

STUDIA IDENTITATIS

1

СЬЮЗАН ФРАЙМАН

крутые парни и второй пол



18+

Studia identitatis

Сюзан Фрайман

Крутые парни и второй пол

2023

УДК 316.346.2
ББК 60.542.2

Фрайман С.

Крутые парни и второй пол / С. Фрайман — 2023 — (Studia identitatis)

ISBN 978-5-4448-2877-9

Что объединяет академических звезд, вроде Эндрю Росса или Эдварда Саида, и таких провокационных режиссеров, как Квентин Тарантино и Спайк Ли? В своей книге Сюзан Фрайман вводит понятие «крутой маскулинности» и исследует гендерную политику в творчестве мужчин, вписывающихся в эту категорию. Фрайман показывает, что «крутые» мужчины-бунтари активно отстраиваются от женского/феминного, а их прогрессивная репутация часто прикрывает стоящее за ней воспроизводство патриархальных моделей.

Признавая культурную значимость ученых и художников, о которых идет речь, автор приглашает к критическому прочтению их работ, позволяющему сделать видимой противоречивую логику «крутизны». Распутывая сложные гендерные коды и опираясь на интерсекциональный подход, она предлагает не просто критику, но масштабное переосмысление феминистской оптики в контексте XXI века. Сюзан Фрайман — профессор Университета Вирджинии.

УДК 316.346.2

ББК 60.542.2

ISBN 978-5-4448-2877-9

© Фрайман С., 2023

Содержание

Вступление: некрутая мать	6
1. Квентин Тарантино: анатомия крутизны	16
Конец ознакомительного фрагмента.	20

Сьюзан Фрайман

Крутые парни и второй пол

Susan Fraiman

Cool Men and the Second Sex

* * *

Copyright © 2003 Columbia University Press

© И. Лабутин, перевод с английского, 2025

© Д. Черногаев, дизайн обложки, 2025

© ООО «Новое литературное обозрение», 2025

* * *

Посвящается Кори

Вступление: некрутая мать

Поза крайнего безразличия, глаза, скрытые за темным стеклом, склонность к трансгрессии, пренебрежительный взгляд на мир: обаяние крутости – это что-то, что мы помним со времен средней школы и что заполняет наши мысли образами литературы, музыки, ТВ и кино. Моя задача в этой работе – не обесценить концепт крутизны, а попытаться проследить его культурные корни и различие манифестаций. Кроме того, точное определение крутизны за рамками гендерной тематики дало мне шанс говорить о проблемном феномене. Ведь абсолютно очевидно, что спустя более тридцати лет после расцвета второй волны движения за женские права, после десятилетий интенсивной феминистской образовательной деятельности, после того, как феминистская теория кино стала центральной, и после внедрения женщин в большинство аспектов кинопроизводства – после всего этого существует не только предсказуемая и хорошо задокументированная обратная реакция против феминизма, но также поразительная, затяжная, систематическая маскулинизация самых известных лево-ориентированных, «крутых» аналитиков культуры, многие из которых внешне разделяют тревоги феминизма.

В книге исследуются фигуры некоторых режиссеров и теоретиков: это Квентин Тарантино, Спайк Ли, Брайан Де Пальма, Эдвард Саид, Эндрю Росс, Генри Луи, Гейтс-мл. и другие. Они известны тем, что в последние десятилетия нарушали правила и проявляли пренебрежение к статус-кво в своей области. Они устанавливали тренды в кино; прилагали усилия для пересмотра общественных взглядов на расу, класс, нацию и сексуальность; радикально трансформировали национальное образование – эти фигуры воспринимаются как «крутые» за счет влияния их звездного статуса, а также потому, что их имена стали синонимами последовательной левой интеллектуальной работы и дерзких новшеств в популярной культуре. Они также, как я утверждаю, круты в своей «мужественности». Я рассуждаю о «крутом мужском» способе говорить, который частично, хоть и не всегда, – и определенно не вследствие анатомической необходимости – проявляется в письме биологических мужчин.

