

От вампиров до снаффа

Валерия
Давыдова-Калашник

От вампиров до снаффа

Эволюция насилия
в голливудском кино



НОВОЕ
ЛИТЕРАТУРНОЕ
ОБОЗРЕНИЕ

2026

УДК 791.221.6(73)
ББК 85.374.3(7Coe)6-003
Д13

Редактор серии *Алексей Гусев*

Давыдова-Калашник, В.

- Д13 От вампиров до снаффа: эволюция насилия в голливудском кино / Валерия Давыдова-Калашник. — М.: Новое литературное обозрение, 2026. — 400 с. (Серия «Кинотексты»).

ISBN 978-5-4448-3075-8

Что происходит с телом жертвы на экране за сто лет киноистории? В своей книге Валерия Давыдова-Калашник прослеживает эволюцию экранного насилия, выстраивая ее как историю одного воображаемого тела жертвы — от первого, едва заметного нарушения его целостности ко все более серьезным ранам. Экранная репрезентация насилия рассматривается здесь как основной проблемный узел голливудской киноистории — и как главный ключ к каждому ее повороту. Смены поколений, цензурный надзор, эволюция жанров, социальные сдвиги и исторические переломы — все в Голливуде оказывается видимым сквозь эту призму. На материале вестерна, хоррора, боевика, гангстерского фильма, слэшера, снаффа и других жанров автор исследует, как на протяжении ста лет в американском кино менялась стратегия показа насилия в зависимости от запросов публики, моральных рамок истеблишмента, личных взглядов великих авторов и духа времени. Но за вопросом о том, как менялось насилие на экране, стоит другой, более тревожный: что наш интерес к этим сценам говорит о нас самих? Валерия Давыдова-Калашник — журналистка, исследовательница кино, японской и поп-культуры, постоянный автор сайта «Горький» и старший редактор «РБК Стиль».

УДК 791.221.6(73)
ББК 85.374.3(7Coe)6-003

© В. Давыдова-Калашник, 2026
© Д. Черногаев, дизайн серии, 2026
© ООО «Новое литературное обозрение», 2026

Содержание

I. Что такое насилие на экране?	7
Эффект реальности	13
Как мы смотрим (на) насилие на экране?	17
II. Два отверстия от укуса вампира	28
Дракула	31
Человек и вампир	34
III. Огнестрельное ранение. Как зарождалось насилие в кино	39
«Жестокость» демократического искусства	42
Ярмарочное удовольствие	47
IV. Кодекс Хейса. «Порезанное» насилие	53
Примеры цензуры	56
Существовало ли вообще насилие на экране?	58
Новые конвенции	63
V. Крестовидный шрам на лице. Гангстерские фильмы	73
Простые ребята, которые пошли не по той дороге	75
Никакой пощады!	81
VI. Снятие скальпа и «хорошее, плохое, злое» насилие	87
Герой вестерна	89
Человек без имени	93
Дикая банда	103
VII. Насилие «во имя» и «вопреки». Военные фильмы	111
Гендер насилия	111
Невидимые пули невидимого врага	115
Тело коллективного врага	118
Насилие и пропаганда	124
VIII. Посттравматический синдром и насилие нуара	135
Femme fatale	139
«Убийство» Кубрика	143
IX. Неприкрытое насилие. Отмена Кодекса Хейса и Новый Голливуд	150
Появление рейтинговой системы	155
Шокирующая реальность насилия	164

Режиссеры-семидесятники и главарь этой дикой банды — Пекинпа	171
Сэм Пекинпа и его слоу-моушен	174
XI. Эксплуатейшен. Препарация женского тела	193
Венерические заболевания, наркотики и прочие радости жизни	198
Бесстрашные воспеватели китча	201
True True Crime	206
Гомогенное нечто из жанров и поджанров	215
XII. Многочисленные колотые раны — джалло	223
Театральное насилие	226
Мизогиния джалло	230
XIII. Ножевые ранения, нанесенные неизвестным, — слэшер.	240
Конвенции жанра	243
Последняя девушка	249
Слэшер рассыпается на жанры	252
«Великая» головоломка	260
XIV. Глубокие раны на развитых мышцах. Смехотворное насилие в боевиках	266
Pure action	272
Мужественность и женственность боевика	286
Рейган и экшен-атрибуты насилия	292
XV. Все стреляют во всех. Эволюция криминальных фильмов	297
Бешеные псы	302
Бойцовский клуб — это мужская истерия	310
XVI. Хоррор, страх и насилие.	315
Постмодернистский ужас	323
Категорезация насилия	331
Серийные убийцы — новые герои	339
XVII. Расчленение снаффа. В этом безумном мире не разобраться, пока сами чуточку не спятим	353
Существуют ли снафф-фильмы?	359
Мондо	363
XIX. Торжество мести	370
«Убить Билла» как манифест самоидентификации	378
XX. Смерть насилию к лицу (вместо заключения)	385
Указатель имен	389

I. Что такое насилие на экране?

...институция кино предписывает зрителям неподвижность и молчание, зритель скрыт, находится постоянно в неподвижном и сверхрецептивном состоянии, он счастлив и отчужден, акробатически связан с самим собой невидимой нитью зрения и начинает воспринимать себя в качестве субъекта лишь в последний момент, благодаря парадоксальной идентификации со своей собственной, уменьшенной до одного только зрения личностью.

*К. Метц. Воображаемое означающее.
Психоанализ и кино*

Вадим Руднев писал в «Энциклопедическом словаре культуры XX века», что «кино родилось в атмосфере философского, технического, художественного и научного подъема»¹. Справедливо также, что кино—это великая иллюзия, которая дарит нам реальность, в которой все кажется такими же реальным, как и все, что происходит в жизни. Кино, как пишет Руднев, «умело показывает иллюзию как самую настоящую реальность».

