

В.М. ХАЛИЛОВ, Е.В. ХИЛЬКЕВИЧ*

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ В АМЕРИКАНСКОМ КИНО

Концепция мультикультурализма как феномена взаимодействия культур, степени и механизмах их влияния друг на друга стала одной из главенствующих в общественно-политической мысли США за последние десятилетия. Она, по мнению ряда исследователей, наиболее полно раскрывает сущность этнорасовых, культурных, гендерных и других «различий», которые в эпоху глобализации и унификации не только не нивелируются, но становятся всё более очевидными¹. Неоднородность американской нации в этническом, расовом, культурно-бытовом, религиозном и прочих смыслах вызывает многочисленные попытки осмысления этого явления – как с точки зрения реального положения вещей, так и с точки зрения создания целенаправленной идеологии мультикультурализма в США, которая поможет создать атмосферу большей толерантности среди американцев (наподобие канадской или австралийской модели)².

Расширение прав всех видов меньшинств, культивирование их ценностей как превосходящих ценности единого американского этноса, с одной стороны, создают благоприятную почву для расширения свободы каждого отдельного индивидуума. В современном общественном сознании широко распространена точка зрения об уникальности каждого человека, о его праве на свободу самовыражения и самосознания в любой форме как главное достижение свободы и демократии. В то же время, как справедливо отмечает ряд исследователей (Майкл Линд, Ричард Бернстайн, Артур Шлезингер-мл.), такой подход сводит все аспекты жизни общества к этническому, гендерному или культурному фактору и потому в целом не способствует единению мультиэтничного населения США, а скорее, разобщает многочисленные меньшинства. Главный вызов, который содержит в себе мультикультурализм для современной Америки, состоит в вопросе, не утратит ли она в погоне за толерантностью собственную национально-политическую и культурную идентичность.

* **ХАЛИЛОВ Владимир Мадаминович** – кандидат исторических наук, научный сотрудник Центра социально-политических исследований ИСКРАН; **ХИЛЬКЕВИЧ Евгения Владимировна** – кандидат политических наук, научный сотрудник сектора теории политики ИМЭМО РАН. Copyright © 2009.

¹ The Meaning of Difference: American Constructions of Race, Sex and Gender, Social Class, and Sexual Orientation. Ed. by K.E. Rosenblum, T.-M.C. Travis 2nd ed. Boston, 2000, pp. 1, 2–5; In g l i s C. Multiculturalism: New Policy Responses to Diversity. Paris, UNESCO, 1996, p. 13.

² Б о р и с о в А.А. Американские консерваторы и мультикультурализм. Автореф. дисс. на иск. уч. степ. к.и.н. Пермский государственный университет. Пермь, 2000, с. 5.

Среди основных факторов мультикультурализма можно назвать расовую принадлежность, этническое происхождение, вероисповедание, пол и сексуальную ориентацию. Внутри каждой из групп постоянно выделяется ещё несколько субкультур, претендующих на собственное «я», и этот процесс зашёл уже довольно далеко. Все эти виды различий в той или иной степени оказывают влияние на облик современного американского общества, давно утратившего даже внешнюю гомогенность времён господства концепции «плавильного котла».

Данная статья посвящена проблеме кинематографических репрезентаций некоторых основных факторов мультикультурализма, а именно расово-этнической принадлежности и гендерной проблематике, а также и изображению сексуальности на примере детального анализа нескольких относительно недавних американских фильмов.

Современная американская культура и искусство остро и с неослабевающим вниманием следят за проблематикой культурного плюрализма в обществе, постоянно черпая из него идеи и сюжеты. Американский кинематограф, всегда претендовавший на идеологическую и даже политическую роль в жизни граждан, учитывая его массовую доступность и популярность в качестве средства проведения досуга, интересен нам с двух сторон. С одной стороны, он служит зеркалом, в котором отображаются все наиболее значимые с социологической точки зрения тенденции, рождающиеся в обществе, фобии и надежды жителей больших городов и американской глубинки, сталкивающиеся с «чужаками» всех мастей и приспосабливающиеся к новой плюралистической реальности. С другой стороны, кинематографические образы вносят вклад в наше восприятие и понимание самих себя и окружающих, а соответственно, и в наш жизненный опыт. Стереотипные изображения, «демонизация» отдельных групп, как и представление в качестве ролевых моделей «других», напрямую связано с отношением к ним в реальной жизни. Таким образом, массовый кинематограф через определённые трактовки активно вторгается в процесс построения модели поведения современного американца в условиях мультикультурной реальности.

Связь между кинофильмом и реальной жизнью неоднозначна – помимо вышесказанного, содержание преломляется через личность его создателя и подаётся в тенденциозном виде, что характерно для любого художественного произведения. Современный Голливуд в большинстве своём продолжает оставаться институтом, состоящим преимущественно из представителей белого патриархального гетеронормативного большинства, но даже внутри этой достаточно консервативной системы, выработавшей определённые традиции в изображении расы, гендера и сексуальности, можно заметить определённые внутренние подвижки и противоречия.

