

**СЕРИЯ  
ИССЛЕДОВАНИЯ  
КУЛЬТУРЫ**



Александр Павлов  
Расскажите вашим детям  
*Сто двадцать три опыта  
о культовом кинематографе*

*Третье издание,  
переработанное и дополненное*

Издательский дом  
Высшей школы экономики  
Москва, 2020

УДК 791.662

ББК 85.37

П12

ПРОЕКТ СЕРИЙНЫХ МОНОГРАФИЙ  
ПО СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИМ  
И ГУМАНИТАРНЫМ НАУКАМ

Руководитель проекта АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ

Рецензенты:

к.филос.н. Вячеслав Данилов,

Инна Кушнарёва

- Павлов, А. В.**  
П12      Расскажите вашим детям: Сто двадцать три опыта о культовом кинематографе [Текст] / А. В. Павлов; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — 3-е изд., перераб. и доп. — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2020. — 584 с. — (Исследования культуры). — 1000 экз. — ISBN 978-5-7598-2104-5 (в пер.). — ISBN 978-5-7598-2046-8 (e-book).

Многие используют слово «культовый» в повседневном языке. Чаще всего этот термин можно встретить, когда речь идет о кинематографе. Однако далеко не всегда это понятие употребляется в соответствии с его правильным значением. Впрочем, о правильном значении понятия «культовый кинематограф» говорить трудно, и на самом деле очень сложно дать однозначный ответ на вопрос, что такое культовые фильмы. В этой книге предпринимается попытка ответить на вопрос, что же такое культовое кино — когда и как оно зародилось, как развивалось, каким было, каким стало и сохранилось ли вообще. И если сохранилось, то как о нем следует говорить сегодня.

Книга состоит из двух неравных частей. В первой — теоретико-методологическом введении — автор предлагает собственный взгляд на то, каким образом сегодня можно рассуждать о культовом кино. Во второй части представлен фактический материал — сто двадцать три эссе о культовых фильмах в хронологическом порядке, чтобы читатель мог составить представление об эволюции феномена.

Монография будет интересна не только культурологам и социологам, но и всем, кто любит кино, а особенно тем, кто ценит нестандартный кинематограф.

УДК 791.662

ББК 85.37

Опубликовано Издательским домом Высшей школы экономики

<<http://id.hse.ru>>

doi:10.17323/978-5-7598-2104-5

ISBN 978-5-7598-2104-5 (в пер.)

ISBN 978-5-7598-2046-8 (e-book)

© Павлов А.В., 2016;

2017; 2020

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к третьему изданию . . . . .	11
<i>Мэтт Хиллс</i> . Играя в культовое кино всерьез . . . . .	15
Благодарности . . . . .	18
Культовое кино сегодня: очень краткое введение . . . . .	21

КУЛЬТОВЫЕ ФИЛЬМЫ — ИЗВЕСТНЫЕ, НЕИЗВЕСТНЫЕ,  
ПЛОХИЕ, ХОРОШИЕ, ВОСХИТИТЕЛЬНЫЕ, НЕВЕРОЯТНО  
СТРАННЫЕ И «ТАКИЕ ПЛОХИЕ, ЧТО ДАЖЕ ХОРОШИЕ»

1. «Кабинет доктора Калигари» (1920), <i>Роберт Вине</i> . . . . .	81
2. «Уродцы» (1932), <i>Тод Браунинг</i> . . . . .	85
3. «Прокуренные мозги» (1936), <i>Луи Дж. Ганье</i> . . . . .	88
4. «Касабланка» (1942), <i>Майкл Кёртиц</i> . . . . .	91
5. «План 9 из открытого космоса» (1959), <i>Эдвард Д. Вуд-младший</i> . . . . .	96
6. «Маленький магазинчик ужасов» (1960), <i>Роджер Корман</i> . . . . .	99
7. «Взлетная полоса» (1962), <i>Крис Маркер</i> . . . . .	103
8. «Пламенеющие создания» (1963), <i>Джек Смит</i> . . . . .	106
9. «Обнаженный поцелуй» (1964), <i>Сэмюэл Фуллер</i> . . . . .	110
10. «Манос: руки судьбы» (1966), <i>Хэл Уоррен</i> . . . . .	113
11. «Я любопытна — фильм в желтом» (1962), <i>Вильгот Шёман</i> . . . . .	116
12. «Ночь живых мертвецов» (1968), <i>Джордж А. Ромеро</i> . . . . .	120
13. «Великое молчание» (1968), <i>Серджио Корбуччи</i> . . . . .	123

14.	«Убийцы медового месяца» (1969), <i>Леонард Кастл, Дональд Волкман</i> . . . . .	127
15.	«Санто и Блу Демон против монстров» (1970), <i>Хильберто Мартинес Соларес</i> . . . . .	130
16.	«Изнанка долины кукол» (1970), <i>Расс Майер</i> . . . . .	134
17.	«Представление» (1970), <i>Дональд Кэммелл, Николас Роуг</i> . . . . .	137
18.	«Крот» (1970), <i>Александро Ходоровски</i> . . . . .	141
19.	«Двухполосное шоссе» (1971), <i>Монте Хеллман</i> . . . . .	145
20.	«Вампирши-лесбиянки» (1971), <i>Хесус Франко</i> . . . . .	149
21.	«Гарольд и Мод» (1971), <i>Хэл Эшби</i> . . . . .	155
22.	«Дочери тьмы» (1971), <i>Гарри Кюмель</i> . . . . .	159
23.	«Заводной апельсин» (1971), <i>Стэнли Кубрик</i> . . . . .	163
24.	«Вилли Вонка и шоколадная фабрика» (1971), <i>Мэл Стюарт</i> . . . . .	166
25.	«Убрать Картера» (1971), <i>Майк Ходжес</i> . . . . .	169
26.	«Тернистый путь» (1972), <i>Перри Хенцель</i> . . . . .	172
27.	«Миланский калибр 9» (1972), <i>Фернандо Ди Лео</i> . . . . .	175
28.	«Розовые фламинго» (1972), <i>Джон Уотерс</i> . . . . .	178
29.	«Плетеный человек» (1973), <i>Робин Харди</i> . . . . .	182
30.	«Триллер: жестокий фильм» (1973), <i>Бо Арне Вибениус</i> . . . . .	185
31.	«Оно живо» (1974), <i>Ларри Коэн</i> . . . . .	189
32.	«Эммануэль» (1974), <i>Жюст Жэкин</i> . . . . .	193
33.	«Техасская резня бензопилой» (1974), <i>Тоуб Хупер</i> . . . . .	196
34.	«Резня в стиле мафии» (1974/1978), <i>Дюк Митчелл</i> . . . . .	200
35.	«Сало, или 120 дней Содома» (1975), <i>Пьер Паоло Пазолини</i> . . . . .	203

36.	«Монти Пайтон и священный Грааль» (1975), <i>Терри Гиллиам, Терри Джонс</i> . . . . .	207
37.	«Шоу ужасов Рокки Хоррора» (1975), <i>Джим Шармен</i> . . . . .	210
38.	«Серые сады» (1975), <i>Эллен Ховди,</i> <i>Альберт Мэйслес, Дэвид Мэйслес</i> . . . . .	214
39.	«Призрак рая» (1975), <i>Брайан Де Пальма</i> . . . . .	217
40.	«Томми» (1975), <i>Кен Рассел</i> . . . . .	221
41.	«Убийство в школе» (1976), <i>Рене Даалдер</i> . . . . .	225
42.	«Таксист» (1976), <i>Мартин Скорсезе</i> . . . . .	229
43.	«Чужеродный фактор» (1978), <i>Дон Долер</i> . . . . .	232
44.	«Змея в тени орла» (1978), <i>Юэнь Воо-Пин</i> . . . . .	235
45.	«Инферно» (1980), <i>Дарио Ардженто</i> . . . . .	239
46.	«Ад каннибалов» (1980), <i>Руджеро Деодато</i> . . . . .	243
47.	«Ангел мщения»/«Мисс 45-й калибр» (1981), <i>Абель Феррара</i> . . . . .	247
48.	«Седьмые врата ада» (1981), <i>Лучио Фульчи</i> . . . . .	253
49.	«Зловещие мертвецы» (1981), <i>Сэм Рэйми</i> . . . . .	256
50.	«Существо в корзине» (1981), <i>Фрэнк Хененлоттер</i> . . . . .	260
51.	«Южное гостеприимство» (1981), <i>Уолтер Хилл</i> . . . . .	264
52.	«Бегущий по лезвию» (1982), <i>Ридли Скотт</i> . . . . .	268
53.	«Жидкое небо» (1982), <i>Слава Цукерман</i> . . . . .	272
54.	«Человек, который спас мир»/«Турецкие звездные войны» (1982), <i>Четин Инанг</i> . . . . .	276
55.	«Видеодром» (1982), <i>Дэвид Кроненберг</i> . . . . .	280
56.	«Нечто» (1982), <i>Джон Карпентер</i> . . . . .	284
57.	«Мой завтрак с Блэсси» (1983), <i>Линда Лотрек,</i> <i>Джонни Ледженд, Марк Шепард</i> . . . . .	289
58.	«Терминатор» (1984), <i>Джеймс Кэмерон</i> . . . . .	293
59.	«Экспроприатор» (1984), <i>Алекс Кокс</i> . . . . .	297
60.	«Распутин — оргии при царском дворе» (1984), <i>Эрнст Хофбауэр</i> . . . . .	301

61.	«Ниндзя III: господство» (1984), <i>Сэм Фёрстенберг</i> . . . . .	305
62.	«Токсичный мститель» (1984), <i>Майкл Херц, Ллойд Кауфман</i> . . . . .	309
63.	«Бразилия» (1985), <i>Терри Гиллиам</i> . . . . .	313
64.	«Лофт» (1985), <i>Экхарт Шмидт</i> . . . . .	317
65.	«Клуб “Завтрак”» (1985), <i>Джон Хьюз</i> . . . . .	321
66.	«Возвращение живых мертвецов» (1985), <i>Дэн О’Бэннон</i> . . . . .	324
67.	«Лучший стрелок» (1986), <i>Тони Скотт</i> . . . . .	328
68.	«Генри: портрет серийного убийцы» (1986/1990), <i>Джон Макнотон</i> . . . . .	332
69.	«37.2 по утрам» (1986), <i>Жан-Жак Бенекс</i> . . . . .	335
70.	«Уитней и я» (1986), <i>Брюс Робинсон</i> . . . . .	339
71.	«Принцесса-невеста» (1987), <i>Роб Райнер</i> . . . . .	342
72.	«Зловещие мертвецы 2» (1987), <i>Сэм Рэйми</i> . . . . .	345
73.	«Игла» (1988), <i>Рашид Нугманов</i> . . . . .	350
74.	«Наемный убийца» (1989), <i>Джон Ву</i> . . . . .	353
75.	«Смертельное влечение» (1989), <i>Майкл Леманн</i> . . . . .	357
76.	«Чужие среди нас» (1989), <i>Джон Карпентер</i> . . . . .	361
77.	«Вспомнить все» (1990), <i>Пол Верховен</i> . . . . .	365
78.	«Класс 1999» (1990), <i>Марк Л. Лестер</i> . . . . .	369
79.	«Деликатесы» (1990), <i>Марк Каро,</i> <i>Жан-Пьер Жёне</i> . . . . .	372
80.	«Невозмутимый» (1991), <i>Крэйг Р. Бэксли</i> . . . . .	375
81.	«Живая мертвечина» (1992), <i>Питер Джексон</i> . . . . .	379
82.	«Настоящая любовь» (1993), <i>Тони Скотт</i> . . . . .	383
83.	«Клерки» (1994), <i>Кевин Смит</i> . . . . .	387
84.	«Криминальное чтиво» (1994), <i>Квентин Тарантино</i> . . . . .	390
85.	«Шоугелз» (1995), <i>Пол Верховен</i> . . . . .	395
86.	«Шоссе в никуда» (1996), <i>Дэвид Линг</i> . . . . .	400
87.	«На игле» (1996), <i>Дэнни Бойл</i> . . . . .	405



88.	«Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь» (1998), <i>Илья Макаров</i> . . .	409
89.	«Большой Лебовски» (1998), <i>Джозел Коэн, Итан Коэн</i> . . . . .	414
90.	«Счастье» (1998), <i>Тодд Солондз</i> . . . . .	417
91.	«Академия Рашмор» (1998), <i>Уэс Андерсон</i> . . .	421
92.	«Карты, деньги, два ствола» (1998), <i>Гай Ричи</i> . . . . .	425
93.	«Зеленый слоник» (1999), <i>Светлана Баскова</i> . . . . .	430
94.	«Офисное пространство» (1999), <i>Майк Джадж</i> . . . . .	434
95.	«Оборотень» (2000), <i>Джон Фоусет</i> . . . . .	438
96.	«Королевская битва» (2000), <i>Киндзи Фукасаку</i> . . . . .	441
97.	«Донни Дарко» (2001), <i>Ричард Келли</i> . . . . .	445
98.	«Жаркое американское лето» (2001), <i>Дэвид Уэйн</i> . . . . .	449
99.	«Высший пилотаж» (2002), <i>Йонас Окерлунд</i> . . . . .	454
100.	«Комната» (2003), <i>Томми Вайсо</i> . . . . .	458
101.	«Три экстрима» (2004), <i>Фрут Чан,</i> <i>Такаси Миике, Пак Чхан-Ук</i> . . . . .	462
102.	«Машинист» (2004), <i>Брэд Андерсон</i> . . . . .	466
103.	«Кирпич» (2005), <i>Райан Джонсон</i> . . . . .	469
104.	«Таксидермия» (2006), <i>Дьёрдь Пальфи</i> . . . . .	472
105.	«Залечь на дно в Брюгге» (2007), <i>Мартин Макдона</i> . . . . .	476
106.	«Черный динамит» (2009), <i>Скотт Сандерс</i> . . . . .	480
107.	«Плохой лейтенант» (2009), <i>Вернер Херцог</i> . . . . .	484
108.	«Супер» (2010), <i>Джеймс Ганн</i> . . . . .	488
109.	«Холодная рыба» (2010), <i>Сион Соно</i> . . . . .	493
110.	«Список смертников» (2011), <i>Бен Уитли</i> . . .	497

111.	«В финале Джон умрет» (2012), <i>Дон Коскарелли</i> . . . . .	500
112.	«Ограбление казино» (2012), <i>Эндрю Доминик</i> . . . . .	504
113.	«Неправильно» (2012), <i>Квентин Дюпье</i> . . . . .	508
114.	«Выживут только любовники» (2013), <i>Джим Джармуш</i> . . . . .	512
115.	«Реальные упыри» (2014), <i>Джеймйн Клемент, Тайка Вайтити</i> . . . . .	516
116.	«Они пришли вместе» (2014), <i>Дэвид Уэйн</i> . . . . .	520
117.	«Безумный Макс: дорога ярости» (2015), <i>Джордж Миллер</i> . . . . .	525
118.	«Человеческая многоножка 3» (2015), <i>Том Сикс</i> . . . . .	529
119.	«Пятьдесят оттенков серого» (2015), <i>Сэм Тейлор-Джонсон</i> . . . . .	533
120.	«Лобстер» (2015), <i>Йоргос Лантимос</i> . . . . .	539
121.	«Зови меня своим именем» (2017), <i>Лука Гуаданьино</i> . . . . .	544
122.	«Бегущий по лезвию 2049» (2017), <i>Дени Вильнев</i> . . . . .	549
123.	«Под Сильвер Лэйк» (2018), <i>Дэвид Роберт Митчелл</i> . . . . .	554
	Закключение: новые слова о старом феномене . . . . .	558
	Библиография . . . . .	571

## Предисловие к третьему изданию

**П**ЕРВОЕ издание «Расскажите вашим детям» вышло летом 2016 г. — не самое удачное время для продаж. Тем не менее к концу года тираж закончился, и в самом начале 2017-го свет увидело второе издание, без изменений и дополнений — тогда в этом не было никакого смысла. Как видим, следующая тысяча экземпляров книги продавалась куда дольше, но вот и они, наконец, разошлись по магазинам. Знакомые продавцы рассказывали, что книга является «лонгселлером»: ее не так чтобы очень активно, но периодически покупали на протяжении двух с половиной лет. Лучшую судьбу для книги про культовое кино сложно вообразить. Настало время для третьего издания. Передо мною был выбор: оставить книгу такой, какой она «сложилась», лишь исправив опечатки, или же внести что-то новое. Этот выбор был очень сложным, потому что если и делать дополнения, то существенные, а если это существенные дополнения, то не лучше ли издать еще сто опытов о культовом кино отдельной книгой? В конце концов я принял решение добавить в «Расскажите вашим детям» еще двенадцать опытов, чтобы их стало сто двадцать три. Это важно сделать именно в третьем издании по следующей причине.

