

НАТАЛЬЯ САМУТИНА

Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу

В русском языке словосочетанию «культовое кино» не повезло. Попав в рекламное-стебловое пространство русского «постмодернизма», прилагательное «культовый» быстро превратилось в эпитет-паразит, ничего по существу не означающий и применяемый по желанию автора текста абсолютно к любому фильму — нам случалось видеть в рекламе и телеанонсах выражения «культовый фильм «Волга-Волга», «культовый режиссер Антониони» и «культовый блокбастер (!) «Титаник». Подобное обращение со словом «культовый» во многом блокировало сами возможности размышления об этом феномене. Нам неизвестны какие-либо попытки внятной терминологической работы как с понятием «культовости», так и с феноменом культового кино, несмотря на то, что пространство советского и постсоветского кинематографа как раз предоставляет для этого множество интересных возможностей. В то же время, в западных киноисследованиях понятие «cult movies» давно выступает как термин с не самым определенным, но все же вполне уловимым содержанием; проводится анализ как самого феномена культовости, так и различных подвидов культового кинематографа. Цель нашей статьи — и познакомить русскоязычного читателя с основными направлениями размышлений о культовом кино, и продолжить эти размышления. Как нам представляется, сам феномен культовости применительно к кинематографу связан с принципиально другим типом конструирования зрительского пространства; с заданием такой зрительской позиции, которая меняет наше представление о кино как исключительно о «медиуме больших идеологий» (С. Добротворский). Одному из самых несвободных существ на свете — кинозрителю, культовое кино предоставляет право на свободу в кинематографическом пространстве, право на частный выбор и на реализацию своих фантазий.

Сборник статей о культовом кинематографе, выпущенный в 1991 году издательством Техасского университета, носит удачное название: «Опыт

культового кино: вне всяческих причин».¹ Это «beyond all reason», что можно перевести и как «за гранью разума», прекрасно передает замешательство исследователей перед необходимостью объединить в одну группу безоговорочно культовые в массовом восприятии фильмы «Касабланка», «Бегущий по лезвию бритвы» и «Нападение помидоров-убийц». Системные параметры, на которые опирается кинематографическая теория, здесь очевидным образом перестают работать: первый фильм принадлежит к образцовой голливудской классике, второй – сочетание мейнстримного фантастического сюжета с выдающимся художественным дизайном, третий – самый последний трэш. Эффект культовости отрицает сразу две возможности говорить о кино: возможность системного моделирования и возможность качественной оценки. Попасть в эту странную категорию, в эту систему вне систем может как безупречно выстроенный, глубокий и даже авангардный для своего времени фильм (среди культовых названий в киноведческих статьях регулярно мелькают «Космическая одиссея 2001», «Метрополис», «Носферату – призрак ночи», «Криминальное чтиво», «Мертвец» Джармуша и т. д.), так и отвязанные, малобюджетные, порой рассчитанные на очень небольшие маргинальные круги постановки («Ночь живых мертвецов», «Человек, который упал на Землю», «The Rocky Horror Picture Show»).

Один из основных вопросов, задаваемых в этой связи англоязычными исследователями, позволяет задеть самую сердцевину феномена «культовости»: это вопрос о том, можно ли снять культовый фильм намеренно; может ли произведение рассматриваться как культовое изначально, по своим текстуальным характеристикам, или оно становится таковым только в процессе зрительского восприятия. Все аргументы текстуального плана будут приведены ниже; но наша позиция в данном случае совпадает с позицией крупного исследователя, автора концептуальной статьи «Фильм и культура культа»² Тимоти Корригана, давшего культовым фильмам красивое определение «приемные дети» – не планово рожденные и спокойно выращенные свои, а необычные, странные и насмерть полюбленные чужие. Понятие «культовое кино» имеет самое большое отношение к понятию любви; к чувству «вне всяческих причин»; это восприятие кино как пространства для реализации очень личных ощущений, как возможности для самовыражения. Эффект «культовости» выводит на первый план фигуру зрителя и делает его не пассивным потребителем, а активным производителем кинематографического удовольствия, участником ритуала, собственно и давшего этому эффекту свое название – «культ» с набором сакральных текстов, эзотерического знания,

¹ The cult film experience. Beyond all reason/ Ed. by J. P. Telotte. – Univ. of Texas Press, Austin, 1991.

² Corrigan Timothy. Film and the culture of cult. In: The cult film experience. Beyond all reason.