Мои размышления о «крутизне» берут начало в идее Питера Стернса по поводу американской крутизны как этической предрасположенности среднего класса к эмоциональной сдержанности, которая возобладала в 1920-х¹. Я также благодарна Ричарду Майорсу и Дженет Билсон, которые обсуждали крутизну как стратегию поведения афроамериканских мужчин². Для меня, так или иначе, крутизна – это по большей части режим маскулинности, который выходит за границы расы. Я использую «крутизну», чтобы описать мужской индивидуализм, основанный на модели поведения подростка-бунтаря, в свою очередь, обусловленный его напряженным отчуждением от матери. Крутизна, как я ее вижу, олицетворяет современное юношество в его тревожности, закрытости и театрализованном желании сепарироваться от матери. И само собой разумеется, что для матери в этой парадигме выделяется место «некрутой». Так что я соглашаюсь со Стернсом в том, что американская крутизна XX века характеризуется настроенностью по отношению к сильным эмоциям в целом и материнской любви в частности – и является разворотом от горячего материнского чувства, возведенного в культ викторианцами. В нашу куда менее чувствительную эпоху мы являемся в некотором смысле избалованными и закрытыми в панцирь сухарями. Антиматеринская крутизна тем не менее особо очевидна и опасна на стадии формирования конвенциональной мужественности. Субъект крутизны идентифицирует себя с неокрепшей и нестабильной маскулинностью, в значительной

¹ Stearns P. N. *American Cool: Constructing a Twentieth-Century Emotional Style*. New York, 1994.

² Majors R., Billson J. M. *Cool Pose: The Dilemmas of Black Manhood in America*. New York, 1991. Также см.: Frank T. *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism* (1997), Pountain D., Robins D. *Cool Rules: Anatomy of an Attitude* (2000), MacAdams L. *The Birth of Cool: Beat, Bebop, and the American Avant Garde* (2001).

степени сформированной юношеским желанием нарушать правила. В рамках этой структуры чувств женственность ассоциируется с материнством, а также безнадежной стабильностью, скукой, ограничениями и даже с доминацией. Определяемые как «матери», женщины оказываются неразрывно связаны с ограниченностью домашнего быта, которому плохие парни обязаны противостоять, чтобы в конце концов с ним порвать. Определяющим качеством крутизны, следовательно, является поза ярко выраженного нонконформизма, сосуществующая с абсолютно конформистскими представлениями о гендере, со всей очевидностью артикулированными. Цель моей книги – сделать логику крутизны видимой в качестве политического противоречия в работах различных влиятельных современных художников и интеллектуалов, в той или иной степени известных своей смелой оппозицией эстетическим и идеологическим нормам.

Связь между радикальными классовыми взглядами, или образцовым антирасизмом, или артистическим/культурным новаторством, с одной стороны, и приверженностью к борьбе за женские права – с другой – имеет долгую и сложную историю в Соединенных Штатах. Даже когда среди «крутых мужчин» наблюдалось серьезное желание поддержать женщин и поставить под сомнение доминирование мужчин, на практике традиционное разделение труда, двойные стандарты сексуальности и мышление, основанное на мужской точке зрения, продолжали преобладать. Не то чтобы женщины оставались при этом в стороне. Вдохновленные левыми политиками и богемой, они преуспели в распространении феминистских идей по этим вопросам. Как мы знаем, феминистки первой и второй волн сформировались в среде аболиционизма и движения «новых левых», соответственно, они смогли заручиться некоторой поддержкой со стороны как женщин, так и мужчин, состоявших в этих движениях, – больше, чем они могли бы рассчитывать получить от доминирующих консервативных институций. Кристин Стенселл недавно доказала, что богемный Нью-Йорк с 1890-го по 1920-й годы был не только меккой для современных художников, но также прогрессивной средой для формирования концепций роли мужчины и женщины³. Тем не менее доминирующий этос освободительных движений и богемных кругов в США зачастую оставался на периферии гендерной революции или даже находился в фундаментальных противоречиях с ней – это и является причиной окончательного отделения феминизма от движений, сосредоточенных на проблемах расы и/или класса, с целью сфокусироваться именно на женских правах⁴. Примеры, которые приводятся в этой книге, особенно те, что связаны с передовыми академическими исследованиями, показывают, что такой этос продолжает периодически подкреплять (и подрывать) мысль левых теоретиков.

