребенка-монстра как продукт нукlearной семьи из пригорода и его подавленное инцестуальным табу желание. Влечение ребенка отрицается там, где оно поддерживается самим наличием близких семейных связей¹⁶. Однако то, как фильм Карпентера развивает эту проблематику, позволяет отнести его только к «консервативному крылу» жанра хоррор, считает Вуд. Более того, автор критикует «Хэллоуин» за то, что он стал разделительной чертой между прогрессивными фильмами ужасов 1970-х и реакционными хоррорами 1980-х¹⁷.

Первой причиной, по которой Вуд воспринимает фильм как реакционный, является то, как картина репре-

¹⁴ Wood R. An Introduction to the American Horror Film // *American Nightmare: Essays on the Horror Film* / A. Britton, R. Wood, R. Lippe (eds). Toronto: Festival of Festivals, 1979. P. 14.

¹⁵ Ibid. P. 9.

¹⁶ Ibid. P. 26.

¹⁷ Wood R. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. Rev. ed. N.Y.: Columbia University Press, 2003. P. 170–171.

зентрирует подростков. Другой Майерса, порожденный его подавленной сексуальностью, противостоит раскрепощенным бездельникам. Его жертвы неразборчивы в связях, а единственной, кому удастся спастись, оказывается девственница. Таким образом, монстр становится инструментом пуританского мщения и, подавляя подростковую сексуальность, сам включается в патриархальную идеологическую систему, жертвой которой он стал в детстве¹⁸. Пытаясь объяснить, почему Майкл преследует Лори, которая, по логике автора, также символизирует пуританство, Вуд выдвигает предположение, что Майкл видит в ней реинкарнацию своей сестры. Примечательно, что эта теория, выдвинутая в 1979 году, нашла свое прямое подтверждение в сиквеле 1981 года. По сюжету «Хэллоуина 2» Лори действительно оказывается младшей сестрой Майкла¹⁹.

Второй тезис Вуда о реакционности фильма связан с ролью, которая отводится в нем психиатру Сэму Лумису. Как отмечают МакНилл и Маллинс, «Хэллоуин» имеет двойную нарративную структуру: это история не только о том, как сбежавший из психиатрической лечебницы одержимый убийца преследует своих жертв, но и о том, как психиатр разыскивает сбежавшего пациента²⁰. Доктор — такой же ключевой персонаж фильма, как и Майкл Майерс, а их тандем напоминает о парах ученый — создатель / творение — монстр в других классических молодежных хоррорах, таких как «Проклятие Франкенштейна» (1957) Теренса Фишера и «Я был подростком-оборотнем» (1957) Джина Фаулера²¹. Фактически Лумис является для зрителя единственным источником экспозиции. Толь-

¹⁸ Wood R. An Introduction to the American Horror Film. P. 26.

¹⁹ Cumbow R.C. Order in the Universe... P. 61.

²⁰ McNeill D., Mullins T. Taking Shape... P. 14.

²¹ Bernard M. Halloween: Youth Cinema and Horrors of Growing Up. N.Y.; L.: Routledge, 2020. P. 17–18.

ко с его слов мы знаем, что Майкл Майерс провел 15 лет в лечебнице, не произнес за все это время ни единого слова и так опасен, что врач пожелал бы «никогда, никогда, никогда» не выпускать его на свободу.

Есть ли у нас основания верить всему, что Лумис говорит о своем пациенте? Вуд отмечает неочевидную деталь: при побеге из Смитс-Гроув Майерс нападает на сестру Чемберс и скрывается на машине. Когда он попал в клинику, ему было шесть лет и он не мог знать, как управлять автомобилем; значит, либо Майкл действительно обладает сверхъестественными способностями, либо он не провел все 15 лет в кататоническом состоянии, как утверждает Лумис, и был способен как минимум обучиться вождению. Однако Вуд не развивает эту идею и называет ее «немного бессмысленной мистификацией» Карпендера²². Позже ее использует режиссер Роб Зомби, автор ремейка «Хэллоуина» (2007), в котором доктор Лумис открыто представлен отрицательным персонажем — одержимым охотником за славой, сделавшим из Майкла Майерса монстра, потому что «монстры продают книги»²³.

