

Вивин Собчак

Пляска смерти

Личные воспоминания о насилии на киноэкране

Изображение насилия и смерти на киноэкране не только помогает сегодня владельцам кинотеатров заполнить залы, но и служит пищей бесконечных споров на всевозможных «круглых столах», дискуссиях и деловых коктейлях. Как сказывается обилие красного цвета на сознании молодого поколения? Не превращаемся ли мы в нацию вуайеров, любителей понаблюдать за недозволенным? Не притупляет ли кино наши чувства и не разрушает ли порог восприимчивости? Сохраняет ли оно собственную невинность, якобы объективно отражая повседневную реальность? Да и только ли оно репрезентирует расположение насилия или же вырабатывает у нас привычку к нему, которой мы бы не приобрели, сидя каждый за своим забором?

Насилие и смерть всегда сопутствовали нам во мраке кинозала. Так было до того, как в конце 40-х годов я стала его постоянной посетительницей, так будет после того, как я потихоньку угасну в своей постели или погибну под колесами какого-нибудь лихача. Они знакомы нам, как запах поп-корна. И все же, с тех самых давних дней и по сию пору лишь немногие из фильмов, отмеченных присутствием смерти, ударили мне по сердцу. Конечно, не из-за того, что я защищена некой броней против экранных ужасов. Первый фильм, который я увидела в своей жизни — «Бэмби», и гибель матери олененка в лесном пожаре навсегда запала мне в душу.

Может быть, моя невосприимчивость к экранному насилию объяснялась тем, что в детские годы у меня еще не сформировалось интимное отношение к смерти? Почему ни одна картина не подействовала на меня так, как «Бэмби», — не из-за того ли, что я под-

Фрагменты из статьи Vivian C. Sobchack, *The Violent Dance: A Personal Memoir of Death in the Movies*, — in: *Cultural Criticism of Popular Film*. Nelson-Hall, Chicago, 1987.

сознательно считала смертными только родителей? Я смотрела эпизоды абордажа, перестрелки и военных действий с большим хладнокровием, нежели любовные сцены, на которых мы с подругами дружно ахали. Старые приключенческие ленты, как и «экизна», которые я смотрю теперь, не трогают и не трогают меня и вполночь так, как в свое время «Бэмби». Может быть, детская неосведомленность и недомыслие не позволяли мне проникнуться зрелищем смерти в фильмах, претендовавших на реалистичность? Скорее всего, нет. Меня пугала до мурашек на спине смерть в фильмах ужасов; я верила в существование Дракулы, Франкенштейна и Винсента Прайса. Смерть от змеиного яда, когтей дикого зверя или ядовитого насекомого была для меня реальной, зато дыры от пуль и ножевые ранения никогда не заставляли в страхе вжиматься в кресло.

Может быть, насильственная смерть в этих «репрезентативных» фильмах изображалась с реалистичностью, несопоставимой с моей собственной жалкой плотью. Кроме того, ее обычно искусно прятали в брейгелевских мизансценах, похожих на те головоломки, которыми мы занимались в нештате: на картинке нарисованы 23 кролика. Найди их! Смерть происходила быстро, шумно, и сумятице — на палубе пиратского корабля, в крытом фургоне переселенца, в вихре битвы. Как это бывает в настоящей жизни, в кинозале никто не направлял наш взгляд и мы не сразу находили фокус, блуждая глазами по экрану. Общий план, тревеллинг держали смерть на расстоянии — как это бывает в самой жизни. Дыры от пуль были слишком маленькими, чтобы можно было их хорошенько рассмотреть, раны наносились мечом обязательно на ту часть тела, которую зритель не видел.

Очень немногие из нас, зрителей, включая

родителей, чувствовали себя в плену страха перед насилием за дверями кинотеатров, чтобы нуждаться в усвоении, которое внесло бы в душу микроскопическое исследование его на экране. Хотя уже тогда оно служило темой разговоров, не касались же еще не стало повседневной реальностью, не превратилось в частицу быта. Еще впереди было то время, когда мы станем страшиться не только непостижимости смерти, но и непостижимости, иррациональности и бессмысленности поведения обыкновенного человека. Прежде смерть на экране, пусть быстрая и легкая, все же была наполнена драматизмом, она была осмысленной. И наши взаимоотношения с насильственной смертью выстраивались так же, как в жизни: это случается с кем-то другим, где-то далеко и приятно щеколет наши нервы, легко будоражит сознание.