Во введении я пишу, что в какой-то момент отошел от «консервативного» понимания феномена и стал ориентироваться на «культовое кино» как на дискурсивную категорию. Этот дискурс очень активен благодаря не только активности фанатов, но также и внешним событиям. Например, 2017 г. оказался предельно важен для дискурса культового кино. Тогда вышло несколько важнейших фильмов, основанных на культовой репутации предшественников. Это «Т2: Трейнспоттинг (На игле 2)», «Чужой: Завет», «Бегущий по лезвию 2049», «Призрак в доспехах» (кинематографическая адаптация одноименного культового аниме), а также долгожданный третий сезон сериала «Твин Пикс». Не так уж и мало, не правда ли? Тем самым стало ясно, что большое кино пытается не столько эксплуатировать (хотя это тоже подходящее слово), сколько творчески возвращаться к тому, что стало известно как «cult cinema». Конечно, в идеале это должно приносить деньги производителям, но также это приносит радость и удовольствие культистам. Тем более что далеко не все фильмы окупаются, подтверждая свою культовую репутацию.

В этом предисловии я не буду останавливаться подробно на том, какие изменения были внесены в книгу. Лишь замечу, что теперь я сделал упор на сетевые публикации, чтобы показать, насколько активен дискурс культового кино сегодня. Пока ученые изучают историю культового кино, молодые люди составляют новые списки и обсуждают «культовую классику XXI столетия». Кроме того, я постарался учесть академические источники, которые вышли или стали доступны уже после первого издания «Расскажите вашим детям», например, монографию Энн Биллсон про «Нечто» [Billson, 2019]. Особенно важной для меня оказалась книга Кристофера Джей Олсона «Сто величайших культовых фильмов» [Olson, 2018]. Я подробно пишу о концепции Олсона в заключении, ко-

торое написал специально для третьего издания, и активно использую основной материал Олсона в той части, что касается непосредственно опытов.

Сегодня культовыми называют очень многие фильмы, в том числе новейшие. По этой причине, с одной стороны, я не добавлял в список слишком старые картины (типа «Франкенштейна» (1931)), так как их репутация уже бесспорна, с другой — я постарался сделать акцент на относительно «свежих» лентах. Как и всегда, я изо всех сил пытался быть объективным, поэтому в списке оказались «Зови меня своим именем» (2017), «Королевская битва» (2000), с которой началась мода на японское кино в США, и «Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь» (1998) — незаслуженно забытый русский криминальный фильм с выдающимися диалогами. Поэтому в списке также появились «Ангел мщения» (1981) и «Бегущий по лезвию 2049», а не что-то еще. Первый важен как эксплуатационное кино, востребованное феминистками, а второй нуждается в объяснении причин его коммерческого провала. Фильм «Лобстер» (2015), которого не было в основном списке, подтвердил свою репутацию и занял свое место «minor cult». В заключении «контрабандой» я подробно разбираю кейс «Драйва» (2011), который, конечно, достоин попасть в важнейшие культовые фильмы.

Также я добавил в список «Зловещие мертвецы 2» (1987), потому что они представляют особый очень любопытный кейс. Так, некоторые исследователи и фанаты считают вторую серию трилогии «Зловещие мертвецы» более культовой, чем даже первая. Я предпринимаю попытку объяснить, почему это так, и выхожу на тему Лавкрафта, крайне важную для культового кино, но недостаточно освещенную в первом издании. Кроме того, фильм «Карты, деньги, два ствола» (1998), который однозначно является культом, почему-то редко описывается как таковой. Я решил исправить это недоразумение. И нако-

нец, «Нечто» (1982). Хотя в первом издании книги уже был один фильма Джона Карпентера «Чужие среди нас» (1988), крайне несправедливо, что лучший опыт режиссера — «Нечто» — находится в тени более культового произведения. В свою очередь, «Под Сильвер Лэйк» (2018) уже стал однозначным культом, и обойти его вниманием никак нельзя. Наконец, для третьего издания я выбрал сразу два фильма Дэвида Уэйна. Дело в том, что «Жаркое американское лето» (2001) считается куда более культовым, чем его же «Они пришли вместе» (2014), который, впрочем, тоже упоминается в числе культовых фильмов. «Они пришли вместе» не только лучше, но также и по типу юмора отсылает к первому опыту Уэйна, показывая, какую эволюцию проделал режиссер.

Надеюсь, что тем, кому понравилось первое издание, захочется получить и новое, чтобы узнать о культовом кино подробнее, а тем, кто не слышал про книгу, захочется с нею ознакомиться. Мне остается пожелать читателям приятного времяпрепровождения и выразить надежду, что в будущем я смогу подготовить еще один том, посвященный новым опытам о культовом кинематографе.

## Играя в культовое кино всерьез

**В** НАСТОЯЩЕЙ книге Александр Павлов не только составил список культовых фильмов, заслуживающих того, чтобы их смотрели (и пересматривали), но и написал большое введение, воздающее должное сложностям, нюансам и спорам, которые ведутся вокруг культового кино сегодня. Несмотря на то что фанаты, синефилы и ученые, казалось бы, давно определили рамки того, что такое культовое кино, Павлов расширяет поле анализа, чтобы включить в него фильмы, которые перестали быть культовыми, по той или иной причине не найдя отклика у новых поколений поклонников и оставшись «культовыми» скорее в историческом смысле слова, нежели в актуальной действительности.

Фильмы, профессионально отобранные и предложенные к рассмотрению в этой книге, побуждают читателя к размышлению над тем фактом, что, возможно, не существует одного варианта или одного значения того, что называется «культовым кино» в современной культуре культовых фильмов. Культовый статус фильма до сегодняшнего дня по традиции можно было приписать «полуночным фильмам» и «плохому/трэшевому кинематографу», но также этот статус в самых разных формах может быть зафиксирован новыми поколениями страстной и бдитель-

ной аудитории, которая смотрит кино в домашних условиях либо на ноутбуке. Однако культовый статус фильма может соотноситься с прогнозируемым результатом благодаря маркетинговому продвижению и киноиндустрии, а также посредничеству критиков — в ожидании объятий фанатского сообщества с течением времени.

Важно, что это — первая в своем роде книга, которая выходит в России, что делает ее по-настоящему революционной. «Расскажите вашим детям: Сто двадцать три опыта о культовом кино» основана на родственных текстах, таких как, например, работа, вышедшая в книжной серии Британского института кинематографа, — «100 культовых фильмов» [Mathijs, Mendik, 2011]. Описывая, каким образом такие фильмы, как «Зеленый слоник» (1999) или «Вспомнить все» (1990), приобрели культовый статус в российской действительности, книга расширяет наше понимание феномена культа в национальном и международном масштабе.

Сегодня культовые фильмы доступны более, чем когда-либо прежде, порой находясь на расстоянии буквально одного клика. Но отличительные признаки знания о культовом кино и сопутствующие этому знанию эмоциональные переживания по-прежнему актуальны, будь то опыт старого поколения культистов, основанный на ностальгической позиции «это надо было видеть своими глазами», или же переоценка ценностей у молодого поколения.

К счастью для вас, Александр Павлов — непревзойденный проводник на зыбкой почве определения значения и ценности культового кино. Он добросовестный исследователь, который не стремится просто зафиксировать канон культовых фильмов, но уделяет пристальное внимание фактору изменчивости во времени — пикам и впадинам культовой репутации кинематографа, потому что в разные периоды она возрастает и ослабевает. Ведь прелесть культового кино в том, что это отнюдь не пыльный



музейный экспонат, принадлежащий анналам истории кинематографа, журналистики и кинокритики.

Напротив, культовые фильмы всегда представляют собой живую игру: они открыты для того, чтобы любой желающий мог наделить их культовым статусом, и готовы к этой игре, ожидая следующего хода от искушенных фанатов или от не менее осведомленных создателей фильмов или ученых. И имея удовольствие познакомиться с Александром лично в тот момент, когда он закончил работать над этой книгой, я могу подтвердить, что он — настоящий гроссмейстер в той игре, что ведется вокруг культового кино сегодня.

Так погрузитесь же в этот бескорыстный труд, который начинается с «Кабинета доктора Калигари» (1920) и заканчивается «Под Сильвер Лэйк» (2018), и определите для себя, существуют ли фильмы, которые бы хотели добавить в этот список вы. Вероятно, должны быть и другие, дополнительные опыты о культовом кино, потребность в написании которых вы чувствуете. В таком случае, усваивайте тактические уроки из блестящей книги Павлова, потому что следующий ход в дебатах о культовом кино и рассуждениях о нем — ваш.

*Мэтт Хиллс,*  
 профессор кино и медиа,  
 Университет Хаддерсфилда (Англия)

## Благодарности

**П**РОЧИТАВ в конце 2011 г. книгу западных киноведов Эрнеста Матиса и Ксавье Мендика [Mathijs, Mendik, 2011] «100 культовых фильмов», вышедшую под эгидой Британского института кинематографа, я стал мечтать о том, чтобы когда-нибудь такая работа появилась и у меня. С одной стороны, поначалу меня не вполне удовлетворял список кино, представленный в той книге. Впрочем, ни один список, даже самый совершенный, не может удовлетворить читателя и зрителя целиком и полностью. С другой стороны, мне казалось, что такая книга крайне необходима в России, но написана она должна быть с ориентацией на отечественную аудиторию.

Над настоящим изданием я работал с перерывами с 2012 г. Когда я только задумался над текстом, мне казалось, что это довольно простая задача. Однако теперь, спустя столько лет труда, я так не думаю. Следует признать, что за этот период незначительные части, в итоге вошедшие в книгу, были опубликованы в разных изданиях. Но таких текстов совсем немного. Подавляющее большинство из них написано специально для этой книги. Впрочем, я даже рад, что написание текста так затянулось. За это время я многое переосмыслил относительно культового кинематографа.

Определенное влияние на меня оказали новейшие западные исследования темы и общение с некоторыми из авторов этих исследований. Это Эрнест Матис (Канада), Джеффри Уайнсток (США) и Мэтт Хиллс (Великобритания). Я крайне признателен им за то, что они расширили мои взгляды на этот феномен. Кроме того, я благодарен своим друзьям Ивану Денисову и Антону Кораблеву, настоящим поклонникам культового кино: они в самом деле верили в то, что книга может состояться, и оказывали мне поддержку. Еще больше я благодарен главному редактору журнала «Логос» Валерию Анашвили и ответственному секретарю журнала Якову Охонько, благодаря которым в 2014 г. увидел свет двухтомник издания, посвященный новейшим исследованиям кинематографа, культового в том числе. Уверен, что эти два номера сыграют важную роль в формировании качественного отечественного киноведения. Статьи, составившие то издание, не раз цитируются в настоящей книге. Валерию я признателен особенно. Именно благодаря ему в конечном счете стало возможным завершение и без того затянувшейся работы над этой книгой.

Кроме того, я бы хотел сказать спасибо всем тем, кто участвовал в организации моих публичных выступлений, посвященных темам культового кино. К сожалению, я не имею возможности упомянуть всех лично. Однако куда большую признательность я испытываю к тем, кто посещал мои лекции, слушал радиобеседы с моим участием — именно благодаря им я осознал, насколько сегодня важна и интересна тема, и развил некоторые идеи, которые легли в основу книги. Но даже больше, чем моим читателям и слушателям, я благодарен всем начинающим и состоявшимся поклонникам культового кино и очень надеюсь, что именно они оценят эту книгу по достоинству. В конце концов, им она и посвящается.

На всякий случай отмечу, что в названии книги — аллюзия на культовый фильм «Tell Your Children» 1936 г., из-

## РАССКАЖИТЕ ВАШИМ ДЕТЯМ

начально называвшийся «Расскажите вашим детям». Это кинопропаганда на тему того, как опасны наркотики для молодежи. В каком-то смысле культовый кинематограф — тот же наркотик. Так что я посчитал долгом рассказать читателям, насколько опасно его потребление. И поскольку книга явно «18+», именно вам, взрослые, придется рассказать о ее содержании своим детям.

## Культовое кино сегодня: очень краткое введение

**В** 2011 г. я написал лично для меня очень важную статью про культовое кино в журнал «Искусство кино» [Павлов, 2011; переработано в: Павлов, 2014а]. Несмотря на то что в тот момент русскоязычные публикации об этом феномене уже существовали [Маккарти, 2007; Самутина, 2002; 2009], о чем подробнее будет сказано ниже, я считал себя обязанным высказать собственную точку зрения по теме, которой увлекался с начала 1990-х годов. Я чувствовал необходимость отстоять строгое, издавна существующее — и потому «правильное» — понимание понятия. Теперь эту позицию нельзя назвать иначе, как консервативной. А по большому счету можно было назвать таковой уже тогда. Я полагал, что культовые фильмы непременно должны быть проверены временем, заслужить этот престижный статус и иметь неопровержимые доказательства своей культовости: каждое такое кино должно было быть присвоено определенной группой, а также входить в регулярный репертуар полночных показов. Если рассуждать в этой логике, то культовых фильмов не могло и не может быть много, а новые культовые фильмы, если бы даже и появлялись, то крайне редко и, конечно, тоже должны были бы пройти тест на время. Как и многие другие «консерваторы», в этом плане я выступал за стро-

гость определения и за еще более строгие рамки ограничения феномена — все, что называлось культовым после картин «Бойцовский клуб» (1999), «Жаркое американское лето» (2001), «Донни Дарко» (2001) и «Комната» (2003), вызывало у меня большие вопросы.

Если сегодня кто-то продолжает думать так же, как в 2011 г. думал я, то эту позицию я могу понять и даже отнестись к ней со всем уважением. Однако сам я больше не придерживаюсь этой точки зрения. Я изменил свой взгляд на культовое кино кардинальным образом. Почему?

После того как я прочитал множество новейших исследований, а главное — внимательно изучил списки культовых фильмов, появившиеся после 2011 г., то осознал, что, как и некоторые культовые картины, исчезающие из орбиты культистов (как называют себя на Западе поклонники культовых фильмов), такое понимание однозначно принадлежит прошлому. В момент, когда «Криминальное чтиво» только вышло на экраны, действительно можно было говорить о том, что Квентин Тарантино эксплуатирует с таким трудом заработанную репутацию культового кино и тем самым наносит этой репутации определенный ущерб. Но размышлять таким образом в конце 2000-х не было никакого смысла: появилось так много новых фильмов, которые использовали с тем или иным успехом рецепт популярности Тарантино [Павлов, 2018б, с. 365–381], что впору было говорить о новом понимании культового кино, а не о его смерти, или, если быть более точным, — об убийстве культового кино. Например, критик Дэнни Ли мог «по-консервативному» ворчать, что Пол Верховен и Квентин Тарантино убили культовое кино, а картины типа «Комнаты» Томми Вайсо не могут претендовать на то, чтобы занять место уже признанных культовыми шедевров (ну, и кто теперь смеется?), потому что просмотр культового кино — больше, чем просто хихиканье, с которым зрители непременно смотрят «Комнату»

[Leigh, 2009]. Вместе с тем Ли упоминает имена Хармони Корина, Ричарда Келли, Джун-Хо Бона и Роя Андерсона среди тех, кого можно было бы назвать продолжателями классической традиции культового кино, либо просто подпадают под статус «культовых авторов» в обыкновенном понимании термина.

Правда, однако, в том, что упоминаемый «Донни Дарко» Ричарда Келли сделан едва ли не по тем же самым рецептам, что и «Криминальное чтиво» (1994) Тарантино, чего Ли, так рьяно отстаивающий традиционное понимание феномена, старается не замечать. В его гневе чувствуется резкое неприятие новых типов культового кино. Но это вполне расхожая позиция: проблема многих зрителей заключается в том, что в тот момент, когда трансформировался сам феномен, а он, разумеется, сильно трансформировался, культовое кино просто-напросто стало едва ли не совершенно другим. Язык его описания еще какое-то время оставался прежним, что вызывало чувство раздражения и диссонанса у поклонников феномена, каким они его запомнили. Теперь, когда академики расширили понятие, предложив новый, можно сказать, адекватный, язык описания, эта проблема раздражения может быть снята прежде всего за счет признания очевидного факта: культовое кино не умерло и никуда не исчезло. Несмотря на то что оно стало другим, это не означает, что оно стало хуже. Культовые фильмы появлялись в 2000-х — что, как видно со слов Дэнни Ли, признают даже «консерваторы», — и появляются теперь. Они становятся такими по разным основаниям и иногда такими способами, которые раньше не были характерны для феномена. И спорить с этим — идти против истины.