Приведу лишь несколько случаев того, как современные «крутые мужчины» выражают опасения по поводу женщин, феминности и феминизма, – того, что Хайди Хартманн назвала «неудачным браком марксизма и феминизма» и что стало очевидно уже после Первого интернационала. Тогда Америка была расколота между «женским вопросом» и идеями Маркса, который рекомендовал исключить тех, кто вслед за Викторией К. Вудхалл связывал эмансипацию женщин с освобождением рабочих и даже смел отдавать предпочтение первому¹¹. Во

³ Stansell Ch. *American Moderns: Bohemian New York and the Creation of a New Century*. New York, 2000. P. 225–272.

⁴ Также см.: Weigand K. *Red Feminism: American Communism and the Making of Women's Liberation*. Baltimore, 2001, – где доказывается, что Элеанор Флекснер, Герда Лернер, Сьюзан Б. Энтони (внучатая племянница феминистки XIX века) и другие смогли развить феминистские взгляды в Коммунистической партии / среди «старых левых» 1950-х годов. Отвергая термин «феминистка» (скомпрометированный политикой, представлявшей интересы среднего класса Национальной женской партии), эти женщины тем не менее смогли сформулировать критику мужского превосходства, а также расизма и капитализма. Именно она, по мнению Вайнгад, стала основой феминизма второй волны (и, я бы добавила, того, что мы теперь называем интерсекциональным анализом). Однако Вайнгад признает, и я с ней согласна, что борьба прогрессивных женщин 1940-х и 1950-х даже близко не подошла к искоренению гендерного неравенства среди американских коммунистов и их сторонников. «На протяжении долгих десятилетий коммунистическая партия и прогрессивные левые придерживались дискриминационных взглядов отношении женщин и осуществляли соответствующую политику, что Энтони и другие пытались изменить» (Weigand K. *Red Feminism*. P. 2–3).

¹¹ Buhle M. J. *Women and American Socialism, 1870–1920*. Urbana, 1981. P. 14.

времена Второго интернационала, в 1907 году, Август Бебель развил социалистический анализ угнетения женщин, начатый в «Происхождении семьи» Энгельса, после чего Коммунистическая партия официально выразила поддержку суфражисткам. Анализ Бебеля в первую очередь стремился ассимилировать женщин в экономике, созданной для мужчин без учета специфики женского труда (неоплачиваемый домашний труд, следующий за низкооплачиваемым рабочим днем), а уже во вторую очередь проблематизировал подчиненность женщины в вопросах репродукции и сексуальности¹². И даже поддержка права женщин на голосование была организована таким образом, чтобы отделить социализм от суфражисток из среднего класса, которых избегали как феминистки, так и обычные сторонники реформ¹³. Шестдесят лет спустя «эякулятивная политика» «новых левых» (определение Робин Морган) мало повлияла на коррекцию наследия маскулинного прошлого. Особенно вопиющий пример враждебности левых к феминистской повестке был засвидетельствован в 1969 году на Демонстрации против инаугурации в Вашингтоне, когда речи Мэрилин Уэбб и Суламифь Файерстоун были встречены криками мужчин «Уберите ее со сцены и оттрахайте!». Файерстоун вместе с Эллен Уиллис стремительно основали Редстокингс, одну из первых радикальных феминистских организаций в Соединенных Штатах. Их позиция была исчерпывающе аргументирована в письме для *The Guardian*: «Левые, идите к черту. Вы можете считать себя пупом земли и дальше. А мы создадим свое собственное движение»^{14, 15}.

Элизабет Кэди Стэнтон и Лукреция Мотт, в сущности, говорили то же самое мужчинам-аболиционистам в 1840-х, когда им, так же как и другим американкам, разрешили присутствовать в качестве делегатов на Всемирном конвенте против рабства в Лондоне, но запретили участвовать в нем. Разъяренные отношением к себе как ко второму сорту, Стэнтон и Мотт организовали первую конференцию по женским правам, которая состоялась в Сенека Фоллс, Нью-Йорк, в 1848 году. Безусловно, следует признать факт не только постоянной поддержки в борьбе за женские права со стороны таких активистов движения против рабства, как Фредерик Дуглас, но также то, что многие белые феминистки во время Гражданской войны придерживались расистских взглядов. Тем не менее правда и то, что в годы, предшествовавшие принятию пятнадцатой поправки, многие мужчины с твердой позицией по вопросу расы (включая Дугласа) откладывали работу в интересах как чернокожих, так и белых женщин, ища возможность предоставить черным мужчинам избирательное право и укрепить их положение в обществе другими способами⁵.