Однако эта реальность иллюзорна: зрители видят изображение, но не могут попасть на ту сторону экрана. А еще кино дарит бессмертие: зрители могут сопереживать героям, которых играли люди, которых уже нет в живых. Но эти давно умершие люди продолжают жить на экране. Не зря Руднев приводит слова Лотмана и Цивьяна:

А между тем на экране мелькают тени, пятна света и темноты на белом квадрате, которые кажутся людьми и предметами, в кинопроектор запровадена лента, состоящая из отдельных

¹ Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Азбука, 2017. С. 265.

неподвижных фотографий, которые, сменяясь с большой скоростью, кажутся нам движущимися. [...] Все, что мы видим на экране, лишь кажется, не случайно в период возникновения кинематограф долго назывался «иллюзион»¹.

Насилие, на мой взгляд, служит тем самым мостиком, который соединяет иллюзию и реальность. Оно как будто разрезает и то, и другое всеми возможными визуальными техниками собственной репрезентации. И исследование этих практик—способов связать иллюзию и реальность—как раз и есть моя цель.

Структура этой книги может показаться весьма необычной: я намеренно отказалась от четкой хронологии, созвучной с историей развития кинематографа и киноиндустрии. Вместо этого я предлагаю сосредоточиться на непосредственной эволюции репрезентации насилия на экране—мы проследим за гипотетическим телом жертвы. Раз предмет исследования—это буквальное физическое насилие на экране, «вскрытие» тела, агрессивное нарушение его целостной оболочки, то и изучать его надо поступательно. От самого крохотного нарушения этой целостности—укуса—мы будем двигаться по всем другим ранам этого тела и проводить собственное расследование. Как была нанесена конкретная травма, чем обусловлен ее размер и характер? Мы с вами увидим, что в зависимости от эпохи и способа репрезентации насилия на экране эти раны становятся все более смертоносными, пока тело не будет убито и расчленено.

Еще одно важное примечание: четкие границы жанров—это тоже иллюзия, большое заблуждение. Поэтому нет ничего преступного в том, чтобы говорить об одном фильме в контексте нескольких жанров.

Считаю важным уточнить еще вот что: работа эта написана не академическим исследователем и не киноведом, а журналистом, пусть и культурным и с прикладным кинообразованием. Автор—такой же зритель массового кино, как и человек, в чьих руках оказалась эта книга. Предложенное здесь препарирование истерзанного тела кинематографа—это зрительское высказывание, подкрепленное многолетними изучениями академической литературы и анализа собственно фильмов. По убеждению автора,

¹ Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. С. 10.

массовое кино не может исследоваться (каким бы неподходящим это слово ни показалось академическому сообществу по отношению к этой работе) в кабинетах или в узком кругу. Это противоречит самому направлению. Кино необходимо изучать и анализировать в кинотеатрах, в диалоге с другими зрителями — и так пестовать критическое мышление любого зрителя.

Насилие, живя во множестве кинематографических жанров и в разных исторических эпохах, уже с первых лет существования кинематографа заявило о себе. От «Большого ограбления поезда» Эдвина Портера до «Банд Нью-Йорка» Мартина Скорсезе способ показа насилия, которое происходит в одной и той же эпохе, кардинально изменился. Наиболее емкое определение насилию дал Дэвид Слокам: «действие или поведение, несущее угрозу или травму»¹.

Влияние аудитории и кино — всегда взаимно, если мы говорим о массовом кино. Голливуд диктует, что смотреть зрителям, но в то же время старается создавать такой продукт, который будет интересен массам. Следовательно — кино подстраивается под нужды зрителей, которые само же и создает. Этот замкнутый круг и сделал возможной удивительную власть экранного насилия в массовой культуре.

Сейчас гегемония на исследование темы насилия в кино отдана социальным наукам и психологам для того, чтобы разобраться, как насилие на экране действует на аудиторию. Однако насилие в кино прежде всего уходит глубоко корнями в более общую область культуры и искусства, и ответ необходимо искать по ту сторону экрана. Эстетика насилия сегодня должна рассматриваться не только с точки зрения ее влияния, но и конструирования — почему насилие на экране сегодня выглядит так, каким мы его видим?

Существует три основные традиции изучения насилия на экране²: исследования, посвященные цензуре в кино и регулированию медиа, культурные исследования (точечные работы о фильмах, режиссерах и жанрах) и репрезентативные и эпистемологические исследования (посвященные, например, гендеру). Каждая из традиций на протяжении всего времени своего

1 Slocom J.D. Film Violence and the Institutionalization of the Cinema // Social Research. № 67. Fall 2000. P. 649–681.

2 Ibid.

существования ставила вопросы о насилии и тратила миллионы долларов, но мы до сих пор так и не поняли природу насилия на экране. Кинематограф упрекают в миметичности (подражании), а новые медиа и технологии — в конструировании жестокой картинки, которую — о ужас! — увидят дети. Но дети увидят реальный мир — и рано или поздно поймут, что кино не врет. Многочисленные попытки различных исследователей классифицировать насилие на экране говорят лишь о том, что человек никогда не перестанет пытаться систематизировать хаос внешнего мира, но это не поможет ему понять его. Понятия, которое схоластически так привыкли использовать исследователи — «насилие в медиа», — на самом деле не существует. Существует реальное насилие и экранное, а все, что между, — это искусственно созданные термины. Когда мы анализируем сцену насилия в живописи или литературе, то всегда обращаемся к контексту, мысли художника и тому, что происходило в конкретную эпоху создания произведения. Почему же мы не поступаем так в случае с кинематографом? В какой момент насилие на экране стало приравниваться к реальному насилию? Почему люди смотрят кино с насилием? И почему кино с элементами насилия позволяют смотреть?

Главное разделение, которое необходимо провести, — между «насилием на экране» и «визуальным насилием». Например, перестрелки в вестернах — это насилие, даже если в кадре зритель не видит крови или страданий того бедолаги, которого подстрелили. Понятие визуального насилия же отсылает к безошибочной репрезентации акта насилия — крови, ранам, страданиям, увечьям и другим итогам насильственных действий. Если зритель видит тело героя, которое пострадало от насилия, мы можем говорить о репрезентации насилия на экране. Притом эта репрезентация также может быть облечена в разные формы: с одной стороны, мы можем увидеть, как падает тело героя, в которого только что стреляли, с другой — мы можем детально увидеть, как разлетается на куски голова персонажа, которому выстрелили в голову.