Одним словом, я пересмотрел прежние позиции и призываю «консервативных» зрителей культового кино — в конце концов нас и так мало, чтобы спорить о понятии, — если не сделать то же самое, то по крайней

мере прислушаться к новой точке зрения. Чтобы аргументировать свой новый взгляд, в список предельно важных культовых фильмов я намеренно включил довольно много новых картин. Хотя не все из них могут тягаться в популярности с хорошо известной и уважаемой «культовой классикой», у этого кино есть шанс войти в канон культовых фильмов. Ниже я объясню, почему эти картины имеют право быть в этом списке. Я не считаю, что условное «историческое и социологическое» понимание культового кино больше не работает, но настаиваю, что этого объяснения для понимания феномена теперь недостаточно. Оно непременно должно быть дополнено тем, что можно назвать «конструктивистским», «структуралистским» и «медийным» (дискурсивным) пониманием феномена и, возможно, природы культового фильма. Но сначала обратимся к истории возникновения понятия.

#### ПОСЛЕ ПОЛУНОЧИ

Давайте определимся с рабочим понятием. В традиционном понимании термина «культовое кино» — фильмы, которые пользуются неизменной популярностью у сравнительно небольшой группы людей, часто представляющих определенную субкультуру. Если следовать такой логике, то, скажем, гомосексуалы любят «Шоугелз» (1995), трансвеститы — «Шоу ужасов Рокки Хоррора» (1975), а героиновые наркоманы — «На игле» (1996). Вместе с тем эти примеры не очень удачные. Равно как не будут такими и все прочие случаи. Упоминаемые картины являются примерами «чистого культа»: это кино любят многие люди, а не только гомосексуалы, трансвеститы или наркоманы. Более того, как отмечалось выше, кто-то скажет, что фильм «Шоугелз» убивает культовое кино, а «На игле», как и «Криминальное чтиво», — паразиты, присосавшиеся к репутации величайших феноменов кинема-



тографа. Я бы добавил, что и успех «Шоу ужасов Рокки Хоррора» сегодня является скорее сконструированным: фильм действительно, как и полагается, показывают по ночам, но во многом как развлечение для туристов, приехавших в США на пару дней, нежели как любимое развлечение для «фриков». Одна из ключевых особенностей некоторых «консервативных» культивистов — не признавать в качестве культовых современные картины. Это, если угодно, определенный солипсизм — считать, что фильм не является культовым, если его таким не считает конкретный субъект. На самом деле этот негативный солипсизм скорее не работает, в то время как позитивный солипсизм в отношении культового кино, наоборот, обязан работать. Установка позитивных солипсизмов может быть такова: исследователь должен рассмотреть на предмет культовости любой фильм, упоминаемый в числе культовых или упоминаемый как культовый. Если это кино является культовым даже для одного человека, оно заслуживает право быть таковым или хотя бы право быть рассмотренным, при этом, конечно, его позиции будут слабее, чем у других, более конвенциональных фильмов.

В современном понимании культовое кино возникло на Западе на рубеже 1950-х и 1960-х годов в грайндхаус-кинотеатрах и драйв-инах, где показывались малобюджетные коммерческие фильмы, ставшие по тем или иным причинам важными в маргинальных сообществах или молодежных субкультурах. Впрочем, это не означает, что до того времени культовых фильмов не было: просто большей частью они становились таковыми постфактум, спустя какой-то период — непродолжительный или, напротив, довольно длительный. Позднее, с появлением в конце 1960-х и начале 1970-х годов феномена полночного кино сложилась особая культура восприятия фильмов, включавшая неоднократный просмотр одного и того же фильма, посещение кинотеатров в самодельных костюмах,

громкое обсуждение происходящего на экране и многие другие способы вовлечения зрителей.

Культовое кино как кино, востребованное специфической аудиторией, возникло в конце 1960-х в США и главным образом в Нью-Йорке. Британский исследователь Иэн Хантер рассказывает краткую историю культового кино, называя следующие источники его происхождения: нью-йоркский андеграунд 1960-х (картины Энди Уорхола, братьев Джорджа и Майкла Кухаров, Джека Смита, Кеннета Энгера), американские фильмы категории «В», среди которых самопародийные дешевые ленты типа «Маленький магазинчик ужасов» Роджера Кормана, переосмысление прогрессивной молодежью (прежде всего студентами) голливудской классики типа «Касабланки», эксперименты Нового Голливуда (комедии Хэла Эшби «Гарольд и Мод» (1971)), эксплуатационные фильмы и «оскорбительное кино», нарушающее социальные табу [Hunter, 2013, р. 21–23]. Эти фильмы были крайне востребованы публикой, но при этом разными типами публики: для каждого культиста свое кино. Расцвет традиционно понимаемого культового кино действительно приходится на 1960–1970-е годы, но большей частью связан все-таки с упоминаемым феноменом полночных показов.

Какой-нибудь богемный кинотеатр ровно в полночь в пятницу или в субботу показывал фильм, иногда даже без каких-либо объявлений или афиш. Каждый раз на него обязательно приходили одни и те же зрители и поэтому знали кино наизусть. Некоторые из этих фильмов сопровождались определенными ритуальными действиями: криками, аплодисментами или чем-то еще, а некоторые картины публика воспринимала с достойным молчанием. Показывать конкретное кино в одном и том же кинотеатре могли в течение нескольких лет — и оно пользовалось неизменным спросом. Именно благодаря полночным кинотеатрам картины «Ночь живых мертвецов» (1968) Джор-

джа Ромео, «Розовые фламинго» (1972) Джона Уотерса, «Голова-ластик» (1979) Дэвида Линча и многие другие получили статус культовых. Фильм Джима Шармена «Шоу ужасов Рокки Хоррора», вокруг которого сложилась собственная субкультура, обеспечил феномену полночного кино невероятную популярность. В данном случае для нас главное — это понять, что культовое кино становилось таковым благодаря конкретным зрителям в определенное время; иногда сильно после своего появления, как, например, картина «Расскажите вашим детям» 1936 г., ставшая известной в американской студенческой среде лишь в начале 1970-х и под названием «Прокуренные мозги». В программе ночных сеансов могли быть и относительно новые картины типа «Розовые фламинго» Джона Уотерса или заново открытые жемчужины старого кино типа «Уродцев» (1932). Эти же фильмы могли пользоваться бешеным спросом в студенческих кампусах — в местных городских кинотеатрах или специально оборудованных для показа залах. Долгое время культовые картины ассоциировались именно с полночным кино, порой слишком, чрезмерно странным, которое почему-то цепляло аудиторию, но при этом не всегда относились к категории «артхаус». Нередко в категорию полночного кино попадали фильмы, в которых освещались табуированные темы: секс и насилие, например, картина Стэнли Кубрика «Заводной апельсин» [Hoberman, Rosenbaum, 1983].

## В ПОИСКАХ НОВОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Распространена точка зрения, согласно которой станет фильм культовым или нет, обычно решалось аудиторией. Зрители голосовали за каждую конкретную картину своей лояльностью. Поэтому ранее считалось, что культовое кино нельзя создать искусственно. Однако эта точка зрения должна быть оспорена. Кинематографисты, а

главное, маркетологи и критики быстро поняли потенциал феномена и начали эксплуатировать эту тему. Грубо говоря, «культовый фильм» мог быть легко сконструирован. Например, даже легендарный Эдвард Вуд-младший, хорошо известный и российской публике главным образом благодаря фильму Тима Бёртона «Эд Вуд» (1994), некоторое время пылился на свалке истории кинематографа и числился всего лишь одним из производителей второсортных фильмов, пока критики братья Медведы, придумавшие восхвалять худшее кино, не стали говорить о нем как «о худшем режиссере всех времен» [Павлов, 2014б]. В итоге, конечно, именно зрители начали боготворить этого «автора», но произошло это все же с подачи кино-критиков-новаторов.

Еще один пример. Молодежную комедию «Высшая школа рок-н-ролла» (1979) Джо Данте и Алана Аркуша, во-первых, сразу снимали как культовый фильм (непосредственно для молодежи и про модную на тот момент панковскую группу «Ramones»), а во-вторых, маркетинговая стратегия его подачи заключалась в том, что картину изначально представляли как культовое кино. Фильм еще не прошел апробацию у зрителей, а кинематографисты уже сделали из него культ. Опять же его на самом деле приняли и стали почитать как культовый фильм, но правда заключается в том, что могли и не принять. Что подтверждает тезис: культовое кино становится таковым не только потому, что его боготворят зрители, но и потому, что его конструируют, и неважно, как — посредством маркетинга, авторитета кинокритика или используют какую-либо иную стратегию. Таким образом, культовое кино конструировалось уже в момент своего расцвета, на что редко обращают внимание консервативные культисты.

Эрнест Матис и Ксавье Мендик в упоминаемом исследовании отмечают: «Квир-прочтения — интегральная часть опыта просмотра культового кино» [Mathijs, Mendik,

2011, р. 4]. Изначально многие культовые картины становились таковыми благодаря тому, что создавались для гомосексуальной аудитории: скажем, картины Кеннета Энгера, Джека Смита, Энди Уорхола, Джона Уотерса, Гарри Кюмеля и т.д. Некоторые из них — сознательно кэмповые, другие скорее маргинальные. Квир-прочтение же предлагает взгляд на некоторые традиционные мейнстримные фильмы как на такие, в которых можно разглядеть гомосексуальный подтекст, как правило, не закладываемый туда автором, по крайней мере сознательно. Самым ярким примером здесь может быть «Волшебник из страны Оз» (1939) [Павлов, 2014a]. Именно благодаря такому прочтению картины и становятся культовыми в определенной среде или же воспринимаются как таковые иными зрителями, которые вместе с тем часто соглашаются с подобной интерпретацией, воспринимая это кино с иронией. В настоящей книге представлено несколько фильмов, которые воспринимаются как культовые именно благодаря квир-интерпретации («Касабланка» (1942) Майкла Кёртица, «Наемный убийца» (1989) Джона Ву, «Лучший стрелок» (1986) Тони Скотта, «Невозмутимый» (1991) Крэйга Р. Бэксли).

Таким образом, культовым кино может стать на самых разных основаниях. Поэтому под понятие «культовое» могут попасть и некоторые современные блокбастеры, и конкретные артхаусные фильмы. Например, никто не спорит с тем, что картины британского авангардного режиссера Дерека Джармена — скорее артхаусное кино, но некоторые его фильмы, скажем, «Юбилей» (1978), стали предметом культа среди британских панков [Hoberman, Rosenbaum, 1983; Newman, 1989]. Фильм может стать культовым для той социальной категории людей, для которой он предназначался, или же той, которая его себе присвоила. Другой критерий — принадлежность фильма к определенной культурной индустрии. Если картину показывают в определенном кинотеатре и в определенное время,

как то было с первыми полночными кино, у фильма есть шансы стать культовым. Иными словами, кино можно поместить в определенную нишу, привлекая к нему внимание культивистов. Картину можно сделать культовой постфактум благодаря месту ее демонстрации, стратегии интерпретации, работе критика и т.д.

Более того, сегодня основания для того, чтобы кино считалось культовым, множатся. Иногда картина становится таковой просто потому, что ее снял конкретный автор, например Дэвид Линч. Кроме того, сегодня даже в большей степени, чем в 1970-х, картина может стать культовой благодаря сознательной рыночной стратегии прокатчика или производителя. Одним из новейших примеров такого продвижения можно считать ленту «Оно следует за тобой» (2014). Все больше появляется режиссеров, которые снимают ленты с сознательной установкой на то, чтобы их творение стало культовым. Уловив некие общие для культового кино идеи и явления, они стараются использовать их, чтобы обессмертить свое творчество в среде узкой, но преданной группы фанатов. Примерно такой стратегии придерживается упоминаемый Ричард Келли. Можно говорить даже о том, что некоторые называют «анатомией культового фильма», т.е. о том, что существуют какие-то «культурные коды», позволяющие определить сущность культового фильма и даже попытаться снять таковой. И это очень похоже на правду.

Современный кинематограф содержит многочисленные аллюзии на старые образцы культового кино. В этом смысле мы сталкиваемся с новыми феноменами, которые тоже можно описать через понятие «культы». Хотя некоторые, например, считают, что современные блокбастеры не могут считаться культовыми [Eiss, 2010], на самом деле многие из них позиционируются как таковые. В настоящий момент многие современные картины определенными зрителями признаются культовыми, потому что отсы-

лают аудиторию к богатой традиции культового кинематографа, — скажем, это касается «Криминального чтива». Однако кое-какие консервативные авторы считают, что в лучшем случае работы Тарантино можно назвать «посткультовыми», другие же признают культовыми только ранние его картины, полагая, что в дальнейшем режиссер перешел в область мейнстрима.

В этих рассуждениях может быть своя правда: не стоит забывать, что далеко не всегда культовый режиссер снимает исключительно культовое кино. Например, «Бешеные псы» (1992) и «Криминальное чтиво» почти все признают культовыми, но можно ли к таковым причислять более поздние работы режиссера, например, «Джанго освобожденный» (2012) и «Бесславные ублюдки» (2009)? Несмотря на то что многие думают, что можно, консенсуса на этот счет нет.

Чтобы расширить границы культового кино, ученые пытаются предложить новые термины для его описания. Так, британский исследователь Джастин Смит, которого можно отнести к консерваторам, предлагает описывать фильмы Дэнни Бойла и Гая Ричи в лучшем случае как «посткультовые» [Smit, 2010]. Смит полагает, что настоящие культовые картины в Британии были сняты главным образом в 1970-е, и поэтому отказывает новейшим лентам в почетном статусе, при том, что другие британские авторы признают «На игле» и «Карты, деньги, два ствола» культовыми [Catterall, Wells, 2001]. Для того чтобы как-то сегментировать режиссеров, которые, с одной стороны, не однозначно культовые, а с другой — их творчество устойчиво популярно, современные киноведы предлагают термин, который можно было бы обсуждать в рамках культового кино. Так, патриарх американского киноведения Дэвид Бордуэлл в книге «Кристофер Нолан: лабиринт сцеплений» называет своего героя «mid-cult auteur» — «срединным культовым автором», который

балансирует на грани культа и большого кинематографа [Bordwell, 2013, p. 53–55]. Фильмы Нолана кому-то нравятся, а кто-то считает их скучными и претенциозными, но острая полемика вокруг творчества режиссера свидетельствует о неизменном к нему интересе. Другой новый термин, который предлагают современные исследователи для языка описания культового кино, — «метакульт». Его употребляют Эрнест Матис и Джеми Секстон в книге «Введение в культовый кинематограф» [Mathijs, Sexton, 2011]. Авторы относят к этому понятию фильмы, которые некоторым образом имеют отношение к традиции, но показывают ее оригинальным способом за счет бесконечных референций, интертекстуальности и иронии. Например, к метакультовому кино авторы относят картину «Амазонки на Луне» (1987) Джона Лэндиса и других авторов. В этом смысле многие современные фильмы могут быть культовыми или по крайней мере пытаться быть ими за счет «метакультовости». Среди последних примеров можно назвать такие картины, как «Хижина в лесу» (2012) или «Последние девушки» (2015).

Еще одна исследовательница, Анна Сиомополус, предложила иной подход к решению проблемы. С ее точки зрения, Голливуд, увидев в культовом кино коммерческий потенциал, старается адаптировать для своих нужд особенности феномена и использовать ключевые темы и структурные элементы в мейнстримных картинах, создавая таким образом стандартизированные культовые фильмы. Сиомополус считает подобным фильмом «Борат». В своем исследовании она противопоставляет «Борат» (2006) «Розовым фламинго» Джона Уотерса, объясняя, как именно были адаптированы в современном коммерческом кино приемы Уотерса [Siomopolous, 2010]. В частности, Сиомополус обращает внимание, что аудитория «Бората» при просмотре картины осознает свою избранность, характерную для культовой аудитории, так как ей извест-



но о том, что комик Саша Барон Коэн в образе казахского журналиста Бората на экране шутит над теми, у кого берет интервью; и, конечно, последние не понимают, что участвуют в розыгрыше. Вместе с тем с популярностью фильма растет и эта «избранная» аудитория, и фильм неизбежно теряет свою культовую репутацию — чем больше избранных, тем менее эксклюзивна эта группа. Анализ непосредственно «Бората» можно оспорить, но с тем, что в настоящее время все чаще появляются культовые фильмы, созданные по стандартам культового кино, не согласиться невозможно. В настоящий момент мы видим много примеров стандартизированного культового кино.