С точки зрения Вуда, характеристика, которую дает Майклу лечащий врач, и его уверенность в том, что его пациент является воплощением чистого зла, — наиболее радикальная демонстрация того, как Голливуд извращает психоанализ, делая его инструментом подавления. «Зло» Майкла оказывается проекцией личности психиатра на пациента, которого он не смог излечить. Эта оптика открывает стратегию прочтения «Хэллоуина», направленную «против» доктора Лумиса, однако, по мнению Вуда, Карпендер дает в фильме слишком мало деталей для того, чтобы можно было выстроить полноценную легитимную

²² Wood R. An Introduction to the American Horror Film. P. 26.

²³ Roche D. Making and Remaking Horror in the 1970s and 2000s: Why Don't They Do It Like They Used to? Jackson: University Press of Mississippi, 2014. P. 47.

и последовательную интерпретацию, поэтому картина все-таки остается реакционной²⁴.

В своем анализе Вуд показывает, что «Хэллоуин» не развивает лежащие в его основе идеи о том, что буржуазная нуклеарная семья и психиатрия могут навредить ребенку и превратить его в монстра. Однако исследователь не проводит детального анализа социальных институтов, которые могли повлиять на формирование личности Майерса. Такую задачу поставил перед собой автор монографии о «Хэллоуине» Марк Бернард. В своей работе он показал, как общество, образование, закон и наука влияют на молодежь Хэддонфилда, и пришел к выводу, что картина репрезентирует институциональный коллапс современной Америки.

СОЦИАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ХОРРОРА

Бернард прочитывает фильм в контексте классификации хоррора, предложенной социологом Эндрю Тюдором. Тюдор делит картины этого жанра на «безопасные» и «параноидальные». Безопасный хоррор представляет мир, в котором власти являются заслуживающими доверия охранителями порядка. Когда они сталкиваются с внешней опасностью, им удается использовать в борьбе с угрозой свою «эффективную экспертизу». Нарратив безопасного хоррора закрывается недвусмысленным разрешением конфликта, и поскольку действия властей нейтрализуют угрозу, такие фильмы фокусируются на профессионализме экспертов. Напротив, параноидальный хоррор показывает власть, которая не может противостоять угрозе, в этом случае — внутренней или близкой. Поскольку пользы от экспертов нет, нарратив не приходит к разрешению и остается открытым. При этом параноидальный хоррор

²⁴ Wood R. An Introduction to the American Horror Film. P. 26.

фокусируется на жертвах, которые вынуждены защищать себя самостоятельно в отсутствие эффективного вмешательства со стороны властей²⁵. По Тюдору, «Хэллоуин» является параноидальным хоррором, поскольку в нем все «совершенно ненадежно и небезопасно»²⁶.

При первом рассмотрении Хэддонфилд кажется благополучным американским пригородом, населенным семьями среднего класса, в котором все знают друг друга. Однако на субстантивном уровне это место может быть рассмотрено как заброшенный фронтир или «пустошь тинейджеров», как считает Кендалл Филлипс. Старшеклассники, которые становятся жертвами убийцы, существуют в мире, преимущественно свободном от надзора взрослых. Первое убийство происходит в ночь, когда родители Майкла и Джудит Майерс проводят время не дома и без детей. Когда Майкл возвращается в город спустя 15 лет, подростки всё еще ведут самостоятельную жизнь без эффективного контроля со стороны старшего поколения. В этом контексте Хэддонфилд является репрезентацией американского пригорода как места, в котором семья начинает разрушаться²⁷.

Заброшенность подростков подчеркивается их изоляцией. Когда Лори кричит, убегая от Майкла по темной улице, кто-то из соседей опускает шторы и закрывает двери на замок. По Филлипсу, Хэддонфилд спроектирован для обеспечения максимальной приватности и в нем не стоит искать поддержки членов сообщества²⁸. Находя-

²⁵ *Tudor A. Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie.* Oxford, UK; Cambridge, MA, USA: Basil Blackwell, 1989. P. 217.

²⁶ *Tudor A. From Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in Late Modern Society // Genre and Contemporary Hollywood / S. Neale (ed.).* L.: British Film Institute, 2002. P. 108.