Джеймс Кендрик пишет, что отличный пример разницы между насилием и визуальным насилием — это разные версии адаптации «Макбета» Шекспира¹. По Кендрику, когда пьеса ставилась

¹ Kendrick J. *Hollywood Bloodshed: Violence in 1980s American Cinema*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 2009. P. 25.

на театральной сцене, большинство сцен насилия (убийство или смертельная битва на мечах) были показаны схематично или вообще оставались за кулисами, вне поля зрения зрителей. Например, когда в финале Макбет и Макдуфф сражаются на мечах, их бой показан вне сцены. В одноименной киноадаптации Романа Полански 1971 года насилию было уделено должное внимание. Полански детально и как бы смакуя каждый удар показал зрителям то сражение, которое было скрыто от них в театре. Это хороший пример того, как насилие было трансформировано в визуальное, превращая тем самым зрителей в свидетелей преступления.

В своей работе «Шокирующее развлечение»¹ Аннетт Хилл предполагает, что обсуждение экранного насилия должно быть пересмотрено: фильмы с элементами насилия производят на зрителя эмоциональный, а не поведенческий эффект. Хилл считает, что гораздо важнее исследовать то, как аудитория откликается на насилие в кино и как смотрит на него, а не то, что зритель делает до или после просмотра. Поход на фильм с элементами насилия или решение посмотреть его на стриминговом сервисе — это осознанное действие индивидуума, социальный акт. В этом смысле куда интереснее, какая цепочка интерпретаций рождается у каждого зрителя в зависимости от его насмотренности и культурного контекста в целом, какие границы выставляет себе каждый зритель и как он их нарушает. Просмотр насилия на экране — это соглашение с самим собой, проверка самого себя на прочность.

После тщательного исследования Хилл выделила факторы, которыми зрители руководствуются в выборе жестких фильмов. Среди них: широкое промо в медиа, мнение сверстников, реклама, симпатия к режиссеру или актерам, но основная мотивация — это личный опыт.

Исследовательница Виктория Харборд отмечает², что насилие считается приемлемым в массовом кино даже среди детских фильмов, если оно происходит в предельно понятной сцене, в которой разграничены условные добро со злом. В фильмах не для широкой аудитории это условие, по ее словам, не соблюдается. В 1992 и 1994 годах Британская ассоциация классификации фильмов

1 Hill A. *Shocking Entertainment: Viewer Response to Violent Movies*. Luton: Univ. of Luton Press, 1997.

2 Harbord V. *Natural Born Killers: Violence, Film, and Anxiety. Violence, Culture And Censure*. London: Taylor & Francis, 1997.

(Board of British Film Classification) задержала релиз фильмов «Бешенные псы» и «Прирожденные убийцы», в то время как куда более жестокий фильм «Человек кусает собаку» (1992) вышел в прокат без цензуры. «Бешенные псы» и «Прирожденные убийцы» были классифицированы как фильмы для массовой аудитории без четкой моральной дихотомии — было неясно, кто протагонист, а кто антагонист и насколько оправданно насилие. В «Человек кусает собаку» также нет четко выраженной дихотомии, но он избежал цензуры, потому что показывался ограниченному кругу зрителей и относился, таким образом, к категории артхауса.

Тема насилия на экране не менее многогранна, чем сама история кино, поэтому и с этой темой нам стоит определить-ся. Что такое насилие на экране и какой вид насилия мы берем в расчет? Определить четко, что такое насилие на экране, тяжело — каждый зритель самостоятельно определяет свои пределы допустимого. Однако есть один неоспоримый факт: насилие на экране неотделимо связано с телесностью. Этот аспект очень важен, потому что не даст нам в дальнейшем запутаться и уйти в дебри метанасилия и анализировать совсем иное. Аудитория безошибочно распознаёт акт физического насилия в тот момент, когда буквально нарушается целостность тела — человека кусают, протыкают, в него стреляют, его режут, кромсают, у него отрывают конечности и, наконец, расчлениют. Мы попытаемся проследить, как массовое кино изобретало, эксплуатировало, забывало, а затем снова возрождало жанры, принципы и конвенции насилия на экране.

Эта книга — не история кино сквозь призму насилия, а исследование популярных репрезентационных практик, которые использовало массовое кино. С течением времени авторы фильмов научились превращать насилие — драки, перестрелки, убийства, поножовщину, расчленения и прочие репрезентации ужасов реальности — в упорядоченные сцены с четко продуманной хореографией, где каждое действие совершается в определенный, нужный момент. Кровавые брызги превращаются на экране в багровый поэтический фонтан, вероломное нападение со спины — в трогательные объятия смерти, а поле боя — в метафору несовершенного мира. Таким образом и авторы, и зрители дарят самим себе иллюзию подчинения хаоса; они начинают верить, что сами управляют насилием в мире.

Предупреждаю сразу и без зазрения совести, что в поле моего исследования попали лишь фильмы и что мое внимание намеренно ускользнуло от сериалов. Безусловно, когда в одном предложении встречаются слова «насилие» и «массовый», в голове современного зрителя в первую очередь всплывают кадры из «Игры престолов» — сериала, который заговорил, закричал о неприкрытом насилии в популярной культуре. Но я остановилась на кинематографе как на направлении искусства, чтобы именно в таком ключе его и рассматривать, не сбивая фокус на индустрию развлечений.