### КАНОН, ИНКЛЮЗИВНОСТЬ И ТЕКУЧЕСТЬ

Одна из ключевых проблем культового кино — это его канон. Существует обязательное количество картин, без которых невозможен ни один список культового кино. Как правило, если в списке нет «Шоу ужасов Рокки Хоррора» или «Розовых фламинго», но присутствуют другие картины, мало знакомые аудитории, возникает вопрос об адекватности этого списка. Впрочем, вопросы об адекватности возникают всегда: комментаторы обычно справедливо уточняют, почему среди всеми признанных картин встречаются не вполне очевидные или даже слишком очевидные — далеко не всегда зрители отдают себе отчет в том, почему конкретная картина считается культовой. Отсюда возникает проблема закостенелости: в случае сформировавшегося и четко определенного канона возникновение новых культовых фильмов невозможно. Консервативный зритель обязательно укажет, что блокбастеры типа первой части франшизы «Сумерки» (2008) или «кино для женщин» типа «Грязных танцев» (1987) не могут считаться культовыми. И если это так, а подобный подход все же справедлив, термин «культовое кино» принадлежит исто-

рии, и в таком случае задача исследователя довольно банальна и сводится к обсуждению канона и к его упрочению в сознании аудитории.

Однако культовое кино — не историческое, но актуальное, живое понятие. Многие, как отмечалось, и ныне прибегают к тому, чтобы позиционировать совершенно новые фильмы как культовые. Таким образом, честной позицией ученого должна стать сложная амбивалентная задача — учитывать устоявшийся канон и одновременно постоянно пересматривать его.

Как показывает практика, в списках культовых фильмов последних шести-семи лет часто отсутствуют те, которые были обязательными для культивистов, например, в 1980-е. Это говорит о том, что культовые фильмы могут утратить свою силу и притягательность, могут стать гораздо менее интересными не только для новой аудитории, но и для старой. Канон же, если угодно, заботится о ветеранах культового кино. В этом смысле он необходим. Однако другая из важнейших характерных черт культового кино — это его инклюзивность. В отличие от раз и навсегда устоявшейся классики (появятся ли, например, когда-либо альтернативы Андрею Тарковскому или Орсону Уэллсу?), оно соглашается принять новичков и разделить с ними культовый статус, который при этом был заработан все-таки старыми, а не новыми фильмами. Конечно, кто-то непременно скажет, что это размывает рамки культового кино, но существует гораздо более удачный термин — расширение. И рамки не просто расширяются, но и должны быть расширены. Оказывается, довольно большое число фильмов, которые были или являются культовыми, некоторое время не описывались с помощью этого понятия. Отнесение фильма к культуре часто помогает спасти его для истории кинематографа.

Итак, если относиться к культовому кино с уважением, тогда можно сказать, что культовое кино прекратило

свое существование в начале 1990-х, что, разумеется, совершенно не так. Если фильмы культовыми делает аудитория, тогда от поколения молодых зрителей зависит то, что войдет или останется в каноне. В этом смысле Квентин Тарантино или Ричард Келли куда более культовые, чем Расс Мейер или Джон Уотерс. Эрнест Матис и Ксавье Мендик отмечают, что в их списке ста культовых фильмов многие ленты приходятся на вторую половину 1980-х, что связано с возрастом авторов [Mathijs, Mendik, 2011, p. 4].

Можно предложить следующее решение проблемы. Конечно, культовый статус «Шоу ужасов Рокки Хоррора» гораздо прочнее, чем статус, скажем, «Реальных ушпрей» (2014). Равно как не слишком уместно ставить в один ряд Стэнли Кубрика и Кристофера Нолана или, что сложнее, Эдварда Вуда-младшего и Томми Вайсо. Имеет смысл условно группировать культовые фильмы по дате их выхода, по тому вниманию, которое на них обращают исследователи, а также по частоте их появления в списках культового кино. В таком случае, например, картина «Мужчина, глядящий на юго-восток» (1986) (упоминается в книге «Опыт культового кино» [The Cult Film Experience, 1991]), хотя и имеет право считаться культовой, все же не может входить в канон на равных условиях с тем же «Криминальным чтивом». Таким образом, одна из возможных классификаций культового кино может представлять собой три отдельные группы: ядро (всеми признанный канон), полупериферия (фильмы, имеющие потенциал стать частью канона) и периферия (фильмы, уже вышедшие из канона или еще не вошедшие в канон).

Однако культовое кино подвижно, и картины полупериферии могут переместиться в область периферии или, напротив, в ядро, равно как и наоборот. Например, набор культовых фильмов в книге «Опыт культового кино» ограничен голливудской классикой, старыми фильмами категории «В» и полночным кинематографом. Спи-

сок, приведенный Сореном Маккарти в его книге 2003 г. [Маккарти, 2007], включает проверенные картины, которые не вызывают сомнений. Вместе с тем за редким исключением большей частью это англоязычные фильмы — что, между прочим, приближает его список к образцовому канону, т.е. к ядру. Но даже этот список далек от совершенства. Маккарти не включает в книгу картины Дэвида Кроненберга, но упоминает Джорджа Ромеро как обязательного автора. Однако в других исследованиях как культовые уже представлены неамериканские фильмы: спагетти-вестерны, джалло, мондо, J-хоррор, фильмы про восточные единоборства, эксплуатационное кино и т.д. Это явно свидетельствует о том, насколько канон шаток и гибок. В классической трилогии кинокритика Дэнни Пири [Peary, 1981; 1983; 1988] можно обнаружить множество фильмов, названных им культовыми, но сегодня вытесненными, кажется, даже за пределы периферии. При этом многое из того, что он включил в свой список, по-прежнему актуально как культовое кино.

Таким образом, универсум культового кино формируется за счет субъективного взгляда зрителя/исследователя, который решает, что именно должно стать ядром культовых фильмов, а что вторично. Этим подтверждается и главный тезис многих ученых о том, что культовое кино и такие понятия, как «трэш» и «паракинематограф», представляют собой не жанр, а прежде всего дискурсивную категорию [Hunter, 2013]. В этом смысле принципиально важная характеристика культового кино — его «текучесть». Со временем культовый фильм может утратить свою силу (например, такая судьба постигла комедию Карла Рейнера «Где Поппа?» (1979)) или, наоборот, приобрести (самый яркий пример — «Бегущий по лезвию» (1982)). Обычно последние называются «слиперами». То же самое касается и новейших фильмов, которые, с одной стороны, объективно еще рано называть культовыми,

с другой — у них есть потенциал стать таковыми. Именно поэтому в настоящей книге представлено так много новых картин, чтобы показать, что культовое кино живо, а также то, за счет каких качеств и средств оно может сохранять свое существование. А главное — оно является предметом дискурса, обсуждения, а не строго определенным каноном и тем более жанром.

В данном контексте необходимо помнить и о географии восприятия культового кино. Например, в России многие фильмы могли стать настолько же культовыми, как и во всем мире. «Эммануэль» (1974) в данном случае будет самым ярким примером. Вместе с тем некоторые картины в России могли оказаться, возможно, даже более востребованными, чем в стране производства. Скорее всего «Класс 1999» (1990) может считаться таким фильмом.

В 2008 г. на сайте A.V.Club критик Скотт Тобиас начал вести свою колонку «Новый канон культового кино», в которой он старался описать новые и новейшие фильмы как культовые. Тобиас тем самым отдавал дань уважения выше упоминаемому Дэнни Пири — первопроходцу в анализе культового кино, сформировавшему канон и выпустившему по теме в 1980-е три книги. Идея Тобиаса была в том, чтобы начать писать о культовом кино там, где Пири закончил, — т.е. с 1987 по 2013 г., когда его проект подошел к логическому завершению. Некоторые из упоминаемых им лент — действительно культовые конвенционально, другие могут вызывать возражения. Однако сам по себе подход, представляющий собой попытку сформировать новый канон, ставя под сомнение прежние картины, многие из которых утратили статус культа, сохранив в лучшем случае историческое значение, крайне важен. Как бы то ни было, автор всегда обосновывал свой выбор, и часто безотносительно его суждений описываемые им фильмы я тоже воспринимал как культовые, что придает и его, и моим суждениям большую объективность.

Проект Тобиаса оказал большое влияние на дискурс культового кино. Многие пользователи обращаются к его списку за советом. В дальнейшем я буду активно ссылаться на Тобиаса, особенно когда это будет касаться «новых» культовых фильмов.

Еще важнее то, что деятельность Тобиаса нашла отражение в реальном мире, получив практическое воплощение, когда по мотивам его обзоров стали составлять программу просмотров два кинотеатра в Нью-Йорке. Это еще одно доказательство того, как критик может повлиять на формирование (нового) канона культового кино. Таким образом, канон культового кино не только может, но и обязан регулярно пересматриваться. К слову, в рамках ночных просмотров в США показывают и новейшие фильмы, что приближает их статус к консервативному, строгому пониманию феномена и одновременно парадоксальным образом наносит удар по этому «консерватизму».

Любопытно, что часто исследователи расширяют канон путем включения незнакомых фильмов в список конвенциональных культовых картин. Так, Стивен Джей Шнейдер в свою подборку добавил французскую ленту «Идолы» (1968), которую до сих пор никто не описывал как культовую, а также малоизвестный низкобюджетный хоррор «Зонгар: гончая Дракулы» (1978) [101 Cult Movies..., 2010, p. 85–86, 197–198]. Эрнест Матис и Ксавье Мендик, например, описали как культовую картину Ульрике Оттингер «Фрик Орландо» (1981), привлекая новую аудиторию к этой ленте и ее автору: несмотря на то что это действительно культовый фильм, число его поклонников крайне невелико. Это же касается и других книг и списков. Даже в образцовом списке Сорена Маккарти есть фильм Тима Хантера «На берегу реки» (1986) [Маккарти, 2007, с. 207–211], который как культовый не представлен ни в одном списке фанатов на сайте IMDb. Однако, поя-

вившись среди канонических лент, эти картины приобретают статус культовых контекстуально.

#### КАНОНИЧЕСКИЕ И НЕКАНОНИЧЕСКИЕ КУЛЬТОВЫЕ АВТОРЫ

Проблемой, связанной с каноном, является также и канонизация культовых авторов. Как правило, это режиссеры, практически все фильмы которых становятся культовыми в момент выхода или признаются таковыми ретроспективно. Скажем, фрагменты первого любительского фильма Квентина Тарантино «День рождения моего лучшего друга» (1987) пользуются культовой репутацией, но, разумеется, только в силу общей славы режиссера как культового автора. Вместе с тем категория «культового авторства», как и само культовое кино, размыта и требует определенных уточнений. Так, в какой-то момент культовый автор, прежде всего при переходе из сферы «культы» в область мейнстримного кинематографа, может утратить свой статус, а вернее, имеет потенциал восприниматься поклонниками как культовый лишь до четко очерченного пика своего творческого пути. Это можно сказать о карьерной траектории Джона Уотерса или даже Джеймса Кэмерона.

Любопытен кейс таких авторов, как Николас Роуг: картины, которые он снимал с 1970 по 1980 г., стали культовыми, в то время как последующие его режиссерские опыты — нет; даже создается впечатление, что о его лентах говорят как о культовых вне зависимости от их автора. И все же Николас Роуг — культовый автор, так как создал не один фильм с подобной репутацией, и одновременно не такой уважаемый автор, как, скажем, Дэвид Линч. Грубо говоря, в случае с творчеством Дэвида Линча важно то, что каждый конкретный фильм — именно Линча, в то время как в случае Роуга сначала речь заходит о его

культовых картинах и лишь затем возможен разговор об их режиссере.

Вместе с тем другие культовые авторы сохраняют свою репутацию даже тогда, когда начинают работать в сфере крупнобюджетного кинематографа, например, это касается Дэвида Кроненберга. В других ситуациях одни фанаты могут отречься от любимого режиссера после того, как он станет мейнстримным, а в культ возведут его совсем другие поклонники — случай Питера Джексона. Также важно отметить, что существуют культовые фильмы, автор которых остается в тени репутации своей картины — история «Касабланки», несмотря на то что ее автор получил премию «Оскар» как лучший режиссер. Или есть такие режиссеры, которые стали культовыми только в силу того, что один их фильм обрел репутацию культа, и теперь это кино невозможно оценить вне разговора о его авторе: рассуждать о «Комнате» и не вспомнить при этом Томми Вайсо никак нельзя.

О том, кто сегодня воспринимается как канонические культовые авторы, можно судить по современным изданиям, посвященным культовому кинематографу. Например, в книге Матиса и Мендика упомянуты только шесть режиссеров, творчество которых представлено двумя картинами. Это Джордж Ромеро, Дарио Ардженто, Алехандро Ходоровски, Дэвид Кроненберг, Терри Гиллиам и Питер Джексон [Mathijs, Mendik, 2011]. Для сравнения: в книге Барри Кита Гранта, посвященной научной фантастике и вышедшей в той же серии, что и исследование Матиса и Мендика, имена распределены следующим образом: Пол Верховен и Джон Карпентер — по три фильма, Стэнли Кубрик, Джордж Лукас, Ридли Скотт, Стивен Спилберг, Джеймс Кэмерон и Роберт Уайз — по два [Grant, 2013]. Многие из упоминаемых Грантом картин точно так же являются культовыми, тремя лентами представлено творчество только двух авторов, вне всякого сомнения куль-



товых. В книге Сорена Маккарти из 60 фильмов только три режиссера представлены двумя фильмами: Стэнли Кубрик, Роб Райнер и Николас Роуг. В книге «101 культовый фильм, который вы должны посмотреть перед смертью» [101 Cult Movies..., 2010] более любопытный список режиссеров, творчество которых репрезентируется двумя картинами: братья Коэны, Роб Райнер, Расс Майер, Джон Уотерс, Фрэнк Хененлоттер и Брайан Де Пальма. В настоящий момент Брайан Де Пальма, картины которого некогда составляли ядро культового кино, в каком-то смысле смещается от полупериферии к периферии, поэтому внимание к его творчеству и обсуждение его фильмов в контексте культового кино чрезвычайно важно. Любопытно также и то, что хотя картины Роба Райнера упоминаются дважды, он все-таки не имеет репутации культового автора.

Обратим внимание, что чаще других упоминаются режиссеры относительно современные, в то время как такие культовые авторы, как Эд Вуд-младший, Сэм Фуллер или Расс Майер, представлены главным образом для того, чтобы придерживаться традиции. Для канона крайне важны и такие мастера, как Лючио Фульчи, Алекс Кокс, Джон Хьюз или Квентин Тарантино, но их почему-то в качестве ключевых фигур упоминают значительно реже других. Тарантино из названных книг вообще представлен только в списке Маккарти — и то картиной «Бешеные псы».

Выпадают из канона или даже не входят в него и другие важные режиссеры. Чтобы расширить контекст категории «культовый автор», в настоящей книге только шесть режиссеров, если учитывать обновление списка, отмечены разбором двух картин из их фильмографии — Пол Верховен, Тони Скотт, Терри Гиллиам, Джон Карпентер, Сэм Рэйми и Дэвид Уэйн. Эти мастера своего дела должны быть прославлены не просто как «вульгарные авторы», но и как культовые режиссеры — категория, вне всякого со-

мнения, более пристойная и уважаемая. То, что эти авторы представлены двумя фильмами, можно оправдать следующим: их фильмы становятся культовыми по разным основаниям. Впрочем, случаи Рэйми и Уэйна особые — я показываю, что их очень похожие фильмы (две части «Зловещих мертвецов» у Рэйми и «Жаркое американское лето» и «Они пришли вместе» (2014) у Уэйна) становятся культовыми и даже вступают в конкуренцию.

Есть и такие режиссеры, которые нуждаются в том, чтобы их культовую репутацию постоянно восстанавливали. Несмотря на то что в число фильмов, рассматриваемых в книге, не вошла ни одна картина английского режиссера Пита Уокера, я не могу не упомянуть о нем хотя бы во введении. Кейс Пита Уокера, с одной стороны, подтверждает тезис об инклюзивности и текучести культового кино, с другой — тезис о движении культовых фильмов к периферии, а также о необходимости возобновления интереса и привлечения внимания к теневым фигурам культового кинематографа.

В 1983 г. Уокер, работавший в жанре хоррора и преимущественно в области эксплуатационного кино, снял последний фильм в своей карьере и одновременно первый, за который получил относительно широкое признание. Его уход из кинематографа в каком-то смысле символизировал конец эпохи английских ужасов, какими они были известны в предшествующие годы. Уокер в определенном отношении являлся существенной частью общего британского хоррора, с одной стороны, а с другой — внутри этого хоррора являл собой оппозицию популярной британской студии Hammer Films Production, производившей ужасы с 1935 г. и объявившей о своем банкротстве в 1975 г. Фильмы производства Hammer были куда более благопристойны и конвенциональны; впрочем, и Уокеру было далеко до свободы американских коллег, работавших в области эксплуатационного кинематографа примерно в одно с

ним время. Вместе с тем Уокер имел куда больше прав на то, чтобы считаться культовым автором, нежели режиссеры Hammer Films Production, картины которых были скорее популярными, нежели нишевыми. Когда еще академический дискурс культового кино не был широко развит, в 1998 г. английский исследователь Стив Чибнелл выпустил книгу о Пите Уокере, в которой позиционировал своего героя как «культового автора» [Chibnall, 1998].