Одновременно независимый американский кинематограф стал трибуной выражения интересов для множества меньшинств. Такие феномены, как «афроамериканское», «латиноамериканское» или «феминистское» кино, уже не первое десятилетие активно развиваются в США, завоёвывая всё большую аудиторию, что свидетельствует об углублении тенденции обособления определённых этнических, гендерных и прочих групп. Однако в данной статье мы

хотели бы сосредоточиться именно на голливудских картинах, имевших широкий общественный резонанс и породивших ожесточённые дискуссии. Основные дискурсы, которые можно проследить в фильмах, затрагивающих мультикультурную проблематику, следующие:

- **этническая проблематика:** афроамериканцы, частично ввиду долгой расовой дискриминации и выработавшейся в связи с этим склонностью к общинности, но также из-за желания сохранить традиции и уникальность своей культуры, активно и подчас агрессивно пытаются утвердить собственную идентичность, дистанцироваться с помощью специфической субкультуры от белых. Схожие тенденции – перехода от концепции «плавильного котла» начала XX века, в котором зарождается новая этническая общность, к популярной ныне теории «салатной чаши», т.е. несмешения этносов внутри США – можно проследить в американском кино и на примере представителей латиноамериканских, азиатско-американских и прочих этнических меньшинств;

- **гендерный аспект:** гендерные исследования, посвящённые кинематографу, давно выделились в особую, весьма влиятельную, ветвь киноведения. Многие критики, в частности феминистского толка, обвиняют кинематограф в поддержании стереотипов половых ролей, предполагая, что аудитории попадают под влияние фильмов сексистского содержания, которые способствуют распространению и поддержанию в обществе доминантной идеологии;

- **сексуальная идентичность:** современная американская культура всё больше примиряется с существованием и акцептацией нетрадиционных форм сексуального поведения. Экранные образы вносят серьёзный вклад в формирование, восприятие, представление и самоидентификацию людей различных ориентаций, а также являются важным элементом в преодолении стереотипного и негативного отношения широких слоёв общества к альтернативным проявлениям сексуальности.

Далее остановимся на ряде знаковых для исследуемой проблематики кинофильмов, в которых расовые, гендерные и сексуальные проблемы современных Соединённых Штатов зачастую переплетены и изображены наиболее рельефно. Отобраны фильмы, действительно имевшие широкий резонанс как у кинокритиков, так и у зрителей, что свидетельствует об их довольно высокой репрезентативности с точки зрения социально-культурного измерения данной кинопродукции.

«Монстр» (*Monster*, 2003): портрет женщины как серийного убийцы

В картине показана реальная история печально известной Эйлин Уорнос, убившей семерых мужчин во Флориде за 1989 и 1990 гг. Жизнь Уорнос – классический случай, будто бы специально взятый из учебника по криминальной психиатрии.

Эйлин – дочь психопата и педофила, который провёл большую часть своей жизни в исправительных учреждениях и психиатрических клиниках, пока не повесился (или, возможно, был задушен), отбывая срок за изнасилование малолетнего ребенка, и беспечной несовершеннолетней матери, быстро бросив-

шей своих детей на бабушку (алкоголичку) и дедушку (который, по слухам, растлевал собственную дочь, а затем и Эйлин). Сексуальная жизнь с ранних лет, в том числе с собственным братом, первая беременность в 14 лет после изнасилования и последовавшие роды, далее жизнь на улице, бродяжничество, проституция, многочисленные аресты за разного рода правонарушения – путь, постепенно приведший её к событиям, показанным в фильме.



Шарлиз Терон в роли Эйлин Уорнос

Мы впервые встречаем на экране 30-летнюю Уорнос, изрядно потрепанную и почти сломленную, уже с оружием в руке, но с намерением отнять только одну жизнь – свою. Прежде чем совершить самоубийство, однако, она решает пропустить стаканчик, и судьба заводит её в ближайший бар, где она встречает Селби Уолл (в реальной жизни – Тайрию Мур) – болезненно застенчивую молодую девушку нетрадиционной сексуальной ориентации – в поисках подруги. Между Эйлин и Селби возникает связь, быстро перерастающая в нечто большее. Для Эйлин, находящейся в отчаянной потребности любого рода привязанности, способной придать смысл её пустой жизни, Селби является спасением. Но, как часто бывает в случаях острой нужды и безумной любви, её короткая вспышка вскоре уступает место болезненной взаимозависимости. В классической ситуации, когда один партнёр чрезмерно любит другого, другой позволяет себя любить, манипулируя (быть может, и неосознанно) его привязанностью, Эйлин становится всё более одержимой тем, чтобы не потерять требующую финансового обеспечения после разрыва с родителями подругу, одновременно ожидая взамен, чтобы та жила в её замкнутом мире. Если Эйлин снабжает Селби деньгами, то Селби её – мотивацией. Череда преступлений, на которые идет Уорнос, чтобы добыть деньги, – это всего лишь средства сохранить свою призрачную любовь, единственное, для чего ещё сто-

ит жить на этом свете. С точки зрения психологии, в фильме довольно правдиво изображены характерные для лесбиянок чрезмерно страстные и эмоционально сверхнасыщенные отношения.