Слово «эволюция» неспроста используется в заглавии, ведь это понятие подразумевает естественный процесс развития. И не только: если мы говорим о кино, то эволюционное изменение генетического состава популяций в этом случае — это трансформирование жанровых конвенций, а формирование адаптаций становится приспособленческой способностью кино быстро реагировать на общественные пертурбации. Виды меняются, роды вымирают — фильмы образуют собственные экосистемы, и я приглашаю вас убедиться в этом самим. «Эволюция» также предполагает некую конечность — и я убеждена, что в контексте репрезентации насилия в кино мы можем это заключить. Оттолкнувшись от вампирского укуса, кинонасилие пришло к снайфу — расчленению на экране. Едва ли кино может предложить зрителю нечто еще более изощренное. И мой вердикт таков: больше насилие на экране удивить нас не в силах.

Эффект реальности

В эссе Ролана Барта «Camera lucida» есть понятие *punctum* — укол, удар, деталь, которая устанавливает прямую связь с объектом на фотографии. В книге «Трансфигурации: Насилие, смерть и маскулинность в американском кино» профессор университета Бергена Асбьёрн Гронстад сравнивает с этим понятием акт насилия на экране, цепляющий зрителя¹. В той же степени насилие расставляет акценты на самой истории, и именно оно подчеркивает фигуративность и условность кино, напоминая о его иллюзорности. Для зрителей это имеет большое значение, ведь

¹ Grønstad A. Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2008. P. 13.

после того, как зритель становится свидетелем насилия на экране, ему необходимо доказательство, что все увиденное — лишь иллюзия, чтобы затем отрешиться от этой тревожной картинки. Эстетика визуального насилия отделит зрителя от повседневности как ширма — создается ощущение, что ужасы происходят там, по другую сторону экрана, а не в реальности смотрящего.

Именно насилие на экране сближает зрителя с кино в чистой форме — ведь, глядя на экранное насилие, зритель задумывается о том, как это было сделано, какие были использованы эффекты и сколько на это могло быть потрачено денег. Он знает, что перед ним итог работы команды, он знает, что это иллюзия.

Сколько бы ни винили экранное насилие в миметичности, она на самом деле характерна для всего искусства, причем это ни в коем случае не стоит воспринимать как недостаток — это один из тропов (риторическая фигура, слово или выражение, используемое в переносном значении с целью усилить образность языка). Насилие в кино находится между подражанием и воображением.

Работы современных писателей и режиссеров, как пишет профессор современной литературы Джоэль Блэк¹, «подорвали понятие классической идеи мимезиса. Согласно этому понятию, феномены, этика и эстетика больше неделимы и становятся симулякрот друг друга».

В своем знаменитом эссе «Эффект реальности» Ролан Барт описывает детали произведения: в их роли могут выступать выражения, сравнения и целые описания, которые на первый взгляд кажутся избыточными элементами, без которых не потеряются ни сюжет, ни смысл. Однако у этих деталей есть своя роль: они конструируют реальность. По Барту, это новое правдоподобие резко отличается от старого, поскольку

сущность его не в соблюдении «законов жанра», или даже в их видимости, а в стремлении нарушить трехчленную природу знака, сделать так, чтобы предмет встречался со своим выражением без посредников².

1 Black J. The Aesthetics of Murder: A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1991. P. 40.

2 Барт Р. Эффект реальности // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс, 1994. С. 392–400.

Барт пишет:

Чистое «изображение реальности», голое изложение «того, что есть» (или было) как бы сопротивляется смыслу, подтверждая тем самым распространенную мифологическую оппозицию пережитого (то есть живого) и умопостигаемого. Достаточно напомнить, что в современной идеологии навязчивые призывы к «конкретности» (которые риторически адресуются гуманитарным наукам, литературе, нормам поведения) всегда нацелены своим острием против смысла, словно в силу какого-то особого положения ничто живое не может быть значимым, и наоборот. Вымышленное повествование строится, по определению, согласно модели, основная норма которой связана с умопостигаемостью, и «реальность» (разумеется, воплощенная в письме) оказывает здесь весьма незначительное сопротивление структуре. Зато в историческом повествовании, обязанном излагать «то, что реально произошло», отсылка к этой реальности становится основной; тут уже неважно, что деталь нефункциональна, главное, чтобы она прямо указывала на «то, что имело место»; «конкретная реальность» сама по себе является достаточной причиной, чтобы о ней говорить».

Эффект реальности—это продукт, который получила аудитория благодаря тому, как новые медиа и технические новшества трансформировали реальность и превратили все, что мы видим, в сюжет для кино. Для того, чтобы аудитория могла отличить реальность от эффекта реальности, ей необходимы коды, некоторые знаки, которые помогли бы распознать вымысел. Для этого и существует целая система тропов и переносных смыслов, чтобы зритель мог для себя разделить реальность и кино.

Но как бы зритель ни пытался скрыться от ужасов повседневности, кинонасилие приближает его к реальности, потому что использует в своей хореографии самое близкое, с чем может соотнести себя зритель,—человеческое тело. Через эту идентификацию зритель приближается к происходящему на экране настолько близко, насколько это возможно, соотнося все ранения, надрезы, шрамы и раны с собой и своим телом.

Невозможно рассматривать насилие в фильме вне нарратива; как и каждое действие в кино, акт насилия обладает собственными смыслами и целями. Это не значит, что критики могут

интерпретировать фильмы с насилием так, как им хочется, но акты насилия в фильме всегда будут иметь отношение к тем моральным принципам, которых придерживается зритель.

Интересно и то, как именно зритель смотрит на кинонасилие — с одной стороны, это может быть человек, который с ним никогда не сталкивался, с другой — который подвергался насилию, с третьей — это может быть человек, который причиняет насилие другим. Каждый из этих типажей будет смотреть на акт насилия в фильме по-разному. Так или иначе, «прямого» взгляда, не связанного с некоторым контекстом, быть не может. По меньшей мере пять составляющих помогают нам воспринимать картинку, которую мы видим: взгляд камеры (camera's gaze), собственный взгляд, последовательный контекст изображения, отношения изображения к таким же в других фильмах, а также все, что когда-либо нам говорили о том, что мы видим, — наши знания об увиденном.