Это было крайне важно, потому что в рамках уже формировавшегося канона Питу Уокеру просто не было места. Например, картина английского автора Майкла Ривза «Главный охотник на ведьм» (1968) и сегодня чаще других упоминается в списках как культовая, в то время картины его современника Уокера попадают в списки культистов, критиков и академиков значительно реже, если вообще попадают. Ривза и Уокера роднит общий пессимистичный взгляд на человеческую природу, вместе с тем, как считает Чибнелл, пессимизм Уокера куда циничнее и не лишен хорошего чувства юмора [Ibid., p. 10]. В середине 2000-х на DVD выпустили поздние картины Пита Уокера, созданные режиссером преимущественно в 1970-х. Таким образом, творчество Уокера пережило два возрождения, а слава его как культового автора упрочивалась благодаря привлечению к нему внимания молодых поклонников культового кино. На момент 2000-х, по признанию самого Уокера, он не видел своих фильмов с тех самых пор, как снимал, но, пересмотрев их для того, чтобы оставить комментарии для DVD, признался, что «они не так уж и плохи». По субъективному впечатлению автора настоящей книги, в сравнении с фильмами Уокера картины Hammer Films Production теперь выглядят скорее анахронизмом, в то время как уокеровское творчество — современным, особенно на волне сегодняшней переоценки эксплуатационного кинематографа. Кажется, настало время для третьего возрождения Уокера. Если к таким авторам не возобновлять

интерес аудитории, еще не открывшей для себя не вполне очевидные имена, есть риск, что их культовые фильмы вновь сместятся в зону периферии.

#### ИНТЕРМЕЦЦО: СЛУЧАЙ УЭСА КРЕЙВЕНА

Чтобы пояснить ситуацию, давайте рассмотрим кейс Уэса Крейвена, ставшего культовым автором, который двигался от эксплуатационного кино к мейнстриму. Уэс Крейвен скончался в самом конце августа 2015 г. в возрасте 76 лет. Какое-то время он боролся с раком мозга, пока болезнь его не одолела. Широкая публика знает его как автора по крайней мере двух популярных фильмов ужасов — «Кошмар на улице Вязов» (1984) и «Крик» (1996). Обе ленты стали родоначальниками больших франшиз. Более искушенные зрители слышали о других картинах Крейвена, чуть менее известных, но по качеству не уступающих вышеупомянутым. Например, в книге «101 фильм ужасов, который вы должны посмотреть перед смертью» [101 Horror Movies..., 2009] названы четыре фильма режиссера. Кроме двух упомянутых, это картины 1970-х «Последний дом слева» (1972) и «У холмов есть глаза» (1977). Четыре из ста одного — не так-то и мало для одного режиссера, не правда ли?

Однако начинал Крейвен не с кинематографа. Получив гуманитарное образование, он видел свою карьеру в качестве преподавателя английской литературы в одном из высших учебных заведений Нью-Йорка. Преподавать он в самом деле начал, правда, длилось это не очень долго. Академическую карьеру Крейвен резонно решил поменять на куда более интересное занятие — на кинематограф. Обычно, когда кто-то пишет, что дебютным фильмом режиссера стала его работа «Последний дом слева», это не совсем соответствует действительности. Крейвен начал свой путь с порнографии, хотя и не засвечивался в

титрах, благоразумно используя псевдонимы. В одном из интервью он признался, что снял не один порнографический фильм, до того как пришел в обычное кино. Особо интересующиеся могут заглянуть в книгу Билла Лэндиса, посвященную низкому кинематографу, популярному в Нью-Йорке в 1960–1970-е. В ней можно обнаружить, какие именно фильмы для взрослых ставил бывший преподаватель университета Уэс Крейвен [Landis, Clifford, 2002]. Впрочем, не сказать, что это такая уж необычная судьба для именитого автора, но и не такая уж распространенная. Например, культовый автор Абель Феррара проделал такой же путь, хотя в отличие от Крейвена так и не закрепился в большом кинематографе, но из сферы культового кино совершил логический переход в сферу престижных архаусных фильмов.

Фильмы Крейвена обязательно стоит посмотреть всем поклонникам хоррора вообще и культового кино в частности. Вместе с другими мастерами жанра — Джорджем Ромеро, Тобом Хупером, Ларри Коэном, Джоном Карпентером и Дэвидом Кроненбергом (к сожалению, на сегодняшний момент в живых остались только Карпентер и Кроненберг) — Крейвен отвечал за эволюцию современных ужасов. Эта эволюция лучше всего отразилась именно в его творчестве. В 1970-е Крейвен снял два грайндахита — «Последний дом слева» и «У холмов есть глаза». Собственно говоря, первый — это тот самый дебют режиссера в относительно престижном кино. Это уже и не порнография, но все-таки эксплуатационное кино субжанра «месть за изнасилование». Впрочем, фильм имеет отношение и к высокой культуре. Его сюжет сильно напоминает знаменитый «Источник» (1960) Ингмара Бергмана. Кстати, насилие в картине настолько brutally, что в качестве слогана фильма впервые в истории кино была использована фраза: «Это всего лишь фильм». Лента «У холмов есть глаза» про то, как обычная амери-

канская семья попала в глушь, где живет необычная американская семья каннибалов, была признана критиками «социальным комментарием» на тему актуальных американских проблем 1970-х.

Однако известности среди ограниченной аудитории Крейвену было мало, и он продолжал искать формулу успеха картины, которая бы стала действительно популярной. Добротные ленты «Смертельное благословение» (1981) и «Болотная тварь» (1981) такими фильмами не стали, равно как и телевизионная постановка «Приглашение в ад» (1984). Однако Крейвен продолжал искать и в конце концов нашел то, что искал. В одной из американских газет он прочитал о том, как в Юго-Восточной Азии несколько детей умерли прямо во сне. Это навело режиссера на идею картины «Кошмар на улице Вязов». Так в 1984 г. Крейвен стал автором одной из главных франшиз, попавших в сферу мейнстримного хоррора.

Крейвен не стал изобретателем субжанра ужасов «слэшер» — кино, где агрессивный психопат или монстр убивает буйных и не в меру развеселившихся подростков одного за другим. До «Кошмара на улице Вязов» уже были «Хэллоуин» (1979) и «Пятница, 13-е» (1980). Между тем монстры в этих франшизах — Майк Майерс и Джейсон — были холодными машинами убийства. Хотя их образы сегодня хорошо узнаваемы, их характеры все же довольно бедны. Фредди Крюгер, маньяк, убивающий подростков в страшных снах, не таков. У него есть яркая индивидуальность — для него важно не столько убить жертву, сколько поиграть с ней — прямо как кот Том с мышью Джерри, за тем исключением, что Фредди обычно убивал большинство своих жертв. А еще у Крюгера есть чувство юмора. Специфическое, но все же есть. Возможно, поэтому зрителям так понравился персонаж, который, как заметил один из западных критиков, скорее напоминает злобного трикстера, нежели обычного монстра. Вероятно, ремейк

картины, снятый в 2010 г., не удался не только потому, что Фредди играл не постоянный актер Роберт Инглунд, но также и потому, что новый Фредди был лишен этого чувства юмора.

Из недооцененных картин Крейвена, сделанных на рубеже 1980–1990-х, стоит упомянуть фильмы «Змей и радуга» (1987), где режиссер попытался переосмыслить образ зомби, и «Люди под лестницей» (1991) про странную семейную пару, превратившую приемных детей в уродцев только потому, что те не были идеальными. Кроме того, следует назвать и «Электрошок» (1989), ставший довольно популярным фильмом ужасов в России.

Когда франшиза «Кошмар на улице Вязов» окончательно выродилась (хотя лично я люблю все ее части, каждую по-своему), Крейвен вернулся в строй и снял «Новый кошмар» (1994), где Фредди терроризировал уже не вымышленных подростков, а голливудских актеров, игравших в первой серии. Этот постмодернистский ход стал прологом к самому известному фильму режиссера «Крик». В отличие от «Кошмара на улице Вязов» «Крик» стал ярким образцом идеального «постмодернистского хоррора» — саморефлексивного, интертекстуального и ироничного. Теперь подростков убивал не монстр, а сами подростки, выросшие на фильмах ужасов, уничтожали друг друга. Но, разумеется, ирония была в меру — несмотря на многочисленные умные шутки, формально картина принадлежала жанру «хоррор», чего нельзя сказать о последующих частях франшизы. В «Крике» Крейвену удалось пройти по тонкой грани между комедией и ужасами и идеально соблюсти баланс между ними. Этот баланс, например, не смогли выдержать авторы позднейшей картины «Хижина в лесу», пытаясь повторить трюк Уэса Крейвена.

В 2000-е Крейвен отчаянно пытался снова удивить публику, создавая «новый тип триллера», как он это сам

характеризовал. Продолжая снимать новые «Крики», он также выпустил «Оборотни» (2005) и «Ночной рейс» (2005), но не слишком преуспел в своих начинаниях. Удивительно, но фильмы ни про зомби («Змей и радуга»), ни про вампиров («Вампир в Бруклине» (1994)), ни про оборотней («Оборотни») — традиционные фигуры хоррора — не стали хитами Уэса Крейвена. Публика предпочитала новаторские решения Крейвена в жанре. Впрочем, в 2000-е творческое наследие Уэса Крейвена нашло достойное отражение в качественных ремейках «Последний дом слева» (2009) Дэнниса Илиадиса и «У холмов есть глаза» (2006) Александра Ажа. Так что можно сказать, что и в XXI в. имя Крейвена все еще было на слуху. Разные аудитории любят разного Крейвена: кому по душе шокирующий по тем временам (1970-е) «Последний дом слева», кому — ностальгические воспоминания, связанные с «Кошмаром на улице Вязов», а кому — легковесный «Крик». Угодать разным поколениям зрителей и быть в фокусе общественного внимания в течение всей карьеры — таким может похвастаться не каждый культовый режиссер. Уэс Крейвен, например, мог.

#### СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ КУЛЬТОВОГО КИНЕМАТОГРАФА

Несмотря на то что культовыми фильмы становятся благодаря либо зрительскому вниманию, либо маркетинговой стратегии или авторитетному мнению критиков, это не означает, что они все лишь конструктор и не имеют собственного внутреннего содержательного ядра. Иными словами, хотя поклонники культовых фильмов, с одной стороны, разделяют эмоции в отношении такого кино, с другой — культовые картины должны содержать хотя бы что-то общее. На самом деле существенная часть культо-



вого кино имеет базовые структурные элементы, через которые можно определить их единое ядро, хотя, конечно, и не для всех фильмов. Базовыми понятиями для описания культового кино и его базовых структурных элементов являются отторжение, трансгрессия, уродство, с одной стороны, и интертекстуальность, рефлексивность, ирония — с другой.

Так, канадский киновед Барри Кит Грант считает, что содержательным ядром культового кино является трансгрессия [Grant, 1991; 2000]. С его точки зрения, фильм может быть таковым в трех отношениях — по своей установке («Розовые фламинго», «Человеческая многоножка» (2009)), по стилистике («Безумный Макс: воин дороги» (1981), «Безумный Макс: дорога ярости» (2015)) или по содержанию («Счастье» (1998), «На игле», «Высший пилотаж» (2002)). Таким образом, культовые фильмы совершают выход за пределы, либо порывая с шаблонными формами, либо раскрывая табуированные темы, либо просто эпатируя аудиторию. Отторжение при этом вызывают главным образом фильмы, ориентированные на то, чтобы шокировать зрителя, т.е. трансгрессивные по своей установке и реже — по содержанию. Обычному зрителю куда проще вынести просмотр «На игле», чем от начала и до конца следить за перипетиями сюжета трилогии «Человеческой многоножки».

Не менее важной для культового кино является и тема уродства. Это касается как картин, непосредственно посвященных уродам и процессам превращения нормальных людей в уродов («Уродцы», «Оно живое!» (1974), «Голова-ластик», «Человек-слон» (1980), «Человеческая многоножка», «Бивень» (2014), «Существо в корзине» (1981)), так и лент, где уроды выступают на вторых ролях. В качестве представителей «уродства» для культового кино крайне важны карлики. В большей степени это

относится к фильмам Дэвида Линча («Твин Пикс» (1990–1991, 2017), «Малхолланд Драйв» (2001)), но не только к ним, например, карлики есть в «Залечь на дно в Брюгге» (2007), «Уродцах», «Вилли Вонке и шоколадной фабрике» (1971), «Кроте» (1970). Очень часто культисты отождествляют себя с фриками, уродами в позитивном отношении, т.е. воспринимают себя как иные по отношению к мейнстримной и официальной культуре. В таком плане уродство становится обязательным связующим элементом их общности.

Структурными элементами, объединяющими культовые фильмы, могут быть, например, кролики [Mathijs, Sexton, 2011, p. 228], которых нередко можно встретить в творчестве Дэвида Линча («Кролики» (2002), «Внутренняя империя» (2006)), Алехандро Ходоровски («Крот»), Мартина Макдона («Семь психопатов» (2012)), Джеймса Ганна («Супер» (2010)), Ричарда Келли («Донни Дарко»), Хармони Корина («Гуммо» (1997)). Эрнест Матис и Джейми Секстон рассматривают тему кроликов в рамках дискуссии о пастише, хотя на самом деле это необязательно делать именно в этом ключе. Не вполне очевидно, что все эти примеры — интертекстуальные референции. Несмотря на то что генеалогия тропа «кроликов», возможно, в самом деле уходит корнями к «Алисе в стране чудес» Льюиса Кэрролла, кролики становятся самостоятельным ключевым элементом культового кино на структурном уровне, а не только потому, что это ссылки для знающей аудитории.

Важную роль в культовом кино играет священное оружие, с помощью которого главный герой либо сражается со злом, либо же это инструмент зла, в каком-то отношении фетиш-оружие, иногда символизирующее фаллос. Прежде всего это бензопила: «Последний дом слева», «Техасская резня бензопилой» (1974), трилогия

«Зловещие мертвецы» (1981, 1987, 1993), трилогия «Акулий торнадо» ((2013–2018); кстати, в этом кино бензопила использовалась с очевидной установкой на то, чтобы картина приобрела метакультовую репутацию); двуствольное ружье или обрез: «Триллер: очень жестокое кино» (1973), трилогия «Зловещие мертвецы», «Брат» (1997), «Безумный Макс: воин дороги», тетралогия «Фантазм» (1979–2016); другие виды оружия: моторный винт лодки («Я плюю на ваши могилы» (1978)), газонокосилка («Живая мертвечина» (1992)), бейсбольная бита («В финале Джон умрет» (2012)) и т.д. Таким образом, разбирая культовое кино на элементы, мы можем говорить о его анатомии.

Однако, похоже, мы можем рассуждать об анатомии культового кино и в прямом смысле этого слова. Культовый фильм можно сделать таковым, закладывая в него некоторые элементы на уровне содержания. В классическом понимании культового кино в нем должны быть такие вещи, которые, с одной стороны, обязательно оттолкнут от просмотра большую часть аудитории, с другой — привлекут меньшую ее часть, но именно она сделает фильм предметом поклонения. Любимый прием культового кинематографа — лишение тела какой-нибудь его части. Дело в том, что многие культовые фильмы, чему бы они ни были посвящены, легко могут оказаться культовыми, если в них так или иначе присутствует тема деформации человеческого тела, лишения его какого-либо органа. Как правило, это ухо («Бешеные псы»), глаз («Триллер: очень жестокое кино»), рука («Зловещие мертвецы 2») и главное — кастрация («Крот», «Криминальное чтиво», «Супер», многие картины, снятые в субжанре эксплуатационного кино «месть за изнасилование», и т.д.).

Давайте остановимся подробнее на истории с человеческим ухом. Некоторые киноведы утверждают, что, на-

пример, «обмен телесными жидкостями» и «облизывание» делают культовым тот или иной фильм [Mathijs, Sexton, 2011]. В картинах «Эммануэль», «Выводок» (1979) и «Шоугелз» мы встречаемся с разным типом лизания. В первом случае героиня нарушает табу, облизывая лицо человека, во втором женщина оближивает свой плод, словно кошка — своих детей, в третьем — танцовщица лижет шест в стриптиз-клубе. Во всех трех случаях картины являются культовыми, хотя и на разных основаниях: первая благодаря эротическому содержанию, вторая — в качестве ужаса, третья — как кэмп. Возможно, они культовые не только потому, что в них наличествует лизание, но они стали таковыми в том числе и поэтому: важен сам акт лизания в разных контекстах.