ритуальных процедур, необходимых для выполнения, и, конечно, со своим кругом посвященных, прихожанами именно этой церкви. Как правило, культовый фильм задается специальной зрительской активностью: не только бесконечными просмотрами на видео (как смотрит «Касабланку» цыган из «Черной кошки, белого кота»), но и способностью «вжиться» в этот фильм, играть в него, покупать рекламные футболки и саундтреки, шить костюмы и ездить на фестивали (таков ежегодный фестиваль «The Rocky Horror Picture Show»), создавать интернет-сайты и собирать на них информацию от десятков таких же поклонников фильма.

По мнению Корригана, такая зрительская реакция провоцируется разными факторами, соотносимыми в целом с общим понятием «странности», «далекости», «чуждости». Эта странность присваивается через отыгрывание и все же в чем-то остается странностью, позволяя и после сотого просмотра считать фильм непредсказуемым «приемным ребенком». Странность может быть результатом интертекстуальной каши из жанров и клише различных субкультур; может возникать в процессе исторического остранения, что производит на свет поклонение старому кино — «Унесенным ветром» или «Метрополису»; может оказаться производной от экзотики, от подчеркнутой *ино-странности* фильма; в трэш-кино она нередко сочетается с гипертрофированной сексуальностью и насилием, давая при этом выход не пассивным вуайеристским, как в «обычном» кинематографе, а активным эксгибиционистским наклонностям. Странность опознается и приветствуется не только в характерах персонажей и рассказанной истории, но в визуальном стиле, в строении кадра, в текстуре образов. Культовый зритель, по Корригану, — турист, проходящий по краю города и наблюдающий его удивительные обычаи; он отождествляется с материальностью увиденных образов, с их поверхностью, жестами, предметами одежды, со случайной услышанной фразой, и уносит все это с собой как туристский сувенир, чтобы снова и снова возрождать эти ощущения в пересматривании. Как нам представляется, возникающий при этом эффект «личного» в отношении к культовому кино, чувство «персональной встречи» с фильмом, созданным «специально для тебя», связано также с разницей в типах желаемого у различных категорий людей — будь то любовь одних к фантастическому дискурсу или потребность других в карнавальном переживании ужасного. Это и задает невероятный протеизм культового кинематографа, его способность разными способами отвечать на самые заветные желания аудитории. Культурность — это особый тип отношения, установленный фильмом со зрителем и существующий только в этом взаимодействии.

Среди основных типов культового кино можно выделить три большие группы, наиболее охотно описываемые исследователями. Первая — это старые, «проверенные историей» фильмы, на любовь к которым не оказывает влияния смена поколений — все та же «Касабланка», «Волшебник из

страны Оз», или «Некоторые любят погорячее». Вторая большая группа – «midnight movies», включающая в себя три подраздела. Во-первых, это кинематограф маргинальных групп, прежде всего гомосексуалистов и трансвеститов – от «Присциллы, королевы пустыни» до «Моего личного штата Айдахо» и – что особенно интересно – работ авангардистов Кеннета Энгера и Дерека Джармена. Во-вторых, это трэш-кино, старые фильмы категории «Б» от боготворимых историками кино Эда Вуда и Роджера Кормена или современные беспомощные малобюджетные фантазии, часто идущие в специальных кинотеатрах «after midnight». К ним примыкают жанровые фильмы, связанные с демонстративной иронизацией, доведением до предела абсурда или, по-другому, «подачей на ладони» жанра триллера, боевика, или фантастики – таково творчество Дарио Ардженто, и таковы же бесчисленные боевики, выстроенные вокруг фигуры Рутгера Хауэра, уничтожающего одной своей ироничной улыбкой всякую возможность серьезной вовлеченности в действие. Наконец, третье существенное место, где возникает эффект культовости – сериалы и продолжающиеся фильмы, «зацепившие» часть аудитории: «Звездные войны» со всеми их сиквелами и приквелами, «Твин Пикс», «Бэтмэн» и т. д. Можно легко заметить, что все это богатое и многообразное пространство культового кино вполне откликается на определение «странного» и «маргинального», будь то маргинальность сексуальных меньшинств или обособленность мира подростков, для которых первые «Звездные войны» 1977 года стали отправной точкой для бесконечных игровых фантазий.

К тому, каким образом работает маргинальность при возникновении эффекта культового фильма, мы еще намерены вернуться. Пока же, отдав должное непредсказуемости зрительской любви, посмотрим, какие типологические черты культового кино в целом выделяет почтенный ряд аналитиков (который возглавляет Умберто Эко³ himself).