Смотреть на кинематографическое насилие как на реальное насилие — большая ошибка и не поможет понять ни одно, ни другое.

Кино как посредник между реальностью и зрителем обманывает последнего благодаря своей кажущейся прозрачности. Зритель принимает эти правила игры и верит увиденному. Подростки смеются над слэшерами не из-за аморальности, скорее, это реакция «знатока» — они прекрасно отдают себе отчет, что именно они смотрят. Правда в том, что современная аудитория обладает таким уровнем визуальной эрудиции, что ей даже не нужно объяснять правила игры — она прекрасно разбирается в конвенциях жанра и ее уже сложно обмануть.

Дихотомия реализма и стилизации основывается на предположении, что в мейнстримном кинематографе, который происходит из голливудской парадигмы, стилизация должна быть максимально невидимой, незаметной. Риторика реализма, как отмечает Джереми Батлер, подразумевает, что «лучший стиль — это тот, который совсем не заметен»¹. Фильмы, которые отклоняются от этого стандарта, определяются как «нереалистичные», «субъективные», «психологические» или попросту «стилизованные». Очевидно, однако, что реализм — такая же стилистика, как и любая другая.

¹ Grønstad A. Transfigurations. P. 75.

Как мы смотрим (на) насилие на экране?

Нужно ли относиться негативно к любой репрезентации насилия в кино? Кто-то скажет, что изображение, например, жестокого изнасилования не может быть искусством или развлечением. Однако факт наличия акта насилия на экране необязательно говорит о негативном опыте для зрителя. В конце концов, экранное насилие может преследовать разные цели: оно необязательно становится развлечением, но может стать исследованием травмы. Задача зрителя — распознать эти цели и верным образом их интерпретировать¹.

Стэнли Кэвелл выделил² понятие отвращения в контексте кинематографического опыта. Если зритель видит эпизод, который может вызвать у него отвращение, — скажем, самосожжение монаха в «Персоне» (1966) Ингмара Бергмана, — то тут два варианта. Либо зритель действительно испытает отвращение, и тогда кино даст зрителю восприятие собственной невинности по отношению к процессу. Либо зритель не почувствует этого отвращения, потому что у него уже выработается стойкий иммунитет к подобным сценам. Кэвелл тем самым поднимает вопрос: какую позицию занять — принять ужасы современного мира или относиться к реальности как к хоррору и отворачиваться от нее? Выходит, что позиция эскапизма удобнее — вместо того, чтобы осознать ужасы мира и делать так, чтобы их не было, проще не признавать этих ужасов или игнорировать их.

В «Андалузском псе» (1929) Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали за вступлением («Однажды...») следует кадр — мужчина (сам Бунюэль) точит бритву. Он выходит на балкон и смотрит на луну. Затем — наезд с переходом на крупный план лица молодой женщины. Мужская рука открывает левый глаз большим и указательным пальцами. Потом переход — облака делят пополам луну, и мы снова возвращаемся на крупный план — уже бритвы, разрезающей глаз. Сцены сновидческого толка сменяют одна другую, но неизменной остается аура насилия — ощущение предрешенности конца. В своем эссе для

1 Brown W. Violence in Extreme Cinema and the Ethics of Spectatorship // Projections: The Journal for Movies and Mind. 2013. Vol. 7 (1). P. 25–42.

2 Cavell S. On Makavejev, on Bergman // Critical Inquiry. 1979. Vol. 6. № 2. P. 11–40.

сборника «Американский хоррор» Тони Перрелло вспоминает слова Жана Виго о фильме:

Наша трусость, которая заставляет нас принимать так много ужасов, которые мы, как вид, совершаем, подвергается серьезному испытанию, когда мы вздрагиваем от изображения на экране женского глаза, разрезанного бритвой пополам. Это ужаснее, чем облако, которое скрывает полную луну?¹

Дэвид Кук предполагает, что сам фильм был «в равной степени о крахе европейской культуры между войнами и о подземном путешествии по тайникам подсознания»². В эссе под названием «Глаз» Жорж Батай останавливается на этом образе, который вызывает у него противоречивые чувства восхищения и ужаса. Глаз сам по себе соблазнителен, но до такой степени, что находится «на грани ужаса»³. Конечно, символ глаза в контексте кинематографа в первую очередь отсылает к самой кинокамере — это всевидящее око фиксирует все, что перед ним предстает, чтобы передать эту историю на пленку (или цифровой носитель, как будет намного позже). Глаз — это еще и символ зрителя (массового символического или вполне конкретного). Тем самым кино становится точкой, в которой соединяются взгляды камеры и зрителя, кинолента будто рассекает глазные яблоки с обеих сторон. Помимо многослойности смыслов, «Андалузский пес» носит и вполне прикладную функцию — фильм извлек насилие из маргинализированной ярмарочной среды и поместил его в пространство авангарда.

Фильмы с насилием предлагают зрителю не только визуальный опыт, но и преимущества. Под преимуществами Кэвелл понимает возможность для зрителя смотреть фильм сквозь этическую призму не ради развлечения или разрядки, а для получения опыта отвращения и переживания. Благодаря сценам насилия зритель учится смотреть и исследовать фильм как кинематографический материал и выстраивать собственные суждения

1 Perrelle T. A Parisian in Hollywood. Ocular Horror in the Films of Alexandre Aja // *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film* / Ed. by G.A. Waller. Urbana & Chicago: Univ. of Illinois Press, 1987. P. 25.

2 Cook D. *A History of Narrative Film*. 4th ed. New York: W.W. Norton & Company, 2004. P. 310.

3 Bataille G. *Story of the Eye* / Trans. Joachim Neugroschel. San Francisco: City Lights Books, 1987. P. 17.

относительно этической стороны репрезентации этого насилия. Зритель становится тем судьей, который выносит приговор миру через показанное насилие.