Картина заканчивается процессом над Уорнос, где она вновь остаётся одна, переживая последнее и, возможно, самое тяжёлое предательство в своей жизни: Селби заступает на место свидетеля обвинения и уверенно указывает на неё рукой, ни разу при этом не взглянув Эйлин в глаза, в которых в это время отражается настоящая боль. Несмотря на диагноз психиатров – «пограничное расстройство личности» – Уорнос приговаривают к смертной казни (после 12 лет пребывания в камере смертников ей ввели летальную инъекцию; за эти годы её возлюбленная Селби ни разу не навестила её и не ответила ни на одно письмо).

Фильм женщины-режиссёра Пэтти Дженкинс с одной из ярчайших звёзд Голливуда Шарлиз Терон в нетипичной для неё главной роли, «основанный на реальных событиях», в кинематографическом преломлении пытается сорвать ярлыки, которыми общество награждает своих изгоев. «Белое отребье» (*white trash*)³, психопатка, проститутка, лесбиянка, убийца – казалось бы, портрет очевиден. Но данная картина далека и от арт-хаусного сенсационализма и эксплуатации, и от традиционного морализаторства. При этом виктимизация и романтизация столь чудовищной героини видны достаточно отчётливо.

Если отдельные общественно-политические деятели и социальные группы ранее пытались превратить Уорнос в эдакую непонятую феминистскую героиню, символ женской ярости в ответ на жестокое обращение мужчин, жертву несправедливой системы – общественного устройства, правосудия и т. д., то фильм Дженкинс преследует куда более простые цели: нажимает на потайные клавиши внутри зрителя, делает упор на чувственное восприятие, пытается заставить сопереживать даже такой, на первый взгляд, отталкивающей героине⁴.

Экранная версия Уорнос предстает психически и эмоционально серьёзно повреждённой личностью, но вызывает сострадание: мужчины и даже женщины, как, впрочем, и первая, единственная и последняя любовь – Селби (с эгоистичностью ребенка, сочетающего невинность с потребностью), используют её. Физическое и психологическое насилие, которому подвергают Уорнос, способно заставить сорваться и более устойчивую натуру.

Субъективный взгляд камеры, закадровое повествование от лица главной героини призваны заставить нас наблюдать за происходящим глазами Уорнос. Даже в моменты убийства – по крайней мере, изначально, мы ассоциируем себя с ней, а не с «жалкими извращенцами», «мужскими шовинистскими свиньями» и прочими клиентами дешёвой проститутки. Ближе к концу, по ме-

³ Уничижительный термин, нацеленный на белых людей, принадлежащих к низшим социальным классам, с низким уровнем образования, доходов и т. д.

⁴ Разумеется, присутствуют очевидные «пункты»: первая жертва избивает, связывает, унижает и содомизирует её, получая свои пули «по праву». Уорнос пытается найти работу, но её повсюду отвергают из-за отсутствия образования, навыков, рекомендаций, соответствующего опыта. В это же время полицейский задерживает её на улице и пытается совершить над ней насилие в обмен на свободу. Семь не самых достойных представителей человечества – ничто по сравнению с тем количеством, что гибнут во имя политики, религии и т. д. Этой женщине, несомненно, было за что не возлюбить ближнего своего.

ре того как растёт количество жертв её преступлений, фильм пытается стать, как минимум, двухмерным⁵.

Крайне интересен и выбор актрисы на главную роль в этом неоднозначном фильме – красавица Шарлиз Терон даже с «обезображивающим» гримом, протезами и тридцатью фунтами лишнего веса гораздо привлекательнее аутентичной Уорнос. И при просмотре картины мы ни на секунду не забываем, что перед нами актриса – красавица и звезда, погружившаяся в «кожу» персонажа, со всеми драматическими остановками⁶.

Фильм «Монстр», таким образом, пытается показать, как сложно современной американке, пережившей эпохи сексуальной революции, феминизма, возрождения семейных ценностей, найти себя в современном мире, который и в XXI веке остается заведомо маскулинным и шовинистическим по отношению к женщине. Полная деградация личности, распад внутренний и внешний, изображенный в фильме через образ главной героини, – это всего лишь зеркало, в котором изображена современная провинциальная Америка, все ещё полная предрассудков, фобий и скрытых пороков.

«Секс в большом городе» (*Sex and the City*, 2008): новые феминистки или жертвы моды?

Спустя четыре года после окончания популярного сериала «Секс в большом городе», в своё время революционным образом повлиявшего на восприятие женщинами себя и своей сексуальности, на экраны Америки вышел полнометражный фильм с одноименным названием. Кэрри (Сара Джессика Паркер), Саманта (Ким Кэтролл), Миранда (Синтия Никсон) и Шарлотта (Кристин Дэвис) вновь воссоединились для своего совместного дебюта на большом экране.

Неоднозначный и провокационный сериал, провозглашавший право женщин в возрасте «за тридцать» вести свободную, независимую от ханжеской морали сексуальную жизнь, перевернул сознание множества представительниц слабого пола, переставших терзаться самоуничтожением по поводу ярлыка «старая дева». Создатели сериала довольно прочно внедрились в их сознание мысль о возможности для взрослой женщины вести открытый образ жизни, во многом сравнимый с мужским – свободно общаться и встречаться с разными партнёрами без цели замужества.