Привилегированность чернокожих мужчин продолжала характеризовать антирасистское движение XX века: от бытового сексизма движения за гражданские права, идущего под руку с нормами 1950-х, и до рьяных маскулинных настроений в движении Черной силы, укрепив-

¹² Ibid. P. 180–184. Развернутую критику Энгельса и Бебеля в отношении женщин см.: *Vogel L. Marxism and the Oppression of Women: Toward a Unitary Theory*. New Brunswick, 1983.

¹³ *Buhle M. J. Women and American Socialism*. P. 218–222.

¹⁴ *Echols A. Daring to Be Bad: Radical Feminism in America 1967–1975*. Minneapolis, 1989. P. 114–120.

¹⁵ Здесь также уместно упомянуть о постоянных трудностях, с которыми сталкиваются женщины в попытках быть услышанными рабочим движением. О распространенном в профсоюзах сексизме в Соединенных Штатах, особенно в период до 1960-х, см.: *Lichtenstein N. State of the Union: A Century of American Labor*. Princeton, 2002. P. 88–97; *Faue E. Community of Suffering and Struggle: Women, Men, and the Labor Movement in Minneapolis, 1915–1945*. Chapel Hill, 1991. Еще две работы (обе появились в Британии эпохи Тэтчер) будут полезны в понимании маскулинной предвзятости в социалистической иконографии. См.: *Swindells J., Jardine L. What's Left? Women in Culture and the Labour Movement*. London, 1990. В этой книге, например, анализируются изображение героических рабочих у Джорджа Оруэлла и труд как область мужского. В работе *Male Order: Unwrapping Masculinity* // Eds. R. Chapman, J. Rutherford. London, 1988 также утверждается, что социализм поддерживается особой гетеросексуальной мужественностью. В своем эссе редактор тома Резерфорд называет «сжатый кулак, разглаживание, борьбу и сопротивление» в качестве других примеров «ярко выраженной маскулинной» риторики левых (*Male Order*. P. 42–46); нижеследующие рассуждения Резерфорд о мужчинах, бегущих от материнского тела, также уместно здесь упомянуть (*Ibid*. P. 47–52).

⁵ Более подробную информацию о связи между аболиционизмом середины XIX века и феминизмом, а также об изменении взглядов Дугласа на женский вопрос см. в: *Frederick Douglass on Women's Rights* / Ed. Ph. S. Foner. Westport, CT, 1976. P. 3–48.

шихся в 1960-х. В качестве иллюстрации можно привести историю о том, как Кейси Хайден и Мэри Кинг выдвинули в 1964 году анонимные обвинения в сексизме в адрес SNCC (Студенческий ненасильственный управляющий комитет), на которые Стоукли Кармайл ответил печально известной репликой: «В SNCC единственная возможная позиция для женщины – это на спине»^{6,7}. Как мы увидим в главах, посвященных Спайку Ли и Генри Луи Гейтсу-мл., расовая и политическая идентичность черного национализма продолжала ассоциироваться с мужественностью и в антирасистском дискурсе 1990-х, даже в тех случаях, когда на уровне теории утверждалось обратное. Что же касается авангарда культуры, представителями богемы, ответственными за появление «крутизны» на карте, были, конечно, битники. Запатентованный ими стандарт маскулинности основан одновременно на стилизованной беззаботности чернокожих джазовых музыкантов («Birth of the Cool» Майлза Дэвиса вышла в 1949 году⁸) и на типаже угрюмого мачо из белого рабочего класса. Вслед за Норманом Мейлером, автором эссе «Белый негр», они боготворили гениального джазмена Чарли Паркера и, как остальные представители их поколения, питали слабость к внеклассовым изгоям, популяризованным Марлоном Брандо и Джеймсом Дином. Предвосхищая героев, которые будут рассмотрены в «Крутых парнях», пример битников показывает, как бунт против белой буржуазии может легко сосуществовать с традиционными представлениями о женщинах. Битники печально известны в этом отношении: Керуак был безответственным отцом, а Берроуз и вовсе убил свою жену. Битники хотели романтизировать образ жизни кочевника, принципиально бегущего от женщин и их предполагаемой конвенциональности. Вот как Барбара Эренрейх описала чувствительность битников: «Требования женщинами ответственности были для них в худшем случае оскорбительными, а в лучшем – неинтересными по сравнению с экстатическим потенциалом мужских приключений»^{9,10}. На всех последующих страницах крутизна будет характеризоваться в

⁶ Rosen R. Women's Liberation // Encyclopedia of the American Left / Eds. M. J. Buhle, P. Buhle, D. Georgakas. 2nd ed. New York, 1998. P. 882–889.