²⁷ *Phillips K.R. Dark Directions: Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Film.* Carbondale: Southern Illinois University Press, 2012. P. 142–143.

²⁸ *Ibid.*

щаяся в опасности молодежь не может рассчитывать на помощь родителей и других взрослых жителей городка, равно как и на помощь представителей системы образования, правоохранительных органов и ученых, как показывает анализ Бернарда.

Лори впервые видит Майкла в окне своего класса. Учитель делает девушке замечание, решив, что она отвлекается от занятий, но преподаватель не подозревает об опасности, угрожающей ученикам. Лори и Линда возвращаются из школы, проходя по длинному неосвещенному уличному коридору. Это указывает на то, что образование в Хэддонфилде в буквальном смысле не имеет отношения к просвещению как «несущему свет». Когда школьные хулиганы пристают к Томми Дойлу, он спасается от них бегством. В это время за детьми через забор наблюдает Майкл Майерс. В школе нет охраны, которая могла бы пресечь действия хулиганов и защитить детей от подозрительных взрослых мужчин, по неизвестным причинам следящих за ними²⁹.

Впрочем, как отмечает в своей статье о «Хэллоуине» Дэнни Пири, Майерс никогда не вредит детям. Эта поведенческая деталь позволяет подробнее раскрыть природу его психологического расстройства. По мнению киноведа, Майкл — трудный ребенок, запертый в теле взрослого мужчины: он постоянно играет со своими жертвами, пытается перехитрить их и испугать, неожиданно появляясь из темноты³⁰. Во всех сценах фильма мы видим его в костюмах: клоуна — во время убийства Джудит, пациента в больничном халате — во время побега из лечебницы, под простыней в образе привидения — во время убийства Линды и Боба и, наконец, в робе автомеханика и резино-

²⁹ Bernard M. Halloween... P. 41.

³⁰ Peary D. Cult Horror Movies. N.Y.: Workman Publishing Press, 2014. P. 193.

вой маске — во всех других эпизодах фильма. Склонность к перевоплощению указывает на задержку в психическом развитии Майкла. Он никогда не отпускает своего глубокого чувства детской травмы, поэтому не вредит тем, кого считает похожими на себя³¹.

В финальной схватке «Хэллоуина» Лори стягивает маску Майкла и видит его лицо, которое вовсе не оказывается таким пугающим, как его описывал доктор Лумис. Майерс перестает душить Лори и пытается надеть маску обратно, поскольку это для него важнее, чем убить девушку: маска дает ему ощущение безопасности и неуязвимости, как ребенку, представляющему себя супергероем. Такую оценку Майерса разделяет и Бернард, однако по его мнению, более продуктивным для анализа может быть включение Майкла в категорию «молодых взрослых», чья жизнь была сломана жестокой и неэффективной системой уголовного правосудия³². С точки зрения Бернарда, в этом контексте можно иначе объяснить «мистическое», по Вуду, умение Майерса водить автомобиль. Возможно, в исправительном учреждении его обучили некоторым «взрослым» навыкам, однако сделать его по-настоящему взрослым так и не смогли³³. Система правосудия терпит окончательный крах, когда позволяет Майерсу сбежать³⁴.

Другой государственной службой, демонстрирующей свою неэффективность, оказывается городская полиция. За ее репрезентацию в «Хэллоуине» отвечает шериф Ли Брэккетт. При этом он также представляет и институт семьи, будучи отцом Энни. В обеих ролях Брэккетт терпит поражение. Как служитель правопорядка он не может вовремя понять, что жителям города грозит опасность, и пред-

³¹ *Cumbow R.C. Order in the Universe... P. 55.*

³² *Bernard M. Halloween... P. xviii.*

³³ *Ibid. P. 72.*

³⁴ *Ibid. P. 46.*

принять необходимые действия для их защиты. Когда кто-то крадет маску, веревку и несколько ножей из местного магазина хозяйственных товаров, шериф считает, что это могли сделать только дети. Кроме того, Брэккет до последнего не верит доктору Лумису, пытающемуся предупредить его об угрозе. В результате бездействия он, уже как отец, не может уберечь Энни от смерти. Бернард отмечает сцену, в которой Брэккет незаметно подходит к Лори на улице и пугает ее. «Хэллоуин, да? У всех сегодня есть право на хороший испуг», — говорит он. По мнению автора, этот эпизод, в котором мы впервые видим шерифа, показывает, что местная полиция не только не вызывает доверия, но и может быть для подростков не менее опасна, чем убийца³⁵.