⁵ Если не считать того, что самый симпатичный из жертв, умоляющий не лишать его жизни (подобно главным героиням, сильно гламуризованным, по сравнению с прототипами), оказывается полицейским (пусть и в отставке); что, возможно, среди прочих факторов (как то пол) повлияло на вынесение смертного приговора Уорнос. Так же, как, быть может, неслучайно во время процесса не был обнаружен тот факт, что её первая жертва был насильником с уголовным послужным списком. Последнюю же жертву, согласно официальной версии, всего лишь отказавшуюся подвезти её до дома, Уорнос, уже согласно картине, убивает, находясь в состоянии алкогольного опьянения, эмоциональной нестабильности и с очевидным чувством вины только за то, что он оказался свидетелем.

⁶ Терон – одарённая актриса, с природным талантом, харизмой и прекрасными внешними данными, но современная реальность все ещё такова, что красивая женщина должна изуродовать себя, чтобы её воспринимали как «серьёзную актрису». И это, вероятно, главный урок, который мы можем извлечь из картины.



*Синтия Никсон (Миранда), Кристин Дэвис (Шарлотта),
Кэрри (Сара Джессика Паркер) и Саманта (Ким Кэтролл)*

Однако этот «новый псевдофеминизм» «Секса в большом городе» был далёк от идеалов суфражисток – успешные жительницы Нью-Йорка давно завоевали все необходимые политические права, а в профессиональном плане зачастую превосходят коллег-мужчин. Им не надо ничего доказывать сильной половине человечества – они давно состоялись. Более того, героини – типичные жертвы моды, попавшие в зависимость от дорогих брендов (предел мечтаний любой дамы, как выясняется, сумка от Луи Вюиттон⁷). Высокие каблуки, пышная юбка, сложная укладка и вечерний макияж – таким видят создатели фильма образ современной независимой женщины, которая, отвоевав за прошедшее столетие у мужчин очень многое, постепенно возвращается к своему традиционному образу – подчеркнуто женственному, как и во все времена ищущему большой любви. Два «л» – «лейблы и любовь» – другими словами, свирепствующий консьюмеризм и вопиющая сентиментальность, вот две основные составляющие «Секса в большом городе».

Отсюда несомненная логика сюжета полнометражного фильма – вчерашние тридцатилетние революционерки, познающие свою сексуальность и своё место в мире, в сорок приходят к старым добрым семейным ценностям. Картина посвящена свадьбе Кэрри и коллизиям семейной жизни её подруг, всё-таки обретших после долгих поисков постоянных мужей и партнёров.

Опять же, интересны личности создателей сериала и фильма Даррена Стара и Майкла Патрика Кинга, не скрывающих своей нетрадиционной сексуальной ориентации. Как неоднократно не без усмешки отмечали многие исследователи, героини фильма не кто иные, как скрытые гомосексуалисты/транс-сексуалы.

⁷ Известная торговая марка, существующая с 1854 года.

Такова, в частности, Саманта с её чрезмерной, почти пародийной, «женственностью», любовью к ярким, вызывающим нарядам, маньеризмами, непристойным разговором, ненасытным сексуальным аппетитом и очевидной неспособностью к длительным моногамным отношениям – предстающая, таким образом, как классическая, используя современный субкультурный сленг, «драг-квин»⁸, «квир»⁹-икона, эпитомия кемпа¹⁰.

Собственно гомосексуалисты в фильме при этом изображены стереотипными манерными неженками, лучше всего разбирающимися в платьях, туфлях и прочих жизненно важных ценностях. Асексуальные, бесполое, стерильные и креативные, они призваны способствовать ассимиляции гомосексуалистов в культуру мейнстрима, помогая избавиться гомосексуализм от сопутствующей ему стигмы «постыдности», аморальности, «нездоровости», представить их как лучших друзей гетеросексуальной женщины.

Фильм, как и предшествующий ему сериал, имеет массу измерений гендерного вопроса и проблематики сексуальности в современных США, что особенно интересно проследить в эволюции. Феминистская кинокритика анализировала картину и как образец прогресса в правах женщин и их жизненных возможностях, так и как пример воздействия корпоративной культуры, маркетинга и более индивидуалистических ответвлений феминизма, представляющих «усиление женщин» как преимущественно привязанное к обретению второй половиной и красоты, нежели чем как коллективную организацию для осуществления прогрессивных перемен.

Наконец, ещё одна часть критических замечаний касается того, что определить фирменную этническую мультикультурность Нью-Йорка по фильму представляется задачей достаточно сложной. Все героини – белые, на фоне чего ещё более заметно, что единственный более-менее значимый чернокожий персонаж выполняет роль секретаря, другими словами – прислуги. Когда же Миранду «заносит» в этнический квартал («старую Украину», ныне оккупированную китайцами), она произносит реплику, которую можно истолковать как расистскую. Шарлотта, в свою очередь, оказавшись в Мексике в пятизвёздочном отеле, панически боится отравиться местной едой и, как выясняется, не напрасно. Таким образом, Манхэттен, несмотря на столь очевидную прогрессивность и космополитичность его обитателей, по-прежнему остаётся оплотом белой англосаксонской Америки, крайне настороженно относящейся к представителям нацменьшинств.