Подчеркивая, как и все исследователи, особую вовлеченность культового зрителя в кинотекст, Эко называет одной из главных предпосылок для такого отношения экзотичность представленного на экране мира – это должен быть непременно Другой мир, мир фантазии и мечты, будь то социальной или сексуальной. Среди культовых фильмов не случайно много фантастики – именно фантастический дискурс дает нам надежду «заглянуть за край», увидеть своими глазами невозможные образы иных миров. Эта надежда чаще всего оказывается обманутой, но тем больше любовь зрителей к тем фильмам, которые позволяют ей хоть на секунду сбыться – к «Космической одиссее 2001» или «Бегущему по лезвию бритвы». Кроме того, одним из самых важных условий возникновения культовости, возможности «играть в фильм», «проживать» в нем другую жизнь

³ Eco Umberto. Casablanca: cult movies and intertextual collage. In: Eco U. Travels in Hyperreality. Picador, 1987.

является полнота, продуманность и обустроенность созданного в фильме пространства («completely furnished world»). Культовый фильм представляет на экране мир, претендующий на полноценное самостоятельное существование. Примерно таким же образом для нас выглядят критерии качества телесериала – наличие на экране «лишнего»: вещей, слов, событий, не соотносимых прямо с развитием основной сюжетной линии и работающих на атмосферу, на ощущение полноты придуманного мира (можно сравнить по этому параметру культовый «Твин Пикс» и недавний российский «Азazelь», где количество «лишнего» было сведено к абсолютно нулю). Соблазнительное «лишнее» всегда способствует эскапизму, желанию зрителя погрузиться полностью в этот захватывающий «Другой мир», но особенно это работает в случае ориентации на определенную субкультуру, как феерические костюмы трансвеститов из «Присциллы». Культовый фильм, практически всегда – «размывание нарратива» (Т. Корриган) за счет ярких, провоцирующих зрительскую активность деталей. Отчасти к этим моментам «разрыва», остановки, вызывающей другое отношение к части изображения, относятся описанные Эко «магические кадры». Это кадры, которые могут легко быть выделены из целого, превратиться в своеобразный фетиш и сделать культовым весь фильм. Такова Мэрилин Монро, со слезами поющая «I'm through with love». Таков Рик (Хамфри Богарт), сидящий над бутылкой вина и слушающий, как Сэм играет «As time goes by». И таков же, несмотря на всю сентиментальность и ощущение штампа, умирающий репликант Рой (Рутгер Хауэр) с голубем в руке на фоне заливаемого дождем города.

Достаточно спорным остается вопрос о роли штампа в культовых фильмах. Умберто Эко «воспел» клише в «Касабланке» столь высоким слогом, что мало какая статья о культовом кино обходится без этой цитаты: «...именно потому, что в ней можно найти все архетипы, именно потому, что «Касабланка» цитирует тысячи и тысячи других фильмов, где каждый актер играет уже много раз сыгранную роль, именно поэтому она вызывает у зрителей впечатление, выходящее за рамки собственно текста»; «Когда на сцену бесстыдно врываются все архетипы, открываются гомеровские глубины. Два клише смешны. Сто клише волнуют. Потому что мы неотчетливо слышим, как клише разговаривают между собой, праздную встречу. Как боль встречается на вершине с наслаждением и верх извращения переходит в мистическую энергию, так за пределом банальности высвечивается величие. Что-то говорит вместо режиссера. Явление, достойное как минимум уважения».⁴ Проблема, на наш взгляд, заключается в том, что сто клише встречаются, «праздную встречу», практически в каждом «формульном» жанровом фильме, и жанр «говорит

⁴ Эко У. «Касабланка», или Воскрешение богов // Киноведческие записки. – 2000 – №45 – С. 53-56.

вместо режиссера» в «Титанике», «Годзилле» или «Кошмаре на улице вязов» не хуже, чем в «Касабланке». Использование клише в культовом кино (особенно в «midnight movies») отличается скорее не количеством и многообразием, а демонстративностью, той самой иронией, утрирующей каноны жанров, о которой мы уже говорили выше. Декорации картонные, кровь неестественно алая, головы летят направо и налево, сюжет не лезет ни в какие ворота. Выделение специальных, будь то архетипических или интертекстуальных клише, «отвечающих» за культовость фильма, кажется нам проблематичным, с учетом того, что практически вся киноткань уже столетие ткется из этих клише. «Формульность» и клишированность почти всегда характерны для культового кино, но не они являются определяющим фактором в возникновении эффекта культовости, несмотря на «гомеровские глубины».