Однако с ухом ситуация несколько сложнее — ухо в культовом фильме должно быть отделено от тела. Возможно, даже это допустимо не как процесс (отрезание уха), а как результат (отрезанное ухо). Вспомним картину Питера Джексона «Живая мертвечина». В момент, когда у женщины в случае ее трансформации в зомби отваливается ухо и падает в пудинг, она нечаянно прихватывает его и съедает, выплевывая при этом сережку. Очевидно, что эта сцена вынуждает зрителя посмеяться над абсурдностью происходящего. В поздней работе Сэма Рэйми «Армия тьмы» мы можем видеть, как ухо главного героя прилипает к раскаленной плитке. Чтобы спасти этот орган, Эш берет лопатку и поддевает ею собственное ухо, как кусок мяса, прилипший к раскаленной сковороде. Это выглядит не менее смешным.

В других картинах, которые не являются ужасами, сцена с ухом точно так же призвана сохранить или создать комический эффект, часто добавляя мрачности и жестокости. Это, например, «Большой Лебовски» (1998) братьев Коэнов, где один из персонажей в гневе откусывает ухо своему обидчику и выплевывает его, а оно, взле-

тев высоко вверх, падает на землю. Следует вспомнить также «Бешеных псов» Квентина Тарантино, где Мистер Блондин в исполнении Майкла Мэдсена, пританцовывая под суперзвук 1970-х, издевается над пленным полицейским, заканчивая пытку ритуальным отрезанием у того уха опасной бритвой. В фильме Дэвида Кроненберга «Муха» (1986), когда главный герой мутирует из человека в насекомое, у него отваливается одно ухо, при этом его бывшая возлюбленная это видит. Он смущен и пристыжен. Однако это не выглядит слишком комичным в отличие от упомянутых фильмов, в которых встречается «прием с ухом». И хотя Кроненберг старается избежать комического эффекта от телесных изменений непосредственно при первой встрече с явлением, он представляет сцену как смешную некоторое время спустя. В частности, когда у Брэндла вновь отваливается какой-то человеческий орган, ставший рудиментарным, он отправляется к зеркалу, чтобы добавить его в «коллекцию естественной истории Брэндла», где уже есть его ухо.

Однако самым важным фильмом в этом ряду является фильм «Синий бархат» (1986), который представляется исключением из фильмов с ухом, подтверждающим общее правило. В этой картине ухо служит проводником во вселенную, до тех пор неизвестную главному герою. Хотя и в этом случае ухо является символом абсурда, свидетельством странности окружающего нас мира, в котором на красивой зеленой лужайке вдруг можно найти отрезанное ухо с ползающими по нему насекомыми. Тем не менее это все еще фильм с ухом, который непосредственно через ухо открывает поклонникам вселенную ушей — отрезанных, откусанных, отвалившихся и т.д. Само ухо в «Синем бархате» также символизирует для нас замочную скважину, заглянув в которую мы можем понять анатомию культового фильма и роль уха в подобном кино.

ВОЗВРАЩАЯСЬ К ИНКЛЮЗИВНОСТИ:  
НЕКОТОРЫЕ КЕЙСЫ

Итак, многие картины, которые ранее не были описаны как культовые, могут и даже должны считаться таковыми. В качестве кейса давайте рассмотрим то, как относятся некоторые отечественные зрители к малоизвестному фильму скончавшегося 20 сентября 2014 г. бельгийского режиссера Джорджа Слэйзера «Час убийств» (1996). После его смерти критики стали вспоминать о его достижениях в кинематографе, а зрители — смотреть или пересматривать его фильмографию. По общему признанию, его главным и по совместительству культовым фильмом является бельгийская версия «Исчезновения» (1988) (Матис и Мендик [Mathijs, Mendik, 2011] включают ее в список культового кино); в основе сюжета — поиски главным героем пропавшей жены и в дальнейшем его встреча с ее убийцей. Фильм оказался настолько успешным, что режиссера пригласили в Голливуд сделать ремейк с американскими звездами. Хотя новая версия фильма была признана неудачной, это стало не единственным провалом режиссера. Неудача постигла его с другим фильмом «Дурная кровь» (2012), тоже обретшим культовую репутацию. Причем именно неудача обеспечила картине статус культа. Во время съемок в 1990-е главный актер, восходящая звезда американского кино Ривер Феникс скончался, и проект был закрыт. С тех пор многие зрители мечтали увидеть картину, в которой Феникс сыграл последнюю роль. Режиссер смог нелегально выпустить фильм лишь в 2012 г., напомнив о своей былой славе.

Вместе с тем наиболее привлекательным провалом Слэйзера стал триллер «Час убийств». Картина представляет собой социальный комментарий о природе насилия, актерской игре и законах существования медиа. По сюжету маньяк убивает молодых женщин. Важно, что зри-

тель знает, что это скромный телевизионный мастер (Пит Постлтвейт). В телевизионном шоу «Час убийств» занимаются постановками актуальных преступлений. Продюсеры чувствуют потенциал темы и приглашают на роль маньяка амбициозного актера (Стивен Болдуин). У Болдуина получается вжиться в роль так хорошо, что маньяк становится поклонником актера и начинает убивать уже для того, чтобы увидеть то, как преступление будет выглядеть на экране. Все это приводит к созависимости актера и маньяка и их неизбежной встрече.

Фильм почти не шел на больших экранах и, соответственно, не мог собрать кассу. Те немногие критики, что написали о кино, отнеслись к нему крайне отрицательно. Создается впечатление, что «Час убийств» вышел сразу на VHS, а затем — на лазерном диске. Позднее он вышел даже на DVD. Этот фильм упомянут менее чем в тридцати списках IMDb. Ни один из этих списков не посвящен культовому кино. Рейтинг на IMDb у картины 3,4 при 649 проголосовавших, на «Кинопоиске» — 6 при 50 проголосовавших. Несмотря на все это, у фильма есть преданные поклонники. В сети существует единственный VHS-rip, и там, где его можно найти, представлены следующие комментарии. Прочитируем, чтобы понять, как зрители, смотревшие кино в 1996 г., к нему относятся.

«Ребят, просто подарок, я его очень долго искала, ждала, потом пообещала человеку и как раз к празднику!! Супер!!!!!!!!!!!! Зэ Бэст!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!».

«Феноменальный фильм, мне порой кажется, что фильмы, которые были изданы в свое время на VHS, во многом превосходят в качестве сценария, да и вообще в манере доводить до зрителя изюминку нестандартных аспектов кино. Баснословные DVD, HDTV, Blu-Ray Disc даже и рядом не стоят по своему накалу, их так просто тиражируют для пополнения своего кошелька. Какой

сюжет, оригинальный подход, а какую блестящую роль исполнил Стивен Болдуин! Нда, шедевральная картина, сколько же существует подобных перлов, которыми стоит и стоит восхищаться и которые остались в салонах видеопроката».

«СПАСИБО ОГРОМНОЕ!!! Это уникальнейший фильм, это ШЕДЕВР, а Стивен Болдуин здесь бесподобен! Да и сама атмосфера фильма, музыка завораживают так, что нельзя оторваться от экрана. Еще поразительно, что и Болдуин, и убийца учатся друг у друга, они в постоянном контакте. Они понимают друг друга. Еще раз спасибо!»<sup>1</sup>.

Конечно, это не единственное кино, к которому можно найти подобные комментарии. Однако провальная репутация фильма говорит о том, что зрители не должны относиться к нему столь эмоционально. Это лучший пример культового фильма — неизвестное, провалившееся кино, отмеченное неудачами и заслужившее низкие оценки, все равно нравится зрителям, особенно тем, кто застал его в период VHS в переводе Андрея Гаврилова. В нем есть структурные элементы культового кино: например, лишение тела его частей. Так, визитная карточка маньяка — вырезать глаз жертве. Кроме того, кино цитирует другие культовые фильмы, в частности, «Таксист» (1976) Мартина Скорсезе. Когда главный герой выбирает себе нож из реквизита, то говорит: «Фильм “Таксист”. Помнишь? Де Ниро выбирает себе оружие». Наконец, это постмодернистский триллер. В конце фильма выясняется, что все действие — не что иное, как съемки фильма внутри фильма. Герой оборачивается и, глядя в камеру, пытается сказать, что на самом деле все было не так. Камера отъезжает, и зритель видит съемочную площадку. Режиссер (Джордж

---

<sup>1</sup> Все комментарии отсюда: <<http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3390295>>.



Слэйзер собственной персоной) отвечает, что это голливудский фильм, и в нем все будет по-другому — по законам студийной системы.

Это действительно хороший, а не плохой фильм, со своей атмосферой, стилистически выверенный, с интересной проблематикой и достойной игрой актеров. Его есть за что любить. И сегодня кино можно было бы спасти за счет того, чтобы описывать его как культовое. Оно этого заслуживает. И на то есть свои основания. В конце концов именно этот фильм, а не «Дурная кровь», может считаться главным провалом снявшего как минимум один конвенционально культовый фильм режиссера — провал, непонятно почему случившийся. И разве это не причина сделать из него культ?

Этот приводит нас к следующей идее. Нельзя ли представить весь кинематограф как условную таблицу Менделеева, где в каждую клеточку мы можем поместить определенный жанр, категорию или «элемент» кино? Например, комедия-пародия, фильм ужасов, эротический триллер, эротическая комедия и т.д. Каждый «элемент» в таком случае будет иметь свою цифру в этой таблице. Культовому кино в этой таблице места нет: оно (не только оно, но оно прежде всего) с этими «элементами» может работать, всячески смешивать их, порождая всякий раз что-то новое (например, «кролик», «бензопила», «отрезанное ухо» и т.д.). Именно этим культовое кино и интересно: оно обращает наше внимание на многие жанры, темы, которые до того нам были неизвестны. Если это так, тогда мы должны понимать, что, возможно, существуют еще не открытые химические «элементы» кино. И «Час убийств» при определенной химической работе мог бы занять свою клеточку — главное, найти для него правильное место.

Если культовое кино — дискурсивная категория, тогда можно предположить, что один из самых ярких филь-

мов 1990-х — это картина братьев Фаррелли «Кое-что о Мэри» (1998). Фильм объединяет в себе два несопоставимых «элемента» — сортирный юмор (который должен оттолкнуть большую часть женщин) и романтическую историю (которая должна оттолкнуть большую часть мужской аудитории). Возникает вопрос: кто в таком случае зритель этой картины? Именно идеальное сочетание (главным образом в театральной версии, а не режиссерской) романтики и сортирного юмора реабилитирует это кино в глазах мужчин и привлечет к просмотру некоторых женщин-культистов. Не говоря уже о том, что в этом фильме есть аллюзия на культовую картину Хэла Эшби «Гарольд и Мод» как на лучший ромком в истории кино. Все шансы стать культовым имеет современное кино «Отличница легкого поведения» (2010). С одной стороны, это фильм — дань уважения американским молодежным комедиям 1980-х годов. С другой — картина не навязывает старые представления о культе, а заимствует лучшее, показывая старое в новом ракурсе, оставаясь при этом метакультурным кино. Это же касается блокбастера «Безумный Макс: дорога ярости». Фильм эксплуатирует все темы, которые были затронуты в предыдущих картинах о Безумном Максе и в целом жанр старых австралийских эксплуатационных фильмов. Хотя немногочисленные критики невысоко оценили ремейк, зрителям он понравился. И это очень важно, если зритель все еще определяет культовость фильма. Ведь далеко не всегда дорогостоящие ремейки культовых фильмов становятся культовыми. У нового «Безумного Макса» это получилось, в то время как у ремейка, к примеру, «Зловещих мертвецов» (2013), — не во всем.

Через призму понятия культа можно рассматривать не только полнометражные фильмы, но и сериалы, а также короткометражные картины. В качестве примера культовых сериалов можно назвать «Твин Пикс» и «Байки из

склепа» (1989–1996). Пример короткометражного фильма — «Кунг Фьюри» (2015). Цель картины — показать нелепость жанрового кино, популярного в 1980-х годах. Фильм важен, потому что его автор первым заявил о необходимости переосмыслить наследие 1980-х. Другими культовыми короткометражными фильмами могут считаться «Мириновые убийцы» (1991) Алекса де ла Иглесиа, «Шестизарядник» (2004) Мартина Макдона, «Бункер последнего выстрела» (1981) Жана-Пьера Жёне и Марка Каро, короткометражные ленты Яна Кунена «Жизель Керозин» (1990), «Капитан Икс» (1994), «Вибройбой» (1994).

#### КУЛЬТОВОЕ КИНО И ГЕНДЕР

Одним из наиболее важных вопросов относительно аудитории культового кино, конечно, является проблема гендерного равенства. Академические дискуссии относительно этой темы вращаются вокруг следующих вопросов. Во-первых, что интересно менее всего, могут ли женщины-режиссеры считаться культовыми: очевидно, что могут и даже должны. Во-вторых, насколько маскулинным является культовое кино. И в-третьих, насколько проблема маскулинности культового кино беспокоит академическое сообщество.

Женщины-режиссеры, разумеется, не только имеют право считаться культовыми авторами, но многие из них соревнуются с мужчинами на этом поле. Таковыми, например, являются Дорис Уишман, Таня Розенберг, Лиззи Борден, Ульрике Оттингер, Рейчел Тэлалей, Кэтрин Бигелоу, Стефани Ротман, Мэри Хэррон, Джеки Конг, Эмми Хекерлинг, Пенелопа Сфирис, Элейн Мей и др. Так, Дорис Уишман не просто имеет культовую репутацию, но и вообще заслужила статус «Эда Вуда в юбке», т.е. сумела добиться признания среди фанатов плохого кино. Фильм Кэтрин Бигелоу «Почти стемнело» (1987) и сегодня от-

носится к ядру канона культового кино. Лиззи Борден и Ульрике Оттингер проблематизируют в своих фильмах тему сексуальности и гендера и т.д. Эрнест Матис и Ксавье Мендик специально оговаривают важность проблемы гендерного равенства и во введении к своей книге подчеркивают, что из ста отобранных ими фильмов пять принадлежат женщинам: Дорис Уишман («Смертельное оружие» (1974)), Ульрике Оттингер («Фрик Орландо»), Кэтрин Бигелоу («С наступлением тьмы»), Рейчел Тэллей («Девушка на танке» (1995)), а также Вирджинии Деспенс и Кэролайн Грин Тай («Трахни меня» (2000)) [Mathijs, Mendik, 2011]. Вне всякого сомнения, необходимость включить в список культовых режиссеров женщин и сама ремарка об этом продиктована особо строгими нормами политкорректности, присущими западной академии, прежде всего в Северной Америке.

В какой-то момент исследователи-женщины обратили пристальное внимание на гендерную проблематику в кинематографе. Чаще всего отмечается, что начало этой традиции было положено влиятельной статьей Лоры Малви [2000; 2005]. Однако заниматься вопросами гендера применительно к тому типу кинематографа, который долгое время не признавался легитимным западной академией, исследователи стали немного позднее. В определенном смысле ученым было проще писать на эти темы, потому что с их мнением нельзя было не считаться. Однако это не означает, что их исследования качественно хуже или то, что они эксплуатируют и саму тематику, и свой статус внутри академии. Например, теоретико-методологический подход к слэшерам Кэрол Кlover [2014] и ныне считается одним из самых востребованных в современных исследованиях популярного и культового кинематографа, а ее книга, посвященная гендерному анализу популярных ужасов, выдержала в 2015 г. новое издание [Clover, 2015]. Это же касается позиции Линды Уильямс, фактически воз-

главившей то, что уже давно получило название «исследования порнографии» [Уильямс, 2014]; Уильямс также ввела в академический дискурс термин «телесные жанры» относительно ужасов, мелодрамы и порнографии. Когда ученые только начинали заниматься жанровым и популярным кино, Линда Уильямс уже скорректировала то, что станет ключевым тезисом Кэрол Кловер о прогрессивности современных слэшеров, отметив, что в популярных ужасах ответственность за женственность стала возлагаться на саму женщину: «так называемые фильмы о женщине в опасности не просто намекают на сходство женщины и чудовища, как это делалось в классическом кино, но прямо отождествляют их; ужас должны внушать сама женщина, ее изуродованное тело» [Уильямс, 1991, с. 124]. Правда, Уильямс говорит это не только о культовых фильмах, но и о тех, которые Мэтт Хиллс впоследствии назвал «парапаракинематографом». Здесь важна, однако, установка академии на переоценку взгляда на репрезентацию женщин в популярном кино и установка ученых на анализ фильмов, в которых женщина репрезентируется как чудовище: обратим внимание, что речь идет о 1984 г.