⁷ Чарльз Пэйн в книге *I've Got the Light of Freedom: The Organizing Tradition and the Mississippi Freedom Struggle* (1995) отмечает, что правомерность жалоб феминисток на SNCC в общем и Кармайкла в частности была пересмотрена или, как минимум, они были приняты к сведению. Более того, тот факт, что Пэйн обратил внимание на организацию локальных активистов и их повседневную работу, а не сосредоточился лишь на национальных лидерах мнений и их знаменитых публичных выступлениях, подчеркивает важность и даже первостепенность роли, которую сыграли женщины в общей самоорганизации сельских южных штатов, особенно в ранние 1960-е. В то же время ревизионистский проект Пэйна во многом основан на осознании того факта, что женщины были куда менее заметны, чем мужчины, в качестве лидеров движений, особенно в SCLC (Конференции христианских лидеров Юга). Отмечая «неспособность доктора Кинга относиться к женщинам как к равным», Пэйн поясняет, что женщинам в кругах SCLC не полагалось ни задавать вопросов, ни уж тем более отвечать на них.

⁸ Если быть более точным, то «Birth of the Cool» – альбом-компиляция Майлза Дэвиса, выпущенный в феврале 1957 года лейблом Capitol Records. В него вошли одиннадцать композиций, записанных нонетом Дэвиса для лейбла в течение трех сессий в 1949 и 1950 годах. Пластика стала одной из основополагающих для стиля «кул-джаз». Происхождение стиля и авторство названия связывают с именем свингового саксофониста Лестера Янга, который еще в 1930-е годы разработал противоположный хот-джазу стиль. Кул-джаз характеризуется большей эмоциональной сдержанностью, сближением с композиторской музыкой и т. д. – *Примеч. ред.*

⁹ Ehrenreich B. *The Hearts of Men: American Dreams and the Flight from Commitment*. Garden City, 1983. P. 54.

¹⁰ Как Эренрайх в книге *The Hearts of Men: American Dreams and the Flight from Commitment* (1983), так и Элис Эколс в книге *in Shaky Ground: The '60s and Its Aftershocks* (2002) куда более благосклонно пишут о побеге мужчин от домашних обязанностей в 1950-е и 1960-е – как о бунте если не против гендерного неравенства, то против традиционной маскулинности. Эколс считает, что битники и их последователи из числа «новых левых» продвигали контргегемонистское (хоть и не феминистское) понимание маскулинности. Она пишет, что преклонение мужчин из числа «новых левых» перед социологом Ч. Райтом Миллсом вызвано не только его кожаной курткой и мотоциклом БМВ, но и тем, что их призыв к раскрепощенной, неуправляемой маскулинности находил отклик в его протесте против мира белых воротников, его критике функционализма и антикоммунизма. То, как она описывает внешний облик Миллса, прекрасно иллюстрирует мое представление о крутой маскулинности, согласно которому образ бунтаря при полном параде (в кожанке и на мотоцикле) становится основой притягательности левой политики. И хотя эта «контргегемонистская» маскулинность вполне может протестовать против порядков среднего класса, а иногда, как в случае Аллена Гинзберга, против гетеросексуальных норм, я утверждаю, что она делает это отчасти за счет того, что феминизирует тех, кого она унижает, наделяет их материнскими чертами. В этом смысле неприятие битниками и «новыми левыми» буржуазной мужественности не просто «не феминистично», а фактически основывается на воспроизведении женоненавистнических гендерных кодов.