Более правильным ходом нам представляется анализ особого рода повторяющихся фрагментов, сопровождающих существование любого фильма в качестве культового — музыкальных тем и «крылатых фраз», которые становятся своеобразными кодами при общении поклонников между собой. Как и в случае с «магическими кадрами», трудно понять, что первично в возникновении эффекта культовости — музыкальная тема фильма или сам фильм. Музыка в этом смысле особенно активна — она «привязчива», ритмична, и каждый новый просмотр оказывается связан с особым удовольствием от узнавания любимой мелодии, а «ударные» музыкальные фрагменты вполне могут стать основной составляющей «магического кадра» — как в случае с уже упоминавшейся поющей Мэрилин Монро. Хорошим примером взаимосвязи музыкального и кинематографического в едином культовом эффекте может служить саундтрек к фильму «Криминальное чтиво», выпущенный не в дистиллированной студийной записи, а с теми фразами и звуковыми фрагментами, которые в фильме звучат. Надо ли говорить, что культовые фразы обладают для поклонников фильма не меньшей ценностью, превращаясь в ритуальный набор сакральных текстов, пронизывающих будничную повседневную жизнь. Призрак карнавального веселья и подлинности любимого фильма встает за каждой из фраз: «это начало великой дружбы», «сыграй это снова, Сэм», «где мой маленький черный медицинский справочник», «я о-очень разочарован», «какая гадость эта ваша заливная рыба», «а Вас, Штирлиц, я попрошу остаться», «кто возьмет билетов пачку, тот получит...», и т. д., и т. п.

Почти такую же роль, как музыка и крылатые фразы, играют в возникновении этого эффекта культовые звезды, приходящие иногда в кино даже из других областей искусства. Так канонизированы практически все фильмы с Дэвидом Боуи, обладающим такой «аурой» культового персонажа, что ему достаточно просто появиться на экране, чтобы преобразовать окружающее пространство в странный искривленный мир (это касается и фантастического «Человека, который упал на Землю», и интеллек-

туального «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс», и даже сказочного подросткового «Лабиринта»). Культовой звездой, с дополнительным шлейфом загадочности своей матери, выглядит в «Синем бархате» Изабелла Росселлини. Вокруг ускользающей фигуры Збигнева Цыбульского выстроены не только те фильмы, в которых он играет, но и посмертный «Все на продажу». Статус культового актера должен изучаться как интереснейшая хрупкая позиция, которую можно в одну секунду завоевать и утратить; она имеет свои трудноуловимые правила и свои железные запреты (самый главный из которых – избегать высокобюджетного мейнстрима, с его глобальностью образов и однозначностью характеров). Эта актерская фигура призвана воплощать самые странные, самые потаенные стороны души зрителя, ей должен быть присущ «темный» демонизм, ради встречи с которым сотни поклонников «midnight movies» собираются по ночам у дешевых кинотеатров. Такие амбивалентные карнавные персонажи лишней раз провоцируют вызванный всей атмосферой культового кино переход границ «официальной культуры». Их «неуловимость» составляет основу их привлекательности, и позволяет им так же свободно пересекать границы жанров и систем, как это делает сам эффект культовости.

Возвращаясь к маргинальности, этому принципиальному моменту для культового кинематографа, заметим, что она должна анализироваться в двух различных значениях. Социологически возникновение культового эффекта чаще всего связано с понятием маргинальной группы (за исключением исторических культовых лент), которой культовый фильм обеспечивает репрезентацию сексуальной или творческой идентичности, предоставляет возможности для выражения «бунта без причин» и т. д. Определение «культовый фильм», как правило, необходимо снабжать дополнительной пометкой – культовый «для кого». «Беспечный ездох» Хоппера – культовый фильм для хиппи конца 60-х-70-х; «Витгенштейн» Джармена – для философов и гомосексуалистов с оксфордским образованием; а «К северу через северо-запад» Хичкока – для записных киноманов. Но маргинальность в феномене культового кино касается не только состава аудитории. Культовый фильм всегда возникает в результате использования маргинальных значений. Эта «маргинализация смысла» и становится основанием той зрительской свободы, с которой для нас связано само понятие «культовое кино».