Однако наиболее показательным примером институционального коллапса в «Хэллоуине» являются действия доктора Лумиса, который мог стать героем, спасшим подростков Хэддонфилда, но в итоге стал воплощением *неэффективной* (в терминах Тюдора) *экспертизы властей*. Он упустил Майерса в Смитс-Гроув, несколько раз не заметил его рядом с собой в Хэддонфилде, не смог убедить полицию в необходимости начать его поиски и даже попросил Брэккетта не сообщать местной прессе о побеге, чтобы не сеять в городе панику, хотя своевременное информирование могло бы помочь жителям защититься. Если Лумис — инструмент репрессии, с помощью которого, как считает Вуд, патриархальная пуританская идеология и поддерживающая ее система государственных институтов подавляют Майерса, то этот инструмент оказывается абсолютно неэффективным. Лумис не смог вылечить Майкла, не смог помешать его побегу и не смог предотвратить последствия этого происшествия³⁶.

³⁵ Bernard M. Halloween... P. 42.

³⁶ Ibid. P. 35.

Жертвы Майкла Майерса не ожидают, что погибнут от рук монстра, поскольку верят, что живут в обществе, безопасность которого обеспечена медициной, наукой, законом, образованием и родительской опекой. В «Хэллоуине» все эти институты функционируют неадекватно. Родителей никогда нет рядом с детьми, правоохранители не реагируют на сигналы об опасности должным образом, а система здравоохранения и вовсе выпустила на улицы монстра. Поэтому у Лори, Энни, Линды и Боба нет никакой защиты от Майерса³⁷. Если в «Хэллоуине» и отсутствует развернутая критика буржуазной патриархальной семьи, как считает Вуд, то взамен он дает не менее важную критическую оценку правящей идеологии и системных недостатков ее ключевых институтов³⁸. На ошибки «консервативной» интерпретации фильма указывает и Мюррей Лидер. Автор отмечает, что увидеть в Майерсе патриархальную фигуру невероятно сложно, поскольку, во-первых, он фактически является ребенком, а во-вторых, именно он выявляет все слабости патриархального порядка в Хэддонфилде³⁹.

ПРОБЛЕМА САМОИДЕНТИФИКАЦИИ ЗРИТЕЛЯ

Общество делает подростков Хэддонфилда беззащитными жертвами Майкла Майерса. При этом большинство его жертв — девушки. За это «Хэллоуин» и его авторы много раз подвергались феминистской критике. Так, Джона Карпентера порицали за использование субъективной камеры. С помощью этого приема, который был новаторским на момент создания фильма и впоследствии стал традиционным для фильмов ужасов, режиссер снял длинную

³⁷ Muir J.K. The Films of John Carpenter. P. 77.

³⁸ Bernard M. Halloween... P. 46.

³⁹ Leeder M. Halloween. P. 72.

начальную сцену убийства Джудит Майерс. Несмотря на то что техника имеет практическое назначение — скрыть лицо убийцы в момент, когда режиссер считает это необходимым, многие осудили ее применение из-за эффекта идентификации точки зрения аудитории со взглядом садиста, убивающего женщин⁴⁰. Претензии критиков были обращены не только к Джону Карпентеру, но и к Дебре Хилл, соавтору сценария «Хэллоуина», которая якобы показала женских персонажей фильма сексуально безответственными и абсолютно незащитными перед маньяком-мужчиной. Майерс настигает жертв в момент, когда они наиболее уязвимы, — в спальнях сразу же после интимной близости. Джудит, Энни и Линда погибают практически обнаженными, их в буквальном смысле открытая сексуальность мотивирует агрессию убийцы⁴¹.