Кэвелл обращается к термину *extreme cinema*, но при этом отмечает, что не любой фильм с изображением насилия, секса и сексуального насилия можно отнести к категории *extreme*. Одна из черт *extreme cinema*, по Кэвеллу, — это размытие границ между искусством, развлечением, документалистикой и порнографией. Он пишет, что Дивайн в «Розовых фламинго» (1973) действительно ест собачью какашку, а в фильме «Трахни меня» (2000) есть сцена изнасилования двух героинь. В этой сцене актеры действительно были возбуждены и действительно проникали в актрис, уже на озвучке актрисы произносили фразы так, чтобы зрителю казалось, что они не давали согласия на половой акт. Иными словами, использование элемента документалистики, реального действия, призвано вывести реалистичность репрезентации насилия на новый уровень.

В таких случаях репрезентация насилия находится между изображением насилия и *реальным* насилием, а зритель становится действительным соучастником насильственного акта. Среди подобных фильмов-экспериментов: «Идиоты» (1998), «Собачья жара» (2001), «Необратимость» (2001), «Бурый кролик» (2003), «Импорт-экспорт» (2007), «9 песен» (2004), «Дыра в моем сердце» (2004) и «Великий экстаз Роберта Кармайкла» (2005). Сложность для зрителя в том, что он уже не может различить в кадре реальное и постановочное насилие, потому что сам факт того, что все происходит перед камерой, дает определенную установку: «Все это ненастоящее, это всего лишь кино». Зрителя может пугать или отвращать натуралистичность, но когда он видит, что акт насилия совершается так, как это происходило бы в реальной жизни, он проецирует эту сцену на себя, это перестает быть частью воображаемой реальности кино, это становится частью его реальности.

Сила этих фильмов-экспериментов в том, что они предлагают зрителю особый кинематографический и перформативный опыт переживания, переосмысления сцен насилия именно из-за своей документальной формы. Не стоит также забывать, что кино — это медиум, который занимается этическим представлением каких-либо феноменов, чтобы обратить на них внимание.

Смотреть в кинозале сцены проникающего секса, насилия или сексуального насилия — не то же самое, что смотреть эти сцены для удовольствия в одиночестве. Важно то, что сцены насилия (в том числе сексуального) заставляют нас задуматься о подлинной природе этих сцен, это поднимает этическую сторону вопроса. Мы думаем не только о жестокости этой сцены, но и о том, откуда взялась эта жестокость и где мы ее уже видели в реальном мире.

Такие взаимоотношения с экраном позволяют зрителю глубже погрузиться в рассуждения о природе экранного насилия. Зритель как сторонний наблюдатель смотрит на насилие над человеком, спрашивая себя: «Стал бы я делать так?», «Почему этот герой так поступает?», «Почему такое действие правильное или неправильное?»

Финский профессор киноведения Генри Бейкон писал¹ в работе «Очарование кинонасилия», что насилие в его разнообразных проявлениях напоминает нам об ужасе жизни. Если кто-то из вас станет свидетелем настоящего изнасилования, увидев его через камеру наблюдения, это вас шокирует, вы попытаетесь вызвать полицию или что-то предпринять. Однако если мы видим подобную сцену в кино, даже если оно основано на реальных событиях, этот эффект исчезает — у нас не возникает ощущения, что вред причиняют реальному человеку. Мы никак не можем вмешаться, и под вопрос не ставятся ни наша мораль, ни храбрость. В этом случае у зрителя удобная наблюдательная позиция — мы можем лишь качать головами и недоумевать: «Экая жестокость, вы только подумайте». При этом мы можем даже критиковать тех персонажей, которые бездействуют, наблюдая за насилием. Но никто из нас не может точно сказать, как поступил бы в такой же ситуации. Тем не менее, сидя в темноте кинотеатра или лежа на диване перед телевизором, легко ощутить моральное превосходство, даже если мы поддаемся очарованию вымышленного насилия.

В любом обществе существуют четко обозначенные границы дозволенного — если все члены общества будут придерживаться установленных правил, агрессия будет контролироваться. Каждое общество устанавливает эти границы и тем самым разделяет

¹ Bacon H. The Fascination of Film Violence. London: Palgrave Macmillan, 2015.

добро и зло — и потому изучение репрезентации насилия помогает также изучить кросс-культурные коды, подходы к осознанию насилия разными культурами, их представление о том, что такое плохо и хорошо. При этом, изучая насилие, мы неизбежно сталкиваемся с поиском внутренней тьмы — когда мы видим убийство и думаем, что это отвратительный акт насилия, есть ли хотя бы частичка внутри, которая оправдывает убийцу? Задумываемся ли мы о том, что сделали бы в аналогичной ситуации? Как далеко может зайти каждый из нас, чтобы оправдать зло по ту сторону экрана? Нет ли лицемерия в том, что мы порицаем насилие в кино, а на следующий день сами совершаем насилие уже в реальной жизни? В христианстве зло — это дьявол, это он провоцирует человека на совершение преступлений, он истинный злодей. В военной пропаганде зло — это враг, и его необходимо уничтожить, пока он не уничтожил нас. Массовая культура сформировала свою природу зла, и она многогранна.

Так почему же насилие — неотъемлемая часть массовой культуры? Принято полагать, что культура развлечений такая порочная, такая злая, что использует насилие, чтобы чаще и больше продавать. Якобы насилие в кино — это залог успеха и гарантирует ему популярность у аудитории. Однако этот маркетинговый ход не мог возникнуть из ниоткуда. Кроме того, поскольку насилие в той или иной форме всегда было частью человеческой реальности, было бы довольно странно, если бы к ним не обратился кинематограф. Как писал Дэвид Бордуэлл¹, «кинематографисты — практичные или интуитивные психологи, необычайно талантливые в управлении нашим вниманием». Кинематографисты изобретательны, они — и я говорю «они», пусть и сама принадлежу к этой профессии, но в данном случае выступаю исключительно как исследовательница, — используют силу кино для того, чтобы искать ответы на волнующие вопросы, погружаться в такую непроглядную тьму человеческой души, из которой самостоятельно, без силы искусства, не выберется ни один зритель.