этих коннотациях. Она окажется связанной с эгоизмом и многосторонне проявляющимся нон-конформизмом. Она будет выражением аутентичной бунтарской маскулинности, свойственной афроамериканцам и рабочему классу и формирующейся в атмосфере независимости. Она также будет связана с инвестированием в мужскую гомосоциальность и небрежным, а иногда и грубым отношением к женщинам и их потребностям. Идея быть крутым весьма привлекательна, и многие из нас, будь то женщины или мужчины, хотели бы ей соответствовать. В то же время, благодаря нескольким поколениям феминистских исследований мы достаточно хорошо подготовлены к тому, чтобы распознавать как гендерную эксклюзивность, так и идеологическую непоследовательность крутизны как формы протеста. Я надеюсь, следующие главы послужат тому убедительным доказательством.

С моей точки зрения, крутизна не подчиняется причинно-следственным связям, разве что в самых общих чертах, и функционирует только на уровне морально-оценочных суждений. Я осознала это благодаря книгам Эндрю Росса, который прославляет буйную молодежь мужского пола – от рэперов до хакеров и футбольных фанатов, – отвергающих женщин и зачастую имплицитно их демонизирующих. В своей первой общепризнанной работе «Без уважения: Интеллектуалы и популярная культура» (1989), в своих коротких заметках и в поздних книгах, посвященных проблемам окружающей среды, Росс связывает фигуру сыновей с позитивными ценностями: весельем, популярностью и трансгрессией. Женское начало и феминизм для него настолько же прочно связаны с материнством, а также банальностью, насколько для битников женщины являлись воплощением буржуазных стандартов. Интеллектуальная траектория Росса – от его упражнений в феминистской теории кино в Университете Кента до трудов в области культурных исследований Британии в Иллинойсе – может быть прочитана как побег от матери современной кинокритики (Лауры Малви) в традицию, сформированную изучением руд-боев, тедди-бойс и других мальчишеских субкультур.

Подобная карьерная траектория еще более очевидна у Генри Луи Гейтса-мл., который будет фигурировать как наиболее яркий пример позиционирования через идентификацию с матерью. Для Гейтса, начинавшего с прославления творчества женщин, все тоже закончилось сосредоточенностью на вопросе «кризиса черного мужчины». Не будучи никогда столь же нераскаившимся «плохим парнем», как Росс, Гейтс все же выстроил развитие своей публичной личности таким образом (и это видно в траектории, описанной в «Цветных людях», 1994), чтобы решительно отдалиться от материнского. Более того, его бегство от феминности, окончательно завершившееся в 1990-е, началось еще в ранних работах, в которых Гейтс почтительно пытался освоить речь черной матери. Мой анализ работ Гейтса развивает эти тезисы, фокусируясь на его первых прорывных исследованиях, «Фигурах в черном» (1987) и «Означающей обезьяне» (1988). Я также обращаю внимание на то, что у Гейтса акции «крутизны» растут за счет афроамериканской маскулинности, которая хоть и мифологизирует черных матерей, презирует маменькиных сынков и возносит на трон «мазафакеров».

Таким же образом и в случае Спайка Ли расовая повестка, основанная на идеях черной маскулинности, в конце концов подрывает выраженное в его ранних фильмах желание защищать черных женщин и ставит крест на его симпатиях к феминизму. В своем прочтении я сопоставляю его фильм «Школьные годы чудесные» (1987) с двумя современными ему «творениями» белых людей – делом пятерки из Центрального парка в 1989-м и фильмом Брайана Де Пальмы «Военные потери», вышедшим на экраны в том же году. Во всех трех случаях вопросы расы и гендера поднимаются в связи с нарративом об изнасиловании. Таким образом, сопоставление способов, какими белые и афроамериканские мужчины выстраивают повествование об изнасиловании, показывают их сущностное единогласие, несмотря на имеющиеся расовые противоречия. Сюжет фильма Ли о жизни в афроамериканском колледже заканчивается расовым протестом, но тем не менее в нем раз за разом эксплуатируется штамп «жестокое женского тела». Бунтарской политической позиции Ли по расовому вопросу непросто ужитья в

этом фильме, так же как и в «Делай как надо» (1989) и «Лихорадке джунглей» (1991), с гендерной схемой, которая, будучи якобы феминистской, на самом деле снижает роль женщины до трофея или жертвы в расовой войне между мужчинами. Во второй главе книги обрисовывается общая установка «крутых парней»: они верят в то, что раса обуславливает маскулинность – например в вопросах о том, что значит быть белым или черным.