Вместе с тем в нашем юношеском восприятии прорастали побегов того, что должно было прийти, когда созреют соответствующие условия и среда. Те фильмы переставали нас удовлетворять; они не отвечали нашему естественному любопытству, которое мы с детской непосредственностью осмеливались облекать в слова. Они не показывали нам того, что мы хотели увидеть, заранее трепеща от сладкого ужаса: цвет и вещественность крови. Мы, дети, не удовлетворенные ограниченными рамками реализма экранным насилием, сладострастно разглядывали собственные ссадины и порезы, сдирая засохшую на них корочку и дивились густой красноте, которая выходила наружу откуда-то изнутри наших тел. На экране крови нам всегда не хватало — чаще всего она медленно сочилась, а не била струей, она была невнятно-темной, а не насыщенно-алой. Даже на среднем плане (поединки, дуэль, розовые рубцы, выступающие под плеткой) смерть не поражала воображение так сильно, как капля крови из моего пальца.

И вот в середине 60-х потоки крови внезапно хлынули отовсюду. Не надо было ехать на войну, чтобы увидеть ее обилие, не надо было вытягивать шею, чтобы разглядеть ее следы на мостовой. В непригдушенной своей яркости и во все больших количествах она стала появляться прямо в наших гостиных. Люди, ничем с виду не отличающиеся от нас, стреляли в нас с водонапорных башен, перерезали горло в подворотне, превращались в оборотней, совершали убийства в соседнем доме. Не оставалось ни единого надежного уголка; кровь текла по запруженным народом улицам, на университетских дворах, на солнечном свету — везде. Все оцепенели от ужаса, каждый ощутил себя

потенциальной жертвой неизвестного пока маньяка. Безвестные доселе людишки с сатанинским блеском в глазах выползли из анонимности: Чарльз Унтмен, Ричард Спек, Ричард Хокок, Перри Смит, Чарльз Мэнсон. Пролитая кровь уже не казалась же живописной, она утратила святость и сокровенность. Насильственная смерть нависла реальной угрозой над каждым из нас, и уже не пахло ни драматизмом, ни катарсисом. Она не ужасала нас на экране, она страшила в жизни. Любой мог умереть в каждую минуту, любой мог истечь кровью, все почувствовалось тайной, которую робко скрывал Сноуден в «Уловке-22»: под одеждой таилась уязвимая розовая плоть.

Глупо было бы предполагать, что какие-то проницательные голливудские умы, заметив всеобщий страх и жадное стремление совладать с ним, найдя в хаосе бессмысленного насилия некие закономерности, решили помочь нам с помощью кино. Просто фильмы менялись вместе с ними и нашими потребностями. В 60 — 70-х они стали нести на себе отпечаток всепроникающей атмосферы страха.

В таких случаях всегда можно указать на первый фильм, который внедряет в нас дотоле невыраженное послание, с точностью лазера находя нужную точку в сознании. «Бони и Клайд», выпущенный в 1967 году, и был таким фильмом. Собственно, с такой откровенностью кровавую вакханалию показывали уже и до него, но именно ему суждено было произвести эстетический, нравственный и психологический шок. Он взорвал наше сознание не только тем простым фактом, что это был хороший фильм, но, главное, тем, что впервые представил нам возможность исследовать то, что нас пугало, — бессмысленность и непредсказуемость кровопролития. Но самое важное заключалось в том, что он оказывал зрителю благодеяние, придав смерти благородные очертания; умело срежиссированная пляска смерти придавала смертным судорогам смысл и значение.