⁸ Исполнители – обычно гомосексуалисты или трансвеститы – переодевающиеся в одежды противоположного пола, часто преувеличивающие определённые особенности (характеристики) для комического, драматического или сатирического эффекта.

⁹ В буквальном переводе с английского – «странный, необычный, эксцентричный, чудной, поддельный, гомосексуальный». Как и в случае с «драг-квин», «квир» – не объективная природная данность, раз и навсегда характеризующая данного человека, а перформанс, театрализованное представление» (Аусландер–Кон).

¹⁰ Эстетика, в основе которой лежат плохой вкус и/или ироническая составляющая. Нечто позорное, аффектированное, искусственное, театральное, женоподобное или гомосексуальное, имеющее извращенно-утончённую привлекательность.

«Отважная» (*The Brave One*, 2007): женщина с ружьём

Как многие фильмы с актрисой Джоди Фостер¹¹ (получившей своего первого «Оскара» за роль жертвы группового изнасилования в «Обвиняемых» (*The Accused*, 1988) и второго – за роль агента ФБР Кларис Старлинг, пытающейся выжить в мужском мире, где половые различия и гендерная идентичность подвергаются серьёзному испытанию, в «Молчании ягнят» (*The Silence of the Lambs*, 1991)), «Отважная» затрагивает проблемы гендера и феминизма. Режиссёр картины Нил Джордан, в свою очередь, известен своим частым обращением к проблемам неконвенциональной сексуальности (так, «Жестокая игра» (*The Crying Game*, 1992) и «Завтрак на Плутоне» (*Breakfast on Pluto*, 2005) посвящены трансгендерным персонажам), а также расы, этнической принадлежности и т.д.

В связи с этим постер, на котором актриса сжимает в руках недвусмысленный фаллический символ в виде пистолета, настраивает на откровенно эксплуатационный фильм, предлагающий очередную компенсаторную фантазию о мести для женщин с комплексом кастрации. Он напрямую отсылает к популярным в 1970-е годы так называемым виджиланте-фильмам¹². Сюжет изначально вполне способен вызвать недоумение: что могло привлечь прогрессивных художников к обращению к столь архаичной, чтобы не сказать реакционной, тематике. Однако создатели фильма не изменяют себе, по-своему адаптируя старые проблемы к новым реалиям.

Повествовательная структура картины выстроена вокруг тем класса, расы и гендера. Главная героиня Эрика Бэйн – типичная представительница нью-йоркского «аппер миддл-класса»¹³, интеллектualan, чьей профессиональной деятельностью является фланёрство¹⁴. Будучи ведущей радиопрограммы «Прогулка по городу», она блуждает по улицам Нью-Йорка, пытаясь уловить и донести до слушателей дух и образ города в поэтически-созерцательном, пронизанном ностальгией стиле.

Во время вечерней прогулки к ней и её жениху Дэвиду пристают хулиганы, избивающие последнего до смерти и отправляющие саму Эрику в трёхнедельную кому. Отчаявшись из-за безразличия со стороны полиции, Эрика нелегально приобретает пистолет, предположительно для самообороны, однако, столкнувшись с очередным проявлением насилия и убив нескольких обидчиков, встаёт на сознательный путь отмщения, причём не только за себя, но и за всех «униженных и оскорблённых», которых встречает.

¹¹ Фостер начала свою карьеру ещё ребёнком и впервые была номинирована на «Оскар» в 14 лет за роль второго плана в «Таксисте» (*Taxi Driver*, 1976) Мартина Скорсезе, женской версией которого во многом пытается быть «Отважная».

¹² *Vigilante* – герой-одиночка, который, сталкиваясь с отсутствием правопорядка и с неэффективной работой полиции, отвергает установленные законом процедуры и берёт на себя роль правосудия, борясь с преступностью несанкционированными методами. Фильмы подобного рода были особенно популярны в 1970-е годы («Грязный Гарри», «Жажда смерти» и их сиквелы) и даже выделились в особый поджанр.

¹³ Социологическое понятие – буквально «высший средний класс». В Америке – обычно «белые воротнички», профессионалы, с хорошим образованием, доходом выше среднего и т.п.

¹⁴ От фр. *flâneur* – любитель праздных прогулок.

Действия Эрики – очевидный результат мужской склонности к насилию и агрессии в отношении женщин. Своё первое убийство она совершает в мини-маркете, где становится свидетелем того, как в магазин врывается переполненный яростью белый мужчина и убивает продавщицу-вьетнамку, оказывающуюся его бывшей женой, а затем пытается убить и Эрику. Следующими жертвами становятся двое чёрнокожих хулиганов, которые издеваются над пассажирами в метро, а затем угрожают Эрике ножом, проводя им от горла до низа живота и тем самым превращая нож в недвусмысленный эротический объект (примитивный сексуализированный чёрный самец как потенциальная угроза добродетельной белой женщине). Дальнейшие блуждания по ночным улицам в поисках неприятностей «заносят» её в машину «коллекционера шлюх»¹⁵, где обнаруживается другая девушка – в полубессознательном состоянии, с явными признаками наркотического отравления и сигаретными ожогами на коже, похищенная ранее и удерживаемая насильно. Эрика вместе с девушкой пытается выбраться из машины, но та оказывается запертой. Она снова вынуждена достать пистолет. Далее героиня устраивает расправу над преступником, убившим свою жену и избежавшим правосудия и, наконец, выходит на след бандитов (латиноамериканского происхождения), убивших Дэвида.