Эта мысль подводит нас к Эдварду Саиду и его магистральной работе «Культура и империализм» (1993), в которой так же, как и в фильмах Спайка Ли, очевидно противоречие между новыми расовыми парадигмами и закоснелыми представлениями о гендере. И, хотя я со многим согласна в этой работе, меня смутила ведущая роль Джейн Остин, внесшей значительный вклад в появление у империалистической культуры XIX века одомашненной феминности. Женщины вроде Остин должны, конечно же, вместе с мужчинами нести ответственность за англоцентричную текстуализацию понятия «дом». Однако Саид вместо этого пытается дискредитировать европейскую культуру за имплицитную женственность. В противоположность ей не-западные бунтарские культуры характеризуются как мужские, что возвращает им маскулинность, заложенную в ориенталистские парадигмы. В таком переворачивании гендерных означающих «колонизатора» и «колонируемого» ход мысли Саида напоминает левую критику Росса, пытающегося провести различие между «феминным» и доминирующим «маскулинным». Мы также можем наблюдать сходство Саида как ориентализированного мужчины с Гейтсом – черным, тесно связанным как со своей матерью, так и с белой культурной элитой. Для обоих маскулинность может быть чем-то вроде панической мужской реакции на попытку принизить их мужественность через расу.

В моей работе наиболее иллюстративным примером крутизны в самом открытом и примитивном виде является «Криминальное чтиво» (1994) Квентина Тарантино. Само собой, у Тарантино побег от материнской любви и ласки не уравнивается даже формальной ссылкой на феминизм. Бунтарство и новаторство оказываются в его случае скорее формальными и эстетическими, чем идейными; в результате он не столько рассказывает о политической непоследовательности, часто считающейся признаком крутизны, сколько драматизирует соотношение мужских представлений о саморазвитии с крутизной. В начале главы о «Криминальном чтиве» я использую фрейдистский анализ игры в «Форт! / Да!», чтобы описать не только сексуальную политику знаменитых типажей Тарантино, но также и метод повествования, призванного поддерживать в нас ощущение крутизны. Сцены, показывающие отношения полов, увязываются у Тарантино со сценами разрыва этих отношений так жестоко, что это наводит меня на мысль о динамике «взял-бросил», которую Фрейд проецировал на попытку ребенка дистанцироваться от матери. Поэтому мне интересно исследовать насилие в самом популярном фильме Тарантино в контексте ритма повествования, а не как его тему. Заимствуя образ из фильма, я предлагаю считать укол адреналина квинтэссенцией нарратива, выстроенного через резкие жанровые и эмоциональные скачки. Фильм стремится защитить разнообразность крутизны, которой угрожает домашний уют. В результате складывается иерархия: разрыв и уход оказываются предпочтительнее повседневных дел, связанных с близостью и непрерывностью, и так же, как в случае с Саидом, этот отвергаемый регистр домашней жизни закодирован как женский. Итак, я начинаю с Тарантино потому, что он предлагает невероятно яркую анатомию «крутизны» как мужского бунта против «повседневности», укорененной в отношениях полов и связанной с изначально зависимым положением.

Возможно, кому-то покажется контрпродуктивным и даже неподобающим подвергать критике не только харизматичных режиссеров, но и некоторых блестящих и прогрессивных интеллектуалов, работающих сейчас в Соединенных Штатах. Поэтому я бы хотела подчеркнуть то, насколько глубока моя признательность всем исследователям, о которых я пишу. Именно по причине значимости их работ для левой мысли о расе, популярной культуре, колониализме и гетеронормативности и по той причине, что они зачастую совпадают с феминистской идеей, я

призываю их к ответственности за остаточные следы мизогинии. Прекрасно осознавая сильные стороны своего текста, я постоянно пыталась сделать комментарии – пусть зачастую и негативные, обусловленные моей ясной и страстной позицией, – одновременно детализированными и справедливыми.

Однажды после моего выступления об Эндрю Россе и его текстах, посвященных футболу, в аудитории начались жаркие обсуждения достоинств и недостатков футболистов и фанатов футбола. Из-за критики этого сочинения меня обвинили