При этом визуальное насилие позволяет зрителю сменять позиции — наблюдать за сценой насилия глазами преступника, жертвы или стороннего наблюдателя. В любой из этих позиций зритель получает тот катарсис, которого ожидает. Как заметил

1 Ibid.

философ XVIII века Эдмунд Бёрк, «мы, люди, склонны получать удовлетворение, наблюдая за несчастьями, несчастными случаями и болью других»¹. Культурный критик Сьюзен Зонтаг, в свою очередь, указала, что желание видеть изображения страдающих людей почти так же велико, как желание видеть изображения обнаженных тел². Как и обнаженная натура, визуальное насилие — провокация, зрителю необходима смелость, чтобы на него взглянуть, а реакция может быть разной — от удовлетворения до содрогания.

В фильме «Великий экстаз Роберта Кармайкла» мы видим типичного героя-маленького-человека. Подросток Роберт, который интересуется своей виолончелью больше, чем окружающим миром, весь фильм скучает, потом принимает наркотики, становится свидетелем группового изнасилования, а в конце фильма и сам становится насильником и преступником. Сцены насилия порой возникают в этом фильме из ниоткуда, но стоит обратить внимание на то, как они сняты.

Все вроде бы как-то буднично и происходит само собой, но в середине сцены ты понимаешь, что что-то нужно сделать, как-то это остановить, но этого уже не остановишь, все уже произошло, пока мы размышляли. Причем зритель наблюдает за этим как соучастник, мы буквально находимся в гостиной, где молодые люди под наркотиками слушают музыку, развалившись в креслах. Вдруг единственную среди парней девушку уводят в комнату, затем поднимается парень, потом еще один и еще, все они идут в ту комнату, куда ее увели, но зритель не может никого остановить, он не смог бы этого сделать, даже реально находясь в этой комнате. В мощной финальной сцене Роберт приобщается к миру насилия, мы видим, что из наблюдателя он становится соучастником, но этот переход для него тоже насильственный, он совершает насилие для того, чтобы доказать настоящим преступникам — тем парням, которые привели его на место преступления, — что он с ними, что он не рохля. Изнасилование выглядит как скомканный сексуальный акт, и последующее убийство мы видим как нечто непреодолимое, свершившееся, необходимое для прозрения героя.

1 Quinton A. Burke on the Sublime and Beautiful // Philosophy. Cambridge Univ. Press. 1961. Vol. 36. № 136. P. 71–73.

2 Sontag S. Regarding the Pain of Others. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003.

В похожем ключе насилие в фильмах Ларса фон Триера анализирует Торбен Гродал¹. Он пишет об оптической дистанции от событий фильма, эта дистанция достигается за счет общих планов, это снижает эмпатию зрителя в отношении сцен насилия. Гродал отмечает, что, например, в случае Ларса фон Триера такая дистанция возможна за счет сексуальных сцен перверсивного характера, которые создают ощущение размытости и нереальности, но в то же время становятся частью зрительского опыта. В случае с фильмом «Великий экстаз Роберта Кармайкла» репрезентация насилия работает похожим образом. Зритель не ощущает сочувствия к персонажам (складывается ощущение, что у фильма даже нет такой цели) из-за того, что камера, в особенности в моменты сцен насилия, остается отстраненной, на большом расстоянии мы видим лишь сам факт насилия, не погружаясь в его детали. Зритель словно бы видит все издалека и потому не вовлечен эмоционально в изображенный акт насилия.

В этом случае мы видим модель зрительского поведения, совершенно отличную от теории наслаждения и вуайеризма 1970-х. Это, наоборот, максимально отвратительное зрелище, которое не ставит своей целью поэтику или эстетизацию насилия, в центре этой сцены стоит отвращение—на уровне эмоций и восприятия. Зритель должен задать себе вопрос, почему он это смотрит и почему такая сцена возможна не только в кино.

В первой сцене изнасилования роль наблюдателя нарочито утрирована. Мы видим, как Роберт смотрит телевизор, мебель в комнате расположена так, что за телевизором виден вход в другую комнату—там происходит изнасилование. То есть это своеобразная цепочка вуайеризма: мы смотрим, как Роберт смотрит телевизор, в то время как Роберт, смотря телевизор, наблюдает за сценой изнасилования. И все это наблюдаем опять же мы. Во второй сцене изнасилования и последующего убийства Роберт как наблюдатель для нас исчезает, потому что он переходит на другую сторону—мы с его точки зрения наблюдаем за насилием, но совершает это насилие Роберт. Мы злимся, что Роберт не предотвратил преступление, что стал его частью и что мы

¹ Grodal T. Frozen Flows in von Trier's Oeuvre // Visual Authorship: Creativity and Intentionality in Media / Ed. Torben Grodal, Bente Larsen, and Iben Thorving Laursen. Copenhagen: Museum Tusculanum Press; University of Copenhagen, 2005. P. 129–167.

ничего не можем с этим поделать как наблюдатели. Эта заключительная сцена снята общим планом и статичной камерой. Жестокое изнасилование и убийство снято вот этой невыносимой манерой, свойственной артхаусным фильмам, — когда время настолько тягуче, что кажется застывшим, а сцена — бесконечной и от этого еще более жестокой. Аудитория не привыкла к такому способу репрезентации, потому что, несмотря на дистанцию камеры и потому сниженную эмпатию к героям, зритель видел акт насилия без переходов, переносов за кадр, метафор и скрытых смыслов — зритель был свидетелем изнасилования и убийства, и это стало возможным благодаря отрешенной, статичной и оттого более жестокой камере.

Понятие отвращения¹ (revulsion) корнями уходит к латинскому слову *revellere* — тянуть. От этого же слова происходит другое слово — *revel* (англ.), переводится как «наслаждение». Этимологическая цепочка между отвращением и наслаждением приводит к мысли, что мы, ощущая отвращение при просмотре каких-то сцен, действительно в какой-то мере подсознательно наслаждаемся увиденным. Вы ведь наверняка замечали, что за просмотром отвратительной сцены мы не всегда в силах отвернуться от экрана, мы продолжаем наблюдать за насилием, пусть это и вызывает в нас противоречивые чувства. Стоит в таком случае задуматься не над тем, почему эти сцены кажутся нам отвратительными, а почему они нас притягивают.