Джоди Фостер в роли Эрики Бэйн

Среди довольно острой критики привилегированного положения мужчин и основанного на гендерных различиях насилия над женщинами, а также неспособности правоохранительной и судебной систем обеспечить правосудие для пострадавших женщин, трудно не обратить, однако, внимание на некоторые неприятные проявления существующей в Соединённых Штатах классовой системы и расовой иерархии. Большинство агрессоров-жертв Эрики относятся к расовым и этническим группам и/или находятся явно ниже неё на социальной лестнице, что позволило многим комментаторам говорить о расизме и классовом снобизме картины.

Любой современный фильм о городе «большого яблока» неизбежно смотрит на него и его обитателей через призму событий 11 сентября 2001 г. В своих размышлениях на тему культуры страха и её воздействия на современных жителей Нью-Йорка и в комментариях на «очень американскую идею правед-

¹⁵ Подобно предыдущим жертвам, в обилии использующим унижающий женское достоинство, сугубо ненормативный сленг, низводящий женщин до их половых органов.

ной расплаты»¹⁶ картина едва ли станет прозрением. Трудно признать выдающимся или сколь-нибудь оригинальным и её вклад в концепцию «усиления женщин» (*empowerment*). Однако в качестве лирической медитации на заявленные темы она представляется вполне успешной.

«Не пойман – не вор» (*Inside Man*, 2006): Спайк Ли и мультикультурализм в пост-9/11 Америке

Знаменитый режиссёр афроамериканского происхождения на протяжении последних двух с лишним десятилетий Спайк Ли – один из немногих современных чернокожих мастеров, которого рассматривают в качестве так называемого «автора» (*auteur*)¹⁷, т.е. как обладающего собственным крайне экспрессивным и легко распознаваемым стилем и видением. Основной темой для выросшего в бруклинском этнически и экономически диверсифицированном районе Форт Грин Ли являются расовые отношения и классовые различия, а также вытекающие из них социальные, политические и персональные конфликты.

«Не пойман – не вор» – редкое его путешествие на территорию массового кинематографа. В картине показана история ограбления, в котором преступники во главе с Далтоном Расселом (Клайв Оэун) захватывают одно из отделений банка на Манхэттене, берут в заложники около 50-ти его работников и посетителей, однако совсем не торопятся «хватать деньги и бежать». Вместо этого они уведомляют о своём присутствии полицию, и начинают длительную и увлекательную игру в кошки-мышки с прибывшими переговорщиками, ведомыми детективом Китом Фрейзером (Дензел Вашингтон). Вскоре на сцене драматических событий вырисовывается фигура председателя совета директоров банка Артура Кейса (Кристофер Пламмер), имеющего свои теневые интересы в этом деле, а также нанятой им загадочной особы Маделин Уайт (Джоди Фостер), занимающейся «улаживанием проблем» сильных мира сего.

Развлекательный жанр хайст-фильма¹⁸ позволяет Спайку Ли сделать одно из лучших своих политических заявлений. Картина напоминает «Спасательную шлюпку» (*Lifeboat*, 1944) Альфреда Хичкока – заложники, грабители, полицейские и прочие действующие персонажи предстают как микрокосм Америки после печальных событий 11 сентября.

Перед нами проходит весь «радужный» парад национальностей: афроамериканцы, англосаксы, латиноамериканцы, италоамериканцы, евреи, албанцы, армяне, сикхи (также упоминаются арабы и русские, которых иронично используют для демонстрации текущих этнических предубеждений американцев). Несмотря на ограниченность и клаустрофобичность места, пространства и времени, фильму удаётся нарисовать картину Нью-Йорка как великого

¹⁶ В одной из своих программ Эрика цитирует высказывание Дэвида Герберта Лоуренса: «Американской душе присущи твёрдость, изолированность, стоицизм – и инстинкт убийцы. Со временем она не смягчилась».

¹⁷ Кинорежиссёр с индивидуальным творческим почерком (франц.).

¹⁸ *Heist* – букв. «кража», «грабёж». Подобно «виджиланте»-фильмам – поджанр криминального кино о вооружённых ограблениях.

мультикультурного, космополитичного города. Внутри великой «плавильной чаши», коей является Нью-Йорк, мы наблюдаем столкновение самых разнообразных этнических культур, «тюрбана и ермолки», однако всё это рельефно изображено через призму посттравматического синдрома «9/11» с его тревогой, паранойей и взаимным недоверием.



Дэнзел Вашингтон (Кит Фрейзер) и Клайв Оуэн (Далтон Расселл)

В весьма изобретательном плане грабители переодевают заложников в идентичные их собственным униформы маляров, так что они становятся неотличимы от преступников – прекрасная метафора общества в эпоху религиозно-этнических конфликтов и терроризма.