В действительности Майкл Майерс убивает не только женщин, но и мужчин, поэтому вывод о том, что «Хэллоуин» виктимизирует молодых женщин, является неверным. Однако Карпентеру, редко комментирующему свои фильмы в публичном пространстве, все же пришлось ответить на обвинения в сексизме. По его словам, Майкл Майерс не наказывает Джудит, Энни и Линду за их сексуальность. Девушки не замечают угрозу, поскольку заняты другими делами. Они слишком увлечены своими отношениями и поэтому игнорируют знаки опасности. Однако эти знаки видит Лори, поскольку она в чем-то похожа на Майерса: у нее есть психологические проблемы. «Между ними есть связь — подавленная сексуальность. Она одинока, у нее нет парня, поэтому она смотрит вокруг. И находит его», — заявил режиссер⁴².

Авторы картины настаивают, что речь в ней идет не об опасности выражения сексуальности, а об опасности

⁴⁰ *Cumbow R.C. Order in the Universe... P. 49.*

⁴¹ *Ibid. P. 58.*

⁴² *Ibid. P. 59.*

ее подавления. По словам Карпенстера, критики не замечают того факта, что Лори несколько раз бьет Майерса гигантским кухонным ножом. Она так же подавлена, как и он, и в схватке высвобождает свою сексуальную энергию⁴³. «Хэллоуин» устанавливает невербализованную связь между протагонистом — девушкой-подростком — и опасным мужчиной, стремящимся проникнуть в среду, в которой он не имеет права находиться. Когда Лори впервые видит Майкла на улице, Энни в шутку говорит ей, что он хочет пригласить ее на свидание; это указывает на природу их дальнейших отношений, предполагающую скорее равенство, чем виктимность.

Академические теоретики феминизма предложили более продуктивные стратегии интерпретации фильма, чем кинокритики. Например, по мнению Веры Дики, Карпенстер открыто позиционирует Майерса как фрейдовское Оно Лори, а ее схватку с Майклом — как замещение сексуального акта⁴⁴. Образ Лори репрезентирует пуританский американский пригород и его патриархальный уклад. Лори — единственный персонаж фильма, который визуально ассоциирован с домашним бытом. Она проводит время дома, готовит пищу, моет посуду и т.д. В картине это своего рода образ хорошей матери, которая делает все, чтобы дети, за которыми она присматривает, были в безопасности. При этом, в отличие от своих подруг, Лори — девственница. На первый взгляд, ее сила связана с патриархальным порядком, который она пытается сохранить, однако это не совсем так. Мюррей Лидер справедливо отмечает, что Лори вовсе не является «чистой» девушкой и не так уж сильно отличается от своих «развязных» подруг Энни и Линды. Во-пер-

⁴³ *McNeill D., Mullins T. Taking Shape... P. 24.*

⁴⁴ *Dika V. Games of Terror: Halloween, Friday the 13th and the Films of the Stalker Cycle. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1990. P. 51.*

вых, она не отказывается от сигареты с марихуаной, которую ей предлагает Энни. Во-вторых, она не читает подругам нотаций по поводу их активной сексуальной жизни. И в-третьих, совершенно очевидно, что она и сама хочет отношений с парнями, просто боится и стесняется⁴⁵. Поэтому реальный порядок определяется не приверженностью Лори консервативным патриархальным ценностям, а диалектикой ее отношений с Майклом. Он воплощает ее подавленное сексуальное желание и очерчивает границы ее идеологии⁴⁶. Фрустрированная сексуальность связывает убийцу и его жертву, делая их в равной степени предрасположенными к физическому насилию.

Кульминация связи двух персонажей — финальная схватка, в которой герои атакуют друг друга предметами фаллической формы⁴⁷. Лори отражает атаки Майкла, превращая в оружие обычные бытовые предметы, традиционно ассоциирующиеся с женским домашним трудом: спицу и вешалку для одежды. Здесь они используются в фаллической манере для проникновения в тело агрессора. При этом Лори не просто отражает направленное на нее мужское насилие, но и оказывается в доминирующем положении, захватывая нож Майкла — предельно фаллический символ, — и используя его против нападающего. Кроме того, она срывает маску с Майерса, чтобы увидеть его истинное лицо; тем самым она нападает на его новую идентичность. Джон Кеннет Мьюр отмечает, что если довести интерпретацию Веры Дики до логического заключения, то окажется, что во всех убийствах «Хэллоуина» виновата именно Лори, поскольку подсознательно она хотела, чтобы убийца Майкл Майерс оказался в ее жизни и удовлетворил ее подвергнутое фрустрации сексуальное