Насилие и смерть всегда сопутствовали нам во мраке кинозала. Но приметой нашего времени стало любование ими через глазок кинокамеры. Самая зверская из смертей показывается сегодня в медленной лиричной манере старых рекламных передач, где двое влюбленных скользят навстречу друг другу с распростертыми объятиями. Нюхают мгновенный прыжок в небитые превратился в балетное свободное падение. Это, разумеется, не могло не задеть чувства тех, кто опасается за юное поколение и общест-

венную нравственность. Придавая смерти и насилию «красоту», предполагают они, можно выработать привычку к крови, разжечь эстетический аппетит ко все более и более искусному и длительному кровопролитию, можно даже побудить зрителей к совершению преступлений.

По-видимому, моралистов беспокоит более всего то, что эти фильмы хорошо продаются, что они популярны и их часто одобряет критика. Мысль о том, что мы превращаемся в нацию вуайеров, вправду может внушить опасения. А между тем нынешнее поколение не более развращено, чем поколение отцов и дедов. Просто мы больше напуганы. Именно страх, а не вуайеристские наклонности привел к расцвету на экране насилия, распустившегося на нем пыльным динеевским цветком.

Страх заставил даже самых слабонервных убрать ладони от глаз. Боясь насилия вообще, мы особенно боимся неизвестного, тем более если речь идет о чем-то угрожающем нам лично и непосредственно. В прежние времена, когда мы чувствовали себя в безопасности, не ведали прямой угрозы, мы могли позволить себе роскошь зажмуриться и не «знать», что же происходит на экране. Сегодня такое вряд ли возможно.

Многократно посмотрев фильм Дали и Буниозля «Андалузский пес», я так ни разу и не видела знаменитый кадр, где бритва вонзается в женский глаз. Я читала о нем, слышала, но никогда не видела. Когда он приближается, я зажмуриваюсь; я пытаюсь держать глаза открытыми, но у меня не получалось. Я боюсь это видеть. Зато я широко раскрытыми глазами смотрю «Соломенных псов» Сэма Пекинпа, даже на секунду не отводя взгляд. Может быть, это звучит «вуайеристски», но в сущности это не так. Меня держало в зале не удовольствие. Я испытывала крайнее напряжение, подавленность, тошноту. И тем не менее не могла уйти из кинотеатра, пока фильм не кончился, как будто это был вопрос жизни и смерти. Моей жизни и моей смерти.

В чем различие между реакциями на два эти фильма? Оба играют на подсудном страхе, тянемся в каждом из зрителей. Оба включают элементы жесточайшего насилия. Почему же я смотрю один, не открываясь от экрана, и закрываю глаза на другом? Ответ, по-моему, лежит в качествен-

Вуайеризм — термин, введенный французским писателем, врачом по образованию, Л. Ф. Селлионом, означающий болезненное желание наблюдать за другими, оставаясь незамеченным (прим. переводчика).

ной природе насилия, изображаемом в одном и в другом случаях. Мне нет необходимости видеть, как режут бритвой глазное яблоко, потому что это не имеет ничего общего с моими собственными страхами. Этот насильственный акт, с фрейдистскими мотивами или без оных, не несет для меня значения урока: нет нужды бояться, что кто-то действительно станет резать мне глаз бритвой, а я покорно подчинюсь. Эта сцена не открывает мне то ужасное, что мне обязательно нужно знать, чтобы чему-то научиться и к чему-то подготовиться. В «Соломенных псах» природа насилия совсем иная. Это не сюрреализм, но и не вполне реализм. Это то насилие, которого мы боимся сейчас, сегодня. Запуганная до оцепенения, до тошноты, я все-таки должна была досмотреть фильм до конца. Мне необходимо было узнать и понять то, чего я боюсь, и как бы болезненным ни был для меня зарабатываемый опыт, в какой-то момент я почувствовала успокоение от того, что не увернулась от жестокого урока. Иначе говоря, я справилась с домашним заданием — научиться выживать.

Популярные фильмы всегда давали нам, зрителям, то, что мы хотим, иначе они не были бы популярными. Сегодня мы хотим знать кровь и смерть. Мы еще не расстались с оптимизмом, оставленным нам в наследство веком разума, мы еще верим, пускай вполсердца и безнадежно, в знание, в просвещение. Знание — магия, которая нас спасет, исчисление пороков исцелит наше пораженное здоровье, анализ излечит беспокойство. Кровь и боль, смерть и убийство, пытки и избиение не доставляют удовольствия, не развлекают, мы смотрим на них из необходимости, чтобы знать.