Фильм также затрагивает вопросы социоэкономической власти и военных преступлений (как выясняется, в одной из ячеек банка спрятаны компрометирующие Кейса бумаги, свидетельствующие о его сотрудничестве с нацистами и причастности к истреблению евреев во время Второй мировой войны).

Детективы, расследующие это запутанное дело, – чернокожие и предстают в фильме как своего рода фильтр, через который по очереди проходят все подозреваемые, и каждого из 50-ти задержанных есть в чём подозревать. Всё это делает поиск преступников бессмысленным – обычные механизмы расследования не срабатывают, налётчиком может оказаться любой. В современной Америке, по мнению Спайка Ли, вобравшей в себя такое множество этносов, культур, религиозных меньшинств, ни у кого нет алиби, но кто же тогда способен судить? Ведь, как выясняется, власть имущие и финансово обеспеченные представители белого большинства оказываются замешанными в гораздо более серьёзных преступлениях, чем ограбление банка. Для режиссёра, как всегда, в его творчестве на первом месте остаётся морально-этический вопрос и острая критика существующего расового и классового порядка.

«Трансамерика» (*Transamerica*, 2005): гендерная дисфория и расовый дискурс

«Трансамерика» по сути своей – небольшой независимый фильм дебютанта сценариста-режиссёра Дункана Такера, ставший неожиданным хитом в 2005 г. и собравший целый урожай похвал и премий.



Фелисити Хаффман в роли Сабрины "Бри" Осборн

Главная героиня картины – Сабрина «Бри» Осборн (при рождении – Стэнли Шупак) в исполнении актрисы Фелисити Хаффман, диагностирована как страдающая расстройством гендерной идентичности (или «гендерной дисфорией») и готовится к долгожданной операции по коррекции пола. Однако буквально за неделю до кольпо(вагино)пластики в её квартире раздаётся телефонный звонок от 17-летнего заключённого Тоби Вилкинса (Кевин Зегерс), утверждающего, что он сын Стэнли, зачатый в результате краткого сексуального эксперимента в колледже. Бри, ведущая достаточно уединённое и обособленное существование, поначалу отмахивается от известия, но когда её психотерапевт отказывается подписать требуемые для операции бумаги (на том основании, что Бри прежде должна прийти в согласие со своим прошлым) вынуждена отправиться в путь из своего дома в Лос-Анджелесе в Нью-Йорк, чтобы вызволить из тюрьмы Тоби, угодившего туда за мужскую проституцию и хранение наркотиков. Бри не спешит признаться Тоби в родстве (как и в своей пока ещё формальной принадлежности к мужскому полу) и представляется христианской миссионеркой. Во время путешествия туда и обратно вместе с Бри и её новообретённым сыном нашим глазам предстает «другая» Америка.

Транссексуал, с точки зрения создателей фильма – это новый «другой», представитель угнетаемого меньшинства. Он изгой во всё ещё консервативном и нетолерантном обществе белых, а потому авторы вполне целенаправленно помещают его на пёстром этническом фоне – только среди них он/она чувствует себя как среди своих.

Параллели и пересечения между расово-этническими различиями и транс-сексуальностью начинаются уже с открывающей фильм сцены, где под музыку южноафриканской дивы Мириам Макеба Бри, пакуя сумку, кладёт в неё книжку «Цивилизации чёрной Африки» Жака Маке.

Бри живет в латиноамериканском квартале Лос-Анджелеса, моет посуду в мексиканском ресторане.

Во время путешествия Бри не без удовольствия принимает ухаживания коренного американца Кэлвина Мэни Гоутс (Грэм Грин) – «настоящего джентльмена» в ковбойской шляпе вместо головного убора из перьев. Тоби, который все ещё думает, что его отец – наполовину индеец, явно польщён, когда Кэлвин усматривает в чертах его лица «что-то от чероки».

В одном из небольших, но показательных эпизодов маленькая чернокожая девочка пристально смотрит на Бри и с детской непосредственностью и прямотой спрашивает: «Ты девочка или мальчик?» Её резко одергивает мать, которая при этом даже не оборачивается. «Меня раскусила восьмилетняя девочка», – рыдает в трубку Бри своему психотерапевту (в исполнении актрисы Элизабет Пення, кубинско-американского происхождения).

Поначалу Бри намеревается вернуть Тоби к воспитавшему его отчиму. Однако на месте выясняется, что тот с детских лет растлевал мальчика (в то время как мать умерла не от удара, как утверждал Тоби, а покончила с собой), и именно в этом скрывалась причина его нежелания возвращаться домой. Единственным его другом была чернокожая соседка, демонстрирующая явные материнские чувства к нему.

Другие немногочисленные белые (англосаксы) в фильме немногим лучше: психиатр, рассматривающий, согласно текущим медицинским стандартам, транссексуальность как патологию, «пейотль-шаман», угоняющий машину Бри и Тоби вместе со всеми деньгами и вещами, дальнбойщик-клиент и, разумеется, мать Бри – очень правильная христианка (и домашний тиран), крайне негативно относящаяся к идее смены пола.