Однако эти замечания касаются исследований с конкретной теоретической, методологической и, можно сказать, идеологической установкой. Приходится констатировать, что в целом существует не так много текстов, написанных женщинами беспристрастно, в которых исследовалась бы проблема маскулинности культового кинематографа. В этом смысле такие взвешенные книги на тему культового кино, как работа Стэйси Эббот про вампиров [Abbot, 2007], — определенная редкость. Сравните, например, тему и тональность Эббот с тональностью и темой текста Тани Крживински [Krzywinska, 2000]. Долгое время культовое кино, можно сказать, определялось по гендерному принципу, но сегодня оно уже не должно определяться таким образом. Занимаясь исследованиями

ужасов и порнографии, ученые, которым была интересна гендерная проблематика, не сразу обратили внимание на область культового кино и стали проводить его ревизию только тогда, когда оно превратилось в одну из самых важных и актуальных тем Cinema Studies.

В начале 2000-х в одном из сборников, посвященных культовому кино, сразу несколько ученых обратились к этой проблеме [Jancovich, Reboll, Stringer, Willis, 2003]. В частности, Джоан Холлоус отметила, что культовое кино представляет собой «культ маскулинности» [Hollows, 2003]. Согласно автору, подобные фильмы не просто объединены тем, что вращаются вокруг традиционно мужских жанров — ужасы, научная фантастика, порнография, — но и конструируются на конкретных противопоставлениях. Если другие авторы часто признают, что это противопоставление представляет собой оппозицию конвенциональному вкусу, воплощенному в мейнстриме или высокой культуре, то Холлоус отмечает, что это скорее противостояние Другому, под которым подразумевается феминность. Если с первым тезисом спорить довольно сложно, то со вторым — возможно, хотя он и является весьма любопытным и репрезентирует точку зрения феминисток непосредственно на культовое кино. Дело в том, что в культовых фильмах действительно присутствуют элементы сексуального насилия и унижения женщин. Возможно, именно поэтому не так много женщин любит культовое кино, что является общеизвестным фактом. В этом смысле культовое кино долгое время было своеобразным заповедником — зоной, в которую вход женщинам часто был запрещен, по крайней мере женщинам, предпочитающим конвенционально «женские фильмы». Например, несмотря на то что «Титаник» (1998) Джеймса Кэмерона по многим причинам может считаться культовым фильмом, долгое время мужской зритель отказывался пускать фильм на территорию

заповедника культового кино. В действительности среди фанатов есть и женщины, но они принимаются в сообществе на особых условиях — они должны быть такими же маскулинными, как и молодые люди. Иными словами, они обязаны разделять любовь к Брюсу Ли, ужасам, порнографии и т.д. Более того, по собственному опыту работы с субкультурными средами могу заметить, что среди тех групп общения, которые цементируются на основе интереса к конкретной теме кино, не так много женщин, а те, что имеются, любят маскулинные образцы культового кинематографа.

Другая исследовательница, Джасинда Рид, подхватывает эстафету Джоан Холлоус и рассматривает в своем эссе проблему потребления специфических фильмов [Read, 2003]. Она отмечает, что подавляющее большинство исследователей культового кино являются мужчинами, и воспроизводит позицию, озвученную еще в середине 1990-х Джефффри Сконсом, согласно которому ученые мужчины изучают культовое кино, потому что сами когда-то были его фанатами [Sconce, 1995]. Рид пишет, что из фанатов эти мужчины превратились в академиков, которые пытаются представить иной проект потребления культового кино, так как само понятие потребления часто связывают с феминностью. В позиции тех авторов, которые выступают за гендерное равенство в культовом кино, насколько бы их анализ ни казался сомнительным, хотя бы на уровне постановки проблемы, есть своя правда.

Более того, противостояние некоторых фанатов из академии гендерному подходу к культовому кино тоже имеет свои плоды. Так, интерпретация картины Пола Верховена «Шоугелз» как одного из худших фильмов 1990-х и как наиболее яркого образца гомосексуального кэмп давно стала общепризнанной. Автор книги «500 главных культовых фильмов» Дженнифер Айсс в самых резких тонах отзывается об этом фильме и ставит ему в своей реи-

тинговой системе только одну звездочку из пяти — редчайший для нее случай [Eiss, 2010, p. 56]. Ее позиция не уникальна и представляет собой конвенциональный взгляд на это кино. Вместе с тем британский исследователь Иэн Хантер в 2000 г. написал влиятельное эссе о «Шоугелз», в котором высказался о том, что картиной имеют право наслаждаться не только гомосексуалы, присвоившие себе это право, но и гетеросексуальные мужчины и даже ученые, которые, конечно, тоже являются фанатами [Хантер, 2014]. После восторгов относительно фильма Хантер осуществляет строгий научный анализ картины, предлагая отказаться от взгляда на нее как на плохое кино и считать «Шоугелз» хорошим фильмом. Несмотря на то что Хантер, кажется, не одержал победу в войне интерпретаций, его точка зрения остается крайне важной для тех, кто все же признает «Шоугелз» качественным фильмом и наслаждается им как хорошим, а не плохим. Текст Хантера был написан до появления статей Джоан Холлоус и Джасинды Рид, однако, познакомившись с ними спустя более чем десятилетие, он заявил, что их анализ, с его точки зрения, является в высшей степени сомнительным [Hunter, 2013, p. 183]. Исследователь прославляет свой статус белого гетеросексуального ученого-постмодерниста и, в отличие от других, более политкорректных исследователей, продолжает считать культовое кино исключительно мужской территорией. Так, он пишет: «В отношении к культовому кино вкус к трэшу часто представляется в карикатурном виде как преимущественно *мужской* [курсив автора. — А. П.], как выражение культовой идентичности, демонстрирующей пренебрежение к рядовым вкусам и людям, которое демонизирует истеблишмент цензоров, *феминисток* [курсив мой. — А. П.], тех, кто определяет вкусовые предпочтения, фарисеев и снобов» [Ibid., p. 26]. При этом в западной академии уже начинают возникать трудности с тем, чтобы свободно заниматься исследованиями культо-



вого кино. Эрнест Матис и Джеми Сэкстон подтверждают, что несколько раз во время работы над своей книгой сталкивались с вопросом: «Почему вы изучаете такой недружественный по отношению к женщинам материал?» [Mathijs, Sexton, 2011, p. 110].

Разрешить проблему гендерного равенства можно посредством включения в канон культовых фильмов типично «женского кино». Исследователи обратили внимание, что многие «женские фильмы», не относящиеся к культовому кино, имеют все атрибуты феномена и поэтому могут быть описаны как культовые и быть наделены этим статусом. Этот «компромисс» — отнюдь не дань моде и не отступление от былых «идеалов», а во многом прогрессивный шаг, сделать который требуют культурные условия. Если некоторые девушки гораздо чаще пересматривают «Дневник Бриджит Джонс» (2001), чем молодые люди — «Зловещих мертвецов», неужели более фанатичное отношение женского пола к конкретному ромкому, чем мужского пола — к конкретному хоррору, не позволяет назвать первый фильм культовым? Разумеется, проблемным моментом может стать именно сама форма потребления. Однако в настоящий момент, когда культовые фильмы чаще стали смотреть дома, нежели в кинотеатре, и та и другая практики должны быть равными в своем значении.

В число культовых фильмов по версии Британского института кинематографа были включены мюзикл «Звуки музыки» (1965) и мелодрама «Грязные танцы» с Патриком Суэйзи, предназначенные преимущественно для женской аудитории. То, что, например, «Звуки музыки» — совершенно немаскулинное кино, доказывает ответ философа Славоя Жижека на вопрос, каково его главное постыдное удовольствие: «Наслаждаться пафосными патетическими мюзиклами типа “Звуки музыки”» [Гринстрит, 2008].

## ИНТЕРМЕЦЦО: «КРИМИНАЛЬНОЕ ЧТИВО» И МЫ

Несмотря на то что изначально феномен культового кино возник и осмыслялся на Западе и прежде всего в США, он, конечно, добрался и до России. Многие культовые фильмы становились таковыми и здесь, что, кстати, позволяет говорить о таком кино как об объективно существующем феномене. В конце 1980-х и начале 1990-х подростки смотрели дешевые ужасы, фильмы про боевые искусства, не всегда научную фантастику и множество разных фильмов не самого высокого качества, но выбирали из них почему-то именно культовые, например, фильмы с Арнольдом Шварценеггером и Сильвестром Сталлоне. Однако позднее на смену увлечению Арнольдом Шварценеггером пришел Квентин Тарантино.

«Криминальное чтиво» стартовало в широком прокате 14 октября 1994 г. и, как рассказывают некоторые, осенью того же года появилось на «Горбушке». Впрочем, имеются свидетельства, что на пиратской кассете фильм можно было посмотреть уже весной 1994 г., причем в переводе «Макулатура». Не исключено, что очевидцев может подводить память, часто склонная ошибаться. Официальная кинопреьера картины в России состоялась только осенью 1995 г. Таким образом, хотя некоторые знатоки кино, конечно, уже любили режиссера за «Бешеных псов», повсеместно знаменитым Тарантино стал только с появлением «Криминального чтива». Некоторые ныне полагают, что фильм был всего лишь модным веянием и сегодня сохранил о себе память как один из самых ярких образчиков культуры, по которым узнают 1990-е, в том числе в России.

Однако влияние «Криминального чтива» вышло далеко за пределы моды, подражательства и бесконечного цитирования фраз типа «Zed is dead, baby, Zed is dead» или «I love you, Pumpkin. — I love you, Honey Bunny», какой

бы смысл в них ни вкладывали. В конце концов, стрижка под миссис Миа Уоллес и белая приталенная рубашка не так долго держались в фаворе у девушек. Куда дольше продержался «кокаиновый твист». И, возможно, саундтрек. В итоге произошла «тарантинизация всей страны» [Павлов, 2018б, с. 280–287]. Но все это поверхностное влияние. В конце концов, уже в 1996 г. молодые люди, жадные до новых веяний, также обожали картину «На игле», как совсем недавно — «Криминальное чтиво». Но это касалось широкой аудитории, а не преданных фанатов.

Вот что один отечественный журналист написал в 2007 г. в личном блоге: «Сегодня моя дочь Анна, 11 лет, впервые увидела, как нюхают кокаин. Как вводят героин внутривенно, она тоже увидела впервые. Она также впервые увидела анальный секс между двумя мужчинами, но, скорее всего, не обратила на это внимания» [Кузнецов, 2007]. Эти воспоминания автора хорошо дают понять, насколько мощно вплелись в мировоззрение некоторых зрителей дарованные Тарантино «яркие моменты жизни». И в 2007 г. автор этого поста и его жена говорили друг другу: «I love you, Pumpkin. — I love you, Honey Bunny». Не исключено, что говорят и теперь. Дело не в том, что девочке в 11 лет показали кино с сомнительными сценами. Но в том, что в 2007 г. люди все так же бережно относились к культурному феномену середины 1990-х, как в момент его появления. Главное — они попытались передать любовь к этому фильму своему ребенку, не дожидаясь, когда тому будет 16 или 18 лет. Это далеко не единичный пример. Те активные молодые люди со «вкусом» достаточно тонким для того, чтобы полюбить хорошее кино (Тарантино), но недостаточно тонким, чтобы полюбить «отличное» (европейскую классику), впоследствии воспитывали на тех же самых «хороших фильмах» своих детей. Сегодня, когда девочке Анне уже не 11, а больше 20 лет, вкус этих юных зрителей фактически сформирован, и он неплохой. По край-

ней мере они так же, как и их родители, бережно хранят память о «Криминальном чтиве».

Но что дал нашему зрителю Тарантино такого, что тот спустя 10 и 15 лет показывал фильмы режиссера своим маленьким детям? Тарантино освободил вкус. Если не разрушил, то по крайней мере сместил иерархии. «Криминальное чтиво» — вроде бы не такое постыдное и «простонародное» кино, как «Полицейская академия» (1984), но и не такое «высокое» и утонченное, как картины, скажем, Феллини. Главное, что доказал Тарантино, так это то, что популярную культуру — от Бадди Холли и до милкшейка с бургерами — любить не просто не стыдно, но и вполне почетно. Как, конечно, не стыдно любить и хороший кофе. Не тот, что покупает Бонни, когда ходит в магазин, а тот, что берет Джимми в исполнении Квентина Тарантино, когда сам ходит за продуктами. За не таким уж и оригинальным сюжетом и пространными диалогами у Тарантино скрывалось нечто большее — интеллектуализация популярной культуры и эстетизация повседневности. В конце концов даже европейцы не посчитали воспевание массовой культуры чем-то предосудительным и наградили режиссера «Золотой пальмовой ветвью» в Канне.

За год-полтора до Тарантино такой всеобщей *народной* любовью пользовался Дэвид Линч, покоровший сердца, хотя и не вполне умы, россиян своим сериалом «Твин Пикс». Не умы, потому что мало кто понимал, что же в этом шоу происходило на самом деле. Именно Дэвид Линч подготовил вкус российского зрителя к бешеной популярности Тарантино. Тому лишь оставалось пройти уже проторенной дорогой. Между прочим, европейцы за несколько лет до Тарантино наградили Линча той же «Золотой пальмовой ветвью» в Канне. Так что у отечественного *массового* зрителя формировался действительно хороший вкус. Тарантино сделал то же самое, что Линч, только более удачно, хотя и не обязательно лучше.

Линч был слишком мрачным. И юмор его был примерно таким же. Не каждый мог смеяться там, где было смешно Линчу. У Тарантино все было в общем-то смешным и не столь мрачным: «один труп с отстреленной головой», изнасилование гангстера, спор о том, значит ли что-то массаж ступни или «не значит ни хрена», поросячья восторги еще молодой и тогда зажигательной Розанны Аркетт, не вполне уместное цитирование Библии, даже Гимп, которого пришлось разбудить, — и тот был смешным. Одним словом, смешным было все. Несмешным оставался разве что анекдот, который миссис Миа Уоллес, жена Марселласа Уоллеса, который, как мы знаем, «не похож на суку», рассказывала уставшему Винсенту Веге.

И главное. Дэвид Линч во многом обаятелен тем, что признается в любви к американским домашним кафе. Агент Дейл Купер из сериала «Твин Пикс» восторгался вишневым пирогом с кофе едва ли не сильнее, чем Джулс — бургером из Big Kahuna, «смывая его чудесный вкус спрайтом». Однако если Линч превозносил провинциальные кафе (пирог, пончики, кофе), то Тарантино делал ставку на фастфуд и на типовые американские рестораны [Павлов, 2018б, с. 210–217].

Более того, Тарантино сделал возможным осмысленный диалог о еде — новом бургере, неоправданно дорогим милкшейке, хотя и «чертовски вкусном», о хорошем кофе. Если большинство россиян смотрело это кино без малейшего понятия, к чему там режиссер делал отсылки и что именно обыгрывал, то понять, в чем прелесть еды и напитков, мог каждый. И зрители просто полюбили что-то крутое. Так Дэвид Линч и Квентин Тарантино очень быстро растоптали культ Питера Гринуэя, в то время главного любимца московских интеллектуалов, и стали прекрасной альтернативой интеллигентскому снобизму. Разумеется, после такого фанатичного отношения к Таранти-

но должны были появиться и какие-то попытки анализа феномена — сперва в журналистике, а затем и в науке.

#### ПОЛОЖЕНИЕ В РОССИИ

Как уже говорилось, зрители культового кино — очень часто фрики, в самом положительном — насколько это может быть — понимании слова (подробнее о фриках см. [Fiedler, 1978]). В 2011 г. в Нью-Йорке я посетил полночный показ «Армии тьмы», на который пришли все возможные и невозможные маргиналы — начиная от байкеров и заканчивая «нердами» странного вида. Все они были приветливы, добродушны и словоохотливы. И когда хорошо знакомый аудитории Эш в исполнении Брюса Кемпбелла сжимал в объятиях свою любимую, публика слово в слово повторяла за ним: «Дай-ка мне немного сахарку, детка!». К сожалению, в России нет аналога по-настоящему полночных фильмов, на которые могли приходиться истинные поклонники альтернативного кино. Но это не означает, что в России мало фриков.

Однако русские фрики, которые любят то, что считается культовым кино, смотрят его дома. Собирают многочисленные переводы одного и того же фильма. Создают открытые и закрытые тематические общества. И все в таком духе. Впрочем, это не столько фрики, сколько гики. Такие же, как и герой культового кино «Настоящая любовь» (1993), который идет смотреть «три фильма про кунг-фу» в зале, где кроме него сидят еще два-три человека. Культовое кино на то и культовое, чтобы быть таковым везде. Но вот его способы потребления не везде одинаковые. На Западе культовое кино можно переживать через коллективный опыт просмотра в публичном пространстве, в России же это, как правило, приватный и часто индивидуальный опыт. Например, когда сегодня в каком-нибудь западном университете студенты смотрят

один из худших фильмов 2000-х Томми Вайсо «Комната», уже не раз упоминаемый, то зрители в определенный момент бросают в экран ложки или лепестки роз, повторяют за актерами коронные фразы типа «Ладно, а что с твоей сексуальной жизнью?» и т.д. Подобный опыт до недавнего времени был недоступен отечественному зрителю — но исключительно как групповой. Однако показы в России «Комнаты» или типовых фильмов — все же редкость.