Напомним, что классическое описание ситуации «произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости», данное Вальтером Беньямином в конце 20-х годов XX века, проводит именно по кинематографу рубеж окончательной десакрализации искусства. Техническая репродуцируемость кинематографического произведения, отсутствие у него «ауры» и «подлинности», неразрывно связанных с сакральностью, полностью освобождают его, по мнению Беньямина, «от паразитарного

существования на ритуале».⁵ Тот вывод, который Беньямин делает из этой мысли, на многие десятилетия определил размышления о сущности кинематографа в системе культуры XX века — «В тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преобразуется вся социальная функция искусства. Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая».⁶ Аксиомой кинотеории является утверждение о связи всех основных технико-экономических кинематографических систем с крупными идеологическими программами. Европейское авторское интеллектуальное кино связано с идеологией «высокой классической культуры» вообще и с европеизмом в частности; глобальная голливудская система транслирует значения, которые западные исследователи значительно более спокойно, чем мы, называют «буржуазными ценностями» и «капиталистическими идеологиями»: культ потребления, индивидуализм и прагматизм, ценность развлечения, систему звезд как наивысшего выражения успеха и т. д. В девяноста процентов случаев эта идеологическая рамка затрагивает даже малейшие из элементов фильма, произведенного в технико-экономических параметрах данной системы: сюжет, тип изображения, монтажа, характер музыки и спецэффектов, даже тип звукозаписи — все так или иначе работает на «основной смысл» произведения. Характер кинематографа как большой производственной машины с миллиардными затратами и расчетом на коллективного потребителя практически не оставляет места индивидуальным отношениям с кинообразом.

Однако феномен культового кино бросает вызов этой глобальности кинообраза. Культовый фильм возникает в результате отношения к кино как к *частному* пространству; зритель, создающий культовое кино своим отношением, игнорирует центральные значения фильма и концентрируется на принципиально важных для него деталях, на частностях и маргиналиях. Что такое «Криминальное чтиво» для большинства его яростных поклонников? Танец Умы Турман и Джона Траволты, массаж ступни, блинчики с кленовым сиропом и «отстань, кетчуп». Что такое «Касабланка»? Атмосфера кафе «У Рика», ослепительные платья Ингрид Бергман, «немцы были в сером, а ты в голубом». Культовость всегда действует вопреки идеологии; она склонна задействовать не «продаваемые» основные значения произведения, а его наименее включенную в идеологическую ткань составляющую; если угодно, в меньшей степени сюжет фильма и его смысл, и в большей — костюмы, особенности диалогов, атмосферу. У сильно идеологизированного кинематографа, разделяющего основные системные конвенции и не оставляющего на периферии игровых элементов, почти нет шансов на «культовость» — поэтому выражение «куль-

⁵ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — М., 1996. — С. 28.

⁶ Там же.

товый блокбастер» абсурдно по своей сути (хотя именно «Касабланка» является идеальным примером конвенционального идеологического фильма, который, став культовым, эту идеологичность в зрительском восприятии полностью утратил; мораль была побеждена буйством маргиналий). Маргиналии тех фильмов, которые зрительское желание производит в культовые, включаются в ритуальные практики и тем самым сакрализируются. Политическая функция при этом игнорируется практически полностью, а в пространство технической воспроизводимости, «очеловеченное» и вновь «заколдованное» любовью зрителя, возвращается функция сакральная.

Подчеркнем еще раз произвольность этой любви. Маргинальность культового эффекта проявляется в этой произвольности особенно ярко, не позволяя культовости застыть, реализуя ее всегда в некоторой неопределенности, в ускользании. Культовый фильм сегодня может не быть таковым завтра, вопрос культового статуса может обсуждаться бесконечно и в этом обсуждении решать судьбу фильма в ту или иную сторону — как на наших глазах становились культовыми «Карты, деньги, два ствола» и «Desperado». Даже эта подвижность лишний раз подчеркивает несистемность, принципиальную второстепенность значения культовости. Протеизм культового кинематографа — не несчастье и головная боль для исследователей, а принципиально важная характеристика самого этого феномена. С культовым кино, как с религией и с любовью, никогда ничего нельзя знать *точно*. Популярность фильма измеряется кассовыми сборами и количеством проданных видеокассет; культовость не измеряется ничем. Ее можно лишь почувствовать, как «ауру» уникального отношения к объекту, избранному из миллионов, и разделить в небольшом кругу таких же «посвященных». Существование «эффекта культовости» представляется нам еще одним доказательством удивительного богатства кинематографа как культурной практики — практики, сумевшей развить в себе даже те возможности, которые кажутся противоречащими ее технической природе. В борьбе с идеологией, репрезентацией, захватывающим сюжетом и всепоглощающей улыбкой Джулии Робертс зритель отстоял свое свободное право любить Самый Плохой Фильм в Мире. И еще, конечно, «Касабланку».