⁴⁵ *Leeder M. Halloween. P. 74.*

⁴⁶ *Roche D. Making and Remaking Horror... P. 107.*

⁴⁷ *Dika V. Games of Terror... P. 51.*

желание. Однако Майкл совершает свое первое убийство еще до рождения Лори, то есть в каком бы то ни было реалистичном и конвенциональном смысле виновной во всех его преступлениях она быть не может. Поэтому такое прочтение фильма возможно только в том случае, если подвергнуть его полной деконструкции⁴⁸.

Многие авторы феминистских интерпретаций «Хэллоуина» используют для описания Лори концепцию «последней девушки». Этот термин ввела в академический словарь в 1987 году Кэрол Дж. Кловвер⁴⁹. Согласно ее теории, «последняя девушка» — женщина-протагонист фильма ужасов, в финале остающаяся единственным выжившим членом группы персонажей, за которыми охотится психотический мужчина-убийца. Как правило, «последняя девушка» имеет более подробный психологический портрет, чем другие персонажи, а ее главным отличием от остальных женщин в фильме являются абсолютная целомудренность (Лори не просто не состоит в отношениях с мужчинами — она боится вступать в них⁵⁰) и осмотрительность, граничащая с паранойей, которая может быть описана термином «продуктивный страх», предложенным Джудит Хальберстэм. Испытывающий «продуктивный страх» субъект не только все время находится под наблюдением, но чувствует это, а потому сам постоянно обеспокоенно смотрит вокруг себя, что в итоге дает ему возможность защититься. В хорроре женщины, которые не беспокоятся о том, что за ними могут наблюдать, как правило, умирают: альтернативой паранойе чаще всего оказываются «легкомысленность и немного глупая наивность»⁵¹.

⁴⁸ Muir J.K. The Films of John Carpenter. P. 82.

⁴⁹ См. подробнее: Кловвер К.Дж. Ее тело, он сам: гендер в слэшерах // Логос. 2014. Т. 24. № 6 (102). С. 1–60.

⁵⁰ Там же. С. 29.

⁵¹ Halberstam J.P. Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters. Durham, NC: Duke University Press, 1995. P. 126–127.

Страх Лори приводит к эффекту кросс-идентификации: интеллект, серьезность и отвращение к сексу отделяют «последнюю девушку» от союзников — других девушек — и объединяют ее с мужчинами, которых она боится и отвергает, в частности с убийцей⁵². Марк Бернард дополняет этот аргумент, указывая, что сообщество женских персонажей «Хэллоуина» распадается не из-за пуританизма Лори. По мнению исследователя, Линда и Энни умирают, поскольку преследуют собственные интересы за счет Лори, внося разлад в группу, которая в логике фильмов Карпентера должна оставаться вместе, чтобы эффективно противостоять угрозе. Иными словами, девушки умирают не потому, что должны быть наказаны за проявление своей сексуальности, а потому, что подрывают солидарность своего женского коллектива⁵³.

Кловер подхватывает тезис Карпентера о связи между Лори и Майклом Майерсом, однако отмечает, что сексуальная фрустрация не является единственной их общей чертой. Во-первых, их связывает общая маскулинность, материализующаяся в фаллических символах (оружии, которое они используют друг против друга), а во-вторых — общая феминность: когда «последняя девушка» атакует агрессора с помощью его собственного оружия, она символически кастрирует его, не просто обретая маскулинность и становясь «мужичкой», но и лишая и без того сомнительной мужественности нападающего, делая его «бабой»⁵⁴.

Таким образом, кинокритики, изначально обвинявшие «Хэллоуин» в навязывании консервативной морали и пуританства, впоследствии пришли к выводу, что если фильм и не является открытым высказыванием в защиту

⁵² Ibid.

⁵³ *Bernard M. Halloween...* P. 65.