Аналогом группового просмотра кино в России когда-то были видеосалоны, в период расцвета видео публика всласть могла комментировать действия, происходящие на экране, а прочие — радоваться забавным комментариям остряков; в салонах же проходили апробацию фильмы, ставшие культовыми в России, — «Кобра» (1986), «Терминатор» (1984), «Невозмутимый». Однако культура коллективных просмотров и вовлеченности зрителей в общение с экраном у нас не прививалась. И теперь прижиться ей будет непросто. Никто не станет одеваться трансвеститом, чтобы пойти на ночной показ «Шоу ужасов Рокки Хоррора», и пускаться в пляс под давно полюбившиеся западной аудитории зажигательные песни. Это примерно как с празднованием в России Хэллоуина: коммерческий опыт карнавального веселья мы переняли, но сам дух праздника остается для россиян совершенно чужд. В России «Хэллоуин» — это одна ночь, когда люди пытаются нарядиться в какие-то костюмы и хорошо провести время, в то время как в США к празднику готовятся как минимум два месяца — методично, предвкушая сам его дух.

Поскольку культовое кино — дискурсивная категория, важно понять, когда термин возникает в России, а также когда о феномене начинают говорить в наиболее приближенном к западному пониманию. В какой-то момент в России стали пытаться искать язык описания для того типа кино, которое можно было бы назвать культовым, и, следовательно, помочь целевой аудитории этого

типа кинематографа определиться со своими вкусовыми предпочтениями. Это произошло в середине 1990-х. Разумеется, как и обычно, это происходило не в рамках официального киноведения, но в прогрессивных периодических изданиях. Впрочем, делалось это не вполне умело и часто с ошибками, которые могли надолго ввести аудиторию в заблуждение. Хотя автор книги «Спутник киномана» [Герман, 1996] в середине 1990-х очень точно и к месту употреблял понятие «культовое кино» по отношению, например, к картине «Зловещие мертвецы», все же он совершенно не объяснял, что это такое, ограничиваясь лишь отнесением картины к явлению.

В 1996 г. в журнале «Синема» появилась статья, посвященная «плохому кино». По большому счету собрание множества переводных текстов представляло собой краткое описание истории культового кино и его ключевых фигур. Несмотря на всю прогрессивность этой подборки материалов, упоминаемые фильмы и авторы были представлены исключительно как плохие, а прославлялись главным образом только за счет ироничного восприятия их творчества. Сознательно плохо сделанные фильмы называются в материале «подменой», а единственное наслаждение от трэша авторами сводилось к смеху или в лучшем случае к интересу. В текстах отмечается два вида «плохого кино»: «просто плохие» («Иштар» (1987), «Дни грома» (1990)) и «плохие с изюминкой» («Нападение помидоров-убийц» (1978)).

Вместо того чтобы описать его как альтернативу уже знакомому в России массовому и авторскому кинематографу, феномен просто назвали «плохим», а всех упоминаемых персонажей охарактеризовали одним термином «трэш» — что закрепилось в сознании зрителей, и многие до сих пор обозначают этим термином все, что посчитают нужным, неважно, насколько это уместно. Кстати, именно с тех пор термин «трэш» стали использовать по отноше-



нию практически ко всему, что не нравится тому или иному зрителю. При этом сам «трэш» в журнале перевели как «халтура». Так, «халтурщиками» называют создателей направления — Роджера Кормана, Джона Уотерса, Рассы Майера, Эдварда Вуда-младшего. Среди прочих компаний студия Трома упоминается как «культовая кинофирма» [Cinema, 1996, с. 94–95]<sup>2</sup>. Авторы отмечают: «Одно бесспорно: фильмы, подобранные для нашей специальной статьи, никак нельзя отнести к шедеврам киноискусства. Это — сорняки, растущие где попало. Но они не могут помешать росту по-настоящему прекрасных цветов» [Там же, с. 94]. Более того, картины производства Сэмюэлла Аркоффа названы «третьесортными». При этом у читателя закономерно должны были возникнуть вопросы, что считать в таком случае за первый и второй сорта кинематографа? Конечно, употребление терминов «трэш» или «третьесортный» — это риторический прием, призванный указать на самое низкое качество продукции, но в отсутствие прописанной системы иерархий отечественному зрителю было сложно определить точное место такого кино.

Альтернативное понимание плохого кино предложено в 1997 г. кинокритиком Геннадием Устианом [1997]. Хотя он всего лишь рецензировал книгу двух критиков Эдварда Маргулиса и Стивена Ребелло «Плохие фильмы, которые мы любим» [Margulies, Rebello, 1995], это стало важным шагом в осознании культурных иерархий. «Плохие фильмы, которые мы любим» — это не «очень плохое кино» или «кино такое плохое, что даже хорошее», а качественно сделанные картины в своей нише — триллеры, мелодрамы, боевики. Несмотря на то что в статье не говорится о культовом кино, речь в ней идет о самом важном: о том, что многие картины, которые любили в тот момент отечественные зрители, оказывались вульгарными с точки зре-

---

<sup>2</sup> Хуже не бывает: История кинохалтуры // Cinema. 1996. № 3.

ния хорошего вкуса. В конце концов не все то хорошо, что нравится нам. Так, автор упоминал, что фильм «Девять с половиной недель» (1986), столь любимый в России в 1980–1990-х, с позиций хорошего вкуса не мог считаться качественным. Осознать границы собственных вкусовых предпочтений — уже большой шаг. В некотором роде это установка поклонника культового кино: «Да, это кино плохое, но именно за это я его и люблю» или «Да, это плохое кино, но я его все равно люблю». Хотя Геннадий Устиян не делал на этом акцент, но среди прочего в тексте Маргулиса и Ребелло были упомянуты культовые картины — некоторые работы Дугласа Сирка и кое-какие фильмы с Патриком Суэйзи, что крайне важно. В конце текста Устиян упоминает, что многие из современных картин не включены в книгу Ребелло и Маргулиса, но берет на себя труд назвать «плохими фильмами, которые мы любим», «Анаконду» (1997) и «Долгий поцелуй на ночь» (1996) [Устиян, 1997, с. 95]. Эти ленты и в самом деле не могут претендовать на статус хороших, однако следует упомянуть, что, например, «Анаконда» в итоге приобрела статус культового фильма, о чем свидетельствует Скотт Тобиас [Tobias, 2011e]. Именно потому, что общепризнанно считается «плохой», хотя и недостаточно плохой для того, чтобы встать вровень с таким кино, как «Комната», «Птицекалипсис» (2010), «Судьбоносные открытия» (2013), «Клевый кот спасает детей» (2015) и т.д. — одним словом, лучшими образчиками очень плохого кинематографа XXI в.

В том же 1997 г. в журнале «Ровесник» вышел материал Сергея Копытцева «Двадцать культовых молодежных фильмов всех времен» [Копытцев, 1997]. Хотя, скорее всего, текст был списан из каких-то западных источников (и при кратком пересказе автор совершает ошибки даже в названиях фильмов), крайне важно, что текст репрезентировал именно культовые фильмы как культовые.

Читатель журнала мог узнать о не самом известном типе кинематографа, который, кстати, не был таким уж молодежным. Для 1997 г. там представлены совсем свежие фильмы: «На игле», «Леон» (1994), «Криминальное чтиво», «Бешеные псы» и т.д. При этом кроме на тот момент известного кино в статье можно было встретить канонические культовые ленты: «Бегущий по лезвию», «Синий бархат», «Таксист» и т.д. Копытцев очень точно замечал, что «на самом деле их, конечно, не двадцать. Может быть, семьдесят три, а, может, — три. (...) Но даже если ты убежденный “атеист”, кому, как не тебе, признать: религия кино существует — вместе со своими иконами» [Там же, с. 74]. Несмотря на все ошибки и неточности, а также особенности списка, по-своему исключительно удачного, этот материал едва ли не лучше других, наконец, объяснял зрителям, что такое культовое кино. Отсматривая конкретные ленты из двадцати наименований, аудитория могла хотя бы интуитивно понять, что же такое культовое кино. Конечно, представленные фильмы — преимущественно молодежное и наиболее конвенциональное кино, но, опять же, этот случай как нельзя кстати подтверждает идею о текучести канона: это канонический и одновременно неканонический список. Разумеется, это далеко не полный обзор отечественной периодики, в которой вдруг могла возникнуть тема культового кино. Однако он хорошо репрезентирует то, как формировалось представление о культовом кино в России, а самое главное — когда это произошло, т.е. на рубеже 1995–1997 гг.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Наряду с этим среди отечественных зрителей утверждался особый интерес к некоторым картинам, снятым в России. И отношение поклонников к определенным фильмам могло быть описано как культовое. Если говорить о русском культовом кинематографе, следует упомянуть следующие ленты: «Игла» (1988) с Виктором Цоем, «Бакенбарды» (1990) Юрия Мамина, «Брат» Алексея Балабанова, «Зеленый слоник» (1999) Светланы Басковой и

В научном плане про культовое кино в России стали писать только десятилетие спустя. Первопроходцем в этой теме стала культуролог Наталья Самутина [2006], которая написала один из первых академических текстов на русском языке, посвященных феномену. В том же году под ее редакцией вышел сборник статей, посвященных научно-фантастическому кино, часть из которых имели опосредованное отношение к культовому кинематографу [Самутина, 2006а; 2006б; Грант, 2006; Филиппов, 2006; Бьюкатман, 2006; Фридман, 2006]. В 2009 г. Наталья Самутина опубликовала новую статью, в которой анализировала понятия кэмп, классики и культового кино [Самутина, 2009]. Кроме того, хотя книга и не является академической, в России был опубликован перевод сборника рецензий Сорена Маккарти «60 культовых фильмов мирового кинематографа» [Маккарти, 2007]. Определенное отношение к культу имеет и статья Нины Цыркун о кэмпе и рецепциях кино [Цыркун, 2013]. Наконец, в 2011 г., о чем уже шла речь, в «Искусстве кино» вышла моя статья о культовом кино, а в 2013 г. в том же издании — о грайндхаусе [Павлов, 2013]. Далее в 2014 г. под моей редакцией вышли сразу два номера журнала «Логос» о кинематографе, в которых представлены переводы и оригинальные тексты, посвященные в том числе культовым фильмам. Многие из них цитируются в этой книге. Несмотря на то что в исследованиях наметились определенные подвижки, этого все еще недостаточно, чтобы говорить о развитой и состоявшейся дисциплине. Остается надеяться, что эта книга — очередной маленький шаг для читателей, а также для легитимации дисциплины исследований кино.

---

др. Последний часто вспоминается в дискуссиях о плохом кино или «трансгрессивном кино», хотя далеко не все из тех, кто его обсуждает, видели фильм.

## ПРИМЕЧАНИЯ К СПИСКУ

В книге представлен, насколько это возможно, полный спектр культового кинематографа: полночное кино, «такие плохие фильмы, что даже хорошие», просто плохие фильмы, «невероятно странные фильмы», детское кино, поколенческое кино, малобюджетное жанровое кино, экспериментальное кино, американское независимое кино, архаус, американский андеграунд, китч, кэмп, трансгрессивные фильмы, сюрреализм и т.д. А также все жанровое многообразие кинематографа: ужасы (вампиры, зомби, маньяки, пришельцы, мутанты-убийцы, каннибалы), мистика, еврокрайм, драма, мелодрама, неонуар, спагетти-вестерны, научная фантастика, восточные единоборства, фэнтези, мюзикл, эксплуатационное кино, грайндхаус, экшн, комедия, черная комедия, комедия-пародия, порнография, документальное кино и т.д. Все картины репрезентируются через следующие страны: США, Канада, Австралия, Великобритания, Германия, Франция, Италия, Швеция, Бельгия, Венгрия, Турция, Мексика, СССР, Россия, Япония, Южная Корея, Гонконг, Новая Зеландия. В списке много картин производства США и Великобритании, но это лишь потому, что культовое кино — прежде всего западный и даже американский феномен. Фильмы представлены в хронологическом порядке, чтобы читатель смог понять, как эволюционировало культовое кино и к чему пришло сегодня.

Почти во всех случаях объясняется, почему фильм считается культовым, а в тех случаях, когда я отдавал себе отчет в том, что такая-то картина принадлежит к периферии культового кино, то специально это оговаривал и отмечал, что данная лента культовая лишь потенциально или «периферийна». Однако такие случаи редки. Хотя, как отмечалось выше, упоминание этих фильмов в контексте культового кино в принципе повышает их шансы на обре-

тение статуса культовых. Я старался представить как можно более объективную картину, но, конечно, не мог избежать личных интересов. В конце концов, этой мой личный список, хотя основная интенция при его составлении — быть как можно объективнее. Главное — я старался не высказывать личное отношение к фильмам, чтобы зритель мог составить свое мнение самостоятельно. Некоторые из упоминаемых картин мне не очень нравятся, другие, напротив, — любимые. И о тех и о других я пытался говорить одинаково умеренно. Это же касается и фильмов, добавленных в список специально для третьего издания.

**Pavlov, Alexander**

Tell your children: One hundred and twenty three essays on cult cinema [Text] / A. Pavlov; National Research University Higher School of Economics. — 3rd ed., revised and expanded. — Moscow: HSE Publishing House, 2020. — 584 p. — (Cultural Studies). — 1000 copies. — ISBN 978-5-7598-2104-5 (hardcover). — ISBN 978-5-7598-2046-8 (e-book).

The term cult is frequently used in everyday language, mostly when referring to cinema, but not always accordingly to its true meaning. However, defining the “correct” meaning of “cult cinema” is quite a challenging task and it is very hard to provide a univocal answer to what cult cinema really is. In this book the author attempts to understand what cult cinema is: when and how it originated, how it has been developing, what it was, what it has become and whether it has survived at all. And if it has survived, how should we speak about it today?

The book comprises two unequal parts. In the first part — a theoretical and methodological introduction — the author offers his view on how it is possible to reflect on cult cinema today. In the second part the factual material is presented — one hundred and twenty three essays on cult films given in chronological order so that the reader could get an idea about the evolution of the phenomenon.

The book is intended not only for specialists in cultural and social studies but also for all who enjoy cinema and especially those who appreciate non-standard cinema.

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

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

*Научное издание*

Александр Павлов

РАССКАЖИТЕ ВАШИМ ДЕТЯМ  
СТО ДВАДЦАТЬ ТРИ ОПЫТА  
О КУЛЬТОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

*Третье издание, переработанное и дополненное*

Заведующая книжной редакцией ЕЛЕНА БЕРЕЖНОВА  
Редактор АНАСТАСИЯ АРХИПОВА  
Верстка: ОЛЬГА БЫСТРОВА  
Корректор ЕЛЕНА АНДРЕЕВА

Дизайн обложек серии: ABCdesign  
ПОЛИНА ЛАУФЕР,  
ТАТЬЯНА БОРИСОВА

Дизайн блока серии: СЕРГЕЙ ЗИНОВЬЕВ

В оформлении обложки использован постер фильма «Таксист»:  
<[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Taxi\\_Driver#/media/File:Taxi\\_driver\\_movieposter.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Taxi_Driver#/media/File:Taxi_driver_movieposter.jpg)>

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»  
101000, Москва, ул. Мясницкая, 20,  
тел.: (495) 772-95-90 доб. 15285

Подписано в печать 06.11.2019. Формат 60×90/16  
Усл. печ. л. 36,5. Уч.-изд. л. 23,0. Печать струйная ролевая  
Тираж 1000 экз. Изд. № 2310. Заказ №

Отпечатано в АО «Первая Образцовая типография»  
Филиал «Чеховский Печатный Двор»  
142300, Московская обл., г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1  
www.chpd.ru, e-mail: sales@chpd.ru, тел.: 8 (499) 270-73-59



*Серия*  
**«ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ»**

*Готовятся к выпуску:*

Уильям Байрнс  
**Менеджмент и культура**  
*Перевод с английского*  
ISBN 978-5-7598-1102-2  
2020 г.

Лаймонас Бриедис  
**Вильнюс: свой и чужой**  
*Перевод с литовского*  
ISBN 978-5-7598-1966-0  
2020 г.

Норберт Заксер  
**Человек в животном:  
почему животные так часто  
походят на нас в мышлении,  
чувствах и поведении**  
*Перевод с немецкого*  
ISBN 978-5-7598-2105-2  
2020 г.