Кино идет навстречу, отсюда — замедленный темп, долгий взгляд на физическую агонию, длительные тревеллинги по рекам крови. Кино делает попытки помочь нам обрести покой, сбросить страх. Конечно, это чувство обретенной безопасности скоротечно; оно длится примерно столько, сколько занимает дорога от кинотеатра до метро или стоянки машины, а то и меньше. Быстро приходит понимание, что кровавая вакханалия на экране пользы нам не принесла. Страх возвращается и вновь гонит нас в кинотеатр в надежде, что на сей раз мы наконец поймем что-то важное.

Наш мир сильно изменился по сравнению с миром 40-х, 50-х и ранних 60-х. Изменились люди. Хотя каждый отдельно взятый зритель мало чем отличается

от того, каким он был 10 лет назад. Когда я была ребенком, считалось дурным тоном смотреть на кровь и говорить о смерти. Это было «неприлично». Взрослые «тактично» избегали этих тем, и им это удавалось, и только мы, дети, которым не доставало воспитания, отказывались скрывать любопытство к смерти. Сегодня хорошие манеры и приличия слишком ненадежное средство для обуздания страхов и одоления непосредственной угрозы стать очередной жертвой.

Мы с мужем наблюдаем за тем, как наш сын трех с половиной лет от роду с беспокойством смотрит на экран, где льется кровь. Он хочет знать, что это и почему. Он забыл свой пакетик с поп-корном и, подавшись вперед, внимательно смотрит на экран. Его лихорадит от любопытства. Он слишком мал, чтобы понять смысл происходящего перед его глазами (будь это смерть матери Бэмби, он наверняка заревел бы), но само зрелище крови, кажется, вызывает к крови, текущей в его жилах. В нем отзывается его смертность. Мы, родители, разделяем его беспокойство, но не успокаиваем его. Мы не говорим, что его любопытство неприлично. Мы молча сидим, современная семья, объединенная экраном со всеми взрослыми и детьми, расположившимися рядом, желанием нечто узнать.

Кажется, сама наша жизнь зависит от ответа, которого мы ждем. В повседневной жизни нас больше пугает не насилие как таковое, а хаос, бессилие перед возможностью умереть без причины, стать жертвой безмотивного убийства.

Облекая смерть и кровь в художественную форму, кино не только парадоксальным образом отражает наш страх перед хаосом, но и гармонирует реальность, вносит в нее условный порядок. Бессмысленность, бессильность, случайность реального насилия преодолеваются в экранном мире. Впрочем, само присутствие случая на экране выступает как способ упорядочения хаоса; случай становится судьбой. Даже если на экране гибнет случайный прохожий, мы всем залом понимаем, что в этом есть какая-то предопределенность и еще — полиция должна поймать бандита, а суд — наказать его. Смерть, приходя к обыкновенному человеку, делает его своеобразным избранником судьбы, а внимание, оказанное кинокамерой, придает ему возвышенность. Кино отражает наши страхи и вместе с тем ослабляет их.

Итак, показывая насилие, кино делает важное, хотя, возможно, не особенно надеж-

ное дело. Если даже нам суждено умереть «просто так», то есть ни за что ни про что, по крайней мере, утверждает оно, это будет красиво, и нас заметят. Сама смерть внесет цель и смысл в наше бытие, а художественная стилизация добавит ему ценности. Художественная оформленность предоставляет нам хотя бы краткую передышку от навязчивого страха. Замедленный темп и крупный план помогают увидеть порядок, которого не видно в реальной жизни. Переход к небитому подчеркнут, акцентирован, драматизирован, возведен в ранг олимпийского действия, участниками которого станем все мы. Запуганные бессмысленным всепроникающим насилием и вечной угрозой смерти, мы обретаем, хотя бы на краткий миг, успокоение в том, что даже самая бессмысленная гибель несет в себе определенную связь, а следовательно, значимость. Парадоксально, но, в сущности, верно: кровавые, brutальные фильмы, появляющиеся сегодня на наших экранах, несут нам благо.