⁵⁴ *Кловер К.Дж. Ее тело, он сам...* С. 40.

прав женщин, то во всяком случае не так однозначно репрезентирует динамику отношений между мужскими и женскими персонажами. По замечанию Кловер, режиссеры заметно лучше кинокритиков осознают, что угроза и жертвенность способны проявлять себя в бессознательном человека независимо от анатомического пола⁵⁵. Именно поэтому Лори Строуд оказывается не просто жертвой психотического мужчины-убийцы, а героиней, которой удастся присвоить себе символическую власть Майерса и лишить его идентичности. «Хэллоуин» как один из редких фильмов Карпентера, где исследуется женский взгляд, направленный на мужчину, не постулирует подавление феминного в патриархальном мире, а напротив, ставя под сомнение выбор точки самоидентификации зрителя, указывает на надвигающийся кризис маскулинных репрезентаций в массовой культуре, наиболее острый период которого придется на самое «мужское» десятилетие в истории кино — 1980-е.

⁵⁵ Кловер К.Дж. Ее тело, он сам... С. 37.

Degtyarev, Evgeny O.

Dark Figures: Socio-philosophical Analysis of John Carpenter's Films / E. O. Degtyarev; HSE University. — 2nd ed., rev. — Moscow: HSE Publishing House, 2024. — 248 pp. — (Cultural Studies). — 600 copies. — ISBN 978-5-7598-2964-5 (hardcover). — ISBN 978-5-7598-4054-1 (e-book).

This book presents the first attempt at a socio-philosophical understanding of John Carpenter's cinematography in Russian. "Halloween", "The Thing", "They Live" and many other movies by the cult director have long been considered classics and traditionally attract the attention of film researchers. However, even in the West, they rarely become the subject of systematic reflection using a consistent scientific methodology. Referring to the concept of "the political unconscious" introduced by Fredric Jameson, Evgeny Degtyarev argues that Carpenter's films broadcast ideological content hidden even from the director himself. According to Degtyarev, an analysis of this content and the socio-historical context in which it arose will help to better understand the meaning of individual films of the master of horror and the significance of his legacy for popular culture as a whole.

The monograph will be of interest to specialists: film critics, cultural scholars and philosophers, as well as to the widest range of readers interested in contemporary cinema and mass culture.

СЕРИЯ «ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ»
основана в 2009 г. Валерием Анашвили

В серии вышли: <https://id.hse.ru/books/series/23835166>

Научное издание

Евгений Дегтярев

ТЕМНЫЕ ФИГУРЫ:

СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ
ФИЛЬМОВ ДЖОНА КАРПЕНТЕРА

Второе издание, пересмотренное

Зав. книжной редакцией Елена Бережнова

Редактор Галина ШЕРИХОВА

Верстка: Ольга БЫСТРОВА

Корректор Елена АНДРЕЕВА

Дизайн обложек серии: ABCdesign

Полина ЛАУФЕР

ЕКАТЕРИНА ЮМАШЕВА

Дизайн блока серии: СЕРГЕЙ ЗИНОВЬЕВ

Художник Антон КОРАВЛЕВ

Все новости издательства — <http://id.hse.ru>

По вопросам закупки книг обращайтесь в отдел реализации

Тел.: +7 499 611-24-16, +7 495 624-40-27

bookmarket@hse.ru

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»

101000, Москва, ул. Мясницкая, 20

Тел.: +7 495 624-40-27

Формат 60×90/16. Усл. печ. л. 13,0. Уч.-изд. л. 9,0

Печать струйная ролевая. Тираж 600 экз.

Изд. № 2812. Заказ №

Отпечатано в АО «ИПК «Чувашия»

428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 13

Тел.: +7 (8352) 56-00-23

ПРОЕКТ_СЕРИЙНЫХ_МОНОГРАФИЙ
ПО_СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИМ
И_ГУМАНИТАРНЫМ_НАУКАМ

СЕРИЯ «ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ»

ГОТОВИТСЯ К ВЫПУСКУ:

Гарри Леман

ЭСТЕТИКА СОДЕРЖАНИЯ.
ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

Перевод с немецкого

ISBN 768-5-7598-2928-7

2024 г.