В то же время сама Бри не лишена предубеждений. Оказавшись на сборище группы фривольных транссексуалов, она не скрывает своего явного неприятия, извиняясь перед сыном за «этих эрзац-женщин» – очевидным образом, не чувствуя своей принадлежности к ним и считая себя «настоящей» женщиной, даже не будучи ещё прооперированной.

Таким образом, в фильме «Трансамерика» показана ещё одна черта современного американского мультикультурализма – меньшинства, несмотря на явные различия между ними, тем не менее, тянутся друг к другу, они не такие, как белая гетеросексуальная патриархальная Америка, которая по-прежнему взирает на них свысока, а значит, у них много общего. Пафос единения различных представителей меньшинств США, пусть даже, как и раньше, против благополучных белых, является ключевым в этом фильме, своеобразным гимне мультикультурализму XXI века.

* * *

Кинематограф США начала XXI века, как и сама американская нация, переживает сложный процесс перехода к реалиям плюрализма. Коренным образом меняются не только способы в изображении тех или иных социокультурных общностей на экране, но и невероятно усложняется сама картина окружающего мира, предельно дифференцируясь и локализуясь на фоне экономической глобализации. Появление новых меньшинств, о которых раньше не принято было даже упоминать, требует поиска новых форм художественного изображения их представителей. Задача кинематографа очень непростая. С одной стороны, режиссёры пытаются уйти от демонизации образов «других» американцев – представителей малообеспеченных слоёв населения, неблагополучных нацменьшинств, людей, придерживающихся нетрадиционной сексуальной ориентации и прочих. С другой стороны, возвышая и излишне романтизируя вчерашних изгоев белой патриархальной гетеронормативной Америки, авторы создают новые клише и стереотипы, далеко не всегда близкие к действительности.

Пытаясь воссоздать быт и уклад жизни малоизвестных ранее социокультурных групп, режиссёрам трудно избежать социологизации своих героев: их история чаще всего изображается как типичная для данного экзотического меньшинства. Такое чрезмерное упрощение в эпоху утверждения мультикультурализма в США в начале XXI века ведёт зачастую не к повышению уровня терпимости внутри общества, но создаёт у людей ложное восприятие столь диверсифицированной действительности.

Безусловные свидетельства расширения прав личности и гражданских свобод в политическом плане и явные позитивные сдвиги в массовом сознании по отношению к всевозможным этническим, расовым, гендерным, религиозным, сексуальным и прочим «различиям», казалось бы, должны свидетельствовать о торжестве демократии и равенства в Америке. Однако реальность, в том числе и экранная, отражает несколько иную картину – в обществе зарождаются новоиспечённые фобии и страхи по отношению к новым «чужакам», которых раньше оно просто игнорировало, отказывая им в праве на существование. В то же время, большинство американцев по-прежнему сохраняют небезосновательную уверенность в том, что далеко не все социальные группы в США равны в правах – белое англосаксонское протестантское население всё ещё сохраняет лидерство во всех основных сферах жизни общества, несмотря на то, что утрачивает численное превосходство над прочими. Они продолжают пользоваться расширенными возможностями уже по праву рождения, что восстанавливает против них огромное количество непривилегированных меньшинств.

Это напряжение, которое сохраняется в американском обществе, касается и гендерного вопроса – несмотря на формально достигнутое равенство между мужчинами и женщинами, статистическое положение представительниц слабого пола в социуме гораздо ниже: женщины-руководители, успешные карьеристки, которых столь часто можно увидеть в американских кинокартинах – как и «крутые» героини боевиков, фактически придерживаются маскулинной модели поведения и едва ли могут служить образцом для подражания.

Что же касается сексуальных меньшинств, то здесь проблема толерантности стоит ещё острее: несмотря на то, что гомосексуалисты и транссексуалы стали обыденными персонажами современного кинематографа, изображаются они зачастую намеренно гротескно, театрално, преувеличенно бурлескно, форма подменяет внутреннее содержание персонажей и истинную глубину проблемы поиска сексуальной идентичности.

Беглый анализ кинематографического материала последних лет, проведенный в данной статье, демонстрирует, что мультикультурализм и социокультурный плюрализм, уже ставшие реалиями американского общества начала XXI века, являются новым потенциальным фактором его дестабилизации. США в настоящее время находятся лишь в самом начале пути по преодолению предрассудков и стереотипов, корнями уходящих вглубь американской истории, а также новых фобий и параноидальных тенденций, порождённых событиями последних лет и террористической угрозой. Однако, несмотря на все сложности по преодолению нетерпимости к «различиям», результаты последних президентских выборов свидетельствуют о позитивной динамике этого процесса – аналитики, чрезмерно опасавшиеся влияния фактора «скрытого расизма» на результаты голосования, признали собственную неправоту относительно излишней консервативности американцев. Именно кинематограф, как одно из основных средств воздействия на массовое сознание, способен повлиять на повышение уровня терпимости в обществе через отказ от стереотипности в изображении американского общества во всём его мультикультурном многообразии.



Поздравляем

*ответственного секретаря журнала
«США ❖ Канада: экономика, политика, культура»,
заслуженного работника культуры РФ
Виолу Сергеевну Аничкину
с 40-летием работы в издательстве!*