Кэвелл отмечает, что принятие или отвращение от показанных мерзких и жестоких сцен насилия — это своего рода инициация зрителя, проверка его на сформированный взгляд на мир. Принятие таких фильмов, как история про несчастного Роберта Кармайкла, такими, какими они изображены, означает признание реального насилия в мире, принятие ситуации «здесь и сейчас».

Цитируя Генри Дэвида Торо, Кэвелл также пишет², что монструозная смерть в кино — это доказательство изобилия жизни. Он отмечает, что монструозное неотделимо от человеческого, вернее, является его частью. Кино запутывает нас и часто противопоставляет монстра и человека, этим монстром может быть

1 *Brown W. Violence in Extreme Cinema and the Ethics of Spectatorship // Projections. The Journal for Movies and Mind, Published. 2013. 1 Mar. P. 25–42.*

2 *Cavell S. On Makavejev, on Bergman // Cavell on Film / Ed. William Rothman. Ithaca: State Univ. of New York Press, 1979. P. 11–40.*

маньяк, убийца, инопланетное или сверхъестественное существо, но в результате этот монстр все равно оказывается частью нас, зрителей, и частью героя, ставя под вопрос человечность и саму человеческую природу.

Наблюдение за последствиями насилия может сделать нас сильнее и черствее. Зонтаг пишет:

Как объекты созерцания, изображения зверства могут отвечать нескольким различным потребностям. Чтобы противостоять слабости. Чтобы мы оцепенели. Признать существование чего-то, что уже не исправить¹.

Репрезентация насилия оправдывается тем, что показывает реальный мир со всей его жестокостью, и наблюдение за этой реальной жестокостью не делает из зрителя садиста или мазохиста, его природа не меняется.

Репрезентация насилия имеет долгую культурную историю. Вплоть до начала девятнадцатого века практика пыток во многих европейских странах была основана, по словам Мишеля Фуко, на «политике террора [необходимости], чтобы все через тело преступника знали о безудержном присутствии государя». Публичная казнь была четко определенным ритуалом, что делало ее «больше, чем делом правосудия; это было проявление или сила; или, скорее, это была справедливость как физическая, материальная и устрашающая сила суверена»². Присутствие толпы имело большое значение, Фуко отмечает, что толпа могла требовать права увидеть, как осужденного подвергают пыткам: «Скрытая казнь была привилегированной казнью, и в таких случаях часто подозревали, что она не произошла со всей ее обычной жестокостью. Были протесты, когда в последний момент потерпевшего скрыли из виду». Но могло случиться так, что толпе позволили не только оскорбить, но и напасть на жертву.

В западном изобразительном искусстве страдание превратилось в зрелище по крайней мере со времен Средневековья, когда изображению страдания святых были приданы канонические формы. Святых опознавали по их орудиям пыток, например, святую Екатерину—по колесу с шипами, а святого

¹ Ibid.

² Foucault M. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. London: Penguin Books, 1977.

Лаврентия — по решетке (gridiron). По мере того, как размышления о страданиях Христа и святых в эпоху индустриализации становились все менее популярными, репрезентация насилия и смерти разрасталась. Чем дальше от взора общественности проходили казни, тем больше насилия появлялось в других сегментах массовой культуры. При этом грань между реальным насилием и художественным стала стремительно стираться, ведь романы и фильмы вдохновлялись реальными казнями и убийствами, и вместо публичных представлений зрители получали ту же картинку, но в художественной форме.

Вспомнить хотя бы легендарный французский театр ужасов — Гран-Гиньоль (Grand Guignol), со сцены которого жители Парижа наблюдали безумие, насилие, «вскрытие» тела настолько натуралистичное и детализированное, что некоторые несчастные в зрительном зале лишались чувств. Насилие уже тогда закрепилось в массовом сознании не просто как аттракцион, но как театрализованный трюк, настолько изощренный, что едва ли можно отличить его от реальности.

Одна из наиболее используемых человеческих черт в области художественной литературы — инстинкт мести. Мы можем не одобрять месть в реальной жизни, но тем не менее можем найти удовлетворение, когда обиженные и униженные люди в художественном произведении избивают своих мучителей. Такие повествовательные модели заставляют нас забыть о моральном требовании удерживать наказание в разумных пределах и позволяют нам наслаждаться дикими фантазиями о возмездии. Мы можем никогда не прибегнуть к такому поведению в реальной жизни, но можем спроецировать желание сделать это с вымышленным персонажем и посредством частичной идентификации распознать в себе побуждение действовать аналогичным образом. Даже в реальной жизни мы можем почти невольно прийти в восторг, прочитав или услышав о поступках, которые мы считаем ужасными (или просто аморальными) и решительно осуждаем. Похожая картина проявляется в фильмах об изнасилованиях и мести, например, в таких, как «Я плюю на ваши могилы» (1978). Возможно, люди склонны свысока смотреть на образ жизни, который не соответствует их собственным нормам, и в то же время не упускать из виду острые ощущения, которые предлагают такие истории. Но является ли эта тенденция просто образцом

I. Что такое насилие на экране?

поведения, возникшим в определенной культурной сфере, или она может быть проявлением более фундаментальных человеческих черт?

Я предлагаю проследить не просто историю репрезентации насилия в самом массовом из искусств, но разобраться, что интерес к этим репрезентациям говорит о самих зрителях. Как случилось, что насилие на экране приобрело определенные формы — и как вышло, что его запрещали, цензурировали, обожествляли и награждали? Но главное — это важно для всего этого исследования — каково место женщины во всей истории визуального насилия и как же так в конце концов вышло, что насилие на экране достигло своего предела.