Перевод Н. Цыркун

От переводчика

Я попытаюсь объяснить, почему размышления Вивин Собчак, профессора Калифорнийского университета в Санта-Крус, показались мне нужными сегодня для нас. Авторитетный ученый, она на этот раз написала не статью — это больше похоже на дневниковую исповедь: раскалывая наслоения собственного опыта, она находит личное объяснение не только масштабу экранного насилия, но и зрительской откровенной или тайной тяги к нему.

Отправной точкой выбирается кино, зрительский опыт: он проектируется на саму жизнь, которая реконструируется в свете луча, исходящего из кинопроектора. Благостная атмосфера мирного процветания неожиданно взрывается насилием — жестоким и бессмысленным. Ощущение хаоса, потери почвы под ногами, страх и бессилие входят в каждый дом. Красный цвет, заливающий экран, вызывает гнев моралистов, боющихся цепной реакции зла. Вивин Собчак проявляет мужскую отвагу ума и ясность видения: она приходит к выводу, который нам, европейцам, должен быть понятнее, чем ее соотечественникам — американцам, ибо сформулирован был впервые на нашей почве: «Творить — значит придавать форму судьбе» (А. Камю). Вивин Собчак обращается к традициям европейского рационализма, единственной, хотя и ограниченной, альтернативы мифологии и мифотворчества, к позиции человека, который стремится научиться жить в страшную эпоху, глядеть в лицо Медузы Горгоны, не каменея под ее мертвящим взглядом. Одолевший ее Персей, как известно,

избежал гибели, потому что смотрел на ее отражение в шите.

Макс Вебер, социальный мыслитель затянувшейся эпохи кризиса, предпочитавший ледяную трезвость метафизическому утешению, тем, кому выпало жить в «богоугодной» пустыне, напоминал из Исайи: «Кричат мне с Севра: сторож! сколько

ночи? Сторож! сколько ночи? Сторож отвечает: приближается утро, но еще ночь». Ночь еще длится, и нужно научиться обживать в ней — кто как может. Путь Вивин Собчак кажется мне достойным.

Кстати, там уже посветело, и кино становится другим...

Постскриптум

Ожидания зрителей и конъюнктура покупательского спроса на фильмы, «вычисленная» по науке социологической службой «Союзкинорынка», совпадают. Зрители, прокатчики, даже критики — все устали от «чернухи», все отжило «мелодраму со счастливым концом». Но мелодрамы нет как нет. И вряд ли причина лишь в том, что после отмены тематического планирования кинематографисты перестали координировать свои намерения и в результате параллельно снимают один и тот же фильм в обрыдлом «черном» жанре.

Видимо, компенсаторный механизм кинематографа подчиняется не нашей открыто высказываемой воле, а иным, скрытым законам. Мы требуем от экрана утешения, а он, словно назло, вместо утешения воспроизводит наши запрещенные желания, глубоко загнанные в подсознание.

Есть точка зрения, что поток экранной «чернухи» — неостратимости, которую надо пережить. И у меня складывается впечатление, что она на исходе.

Однако зритель чувствует себя обманутым. Это тоже реальность, и с ней нельзя не считаться. Ведь нашу нынешнюю внутреннюю ситуацию не сравнить с той, что была в США во второй половине 60-х, когда американский экран захлестнула волна крови и насилия. Среднего американца стабилизировала реальность. В ней-то все оставалось на своих местах. Привычные ценности не отменялись, есть-пить тоже было что. А нашему бедолаге зрительно негде дух перевести: в кино страшно, у телевизора — страшно, в реальности — не легче.

К тому же советский зритель воспитан на социальном заказе. И по-прежнему уверен в сервисном предназначении искусства, вменяя ему в обязанность сваять «разумное, доброе, вечное». А код отечественной гуманистической культуры дал сбой — перестроечный экран сигналил об этом уже не один год.

Не уверена, что просьбы зрителей и пожелания критиков влияют на кинопроцесс. В противном случае я бы тоже присоединилась к зрительскому стону: «Сделайте мелодраму со счастливым концом! Что вам, жалко, что ли?»

Елена Стрелова,
зав. отделом советского
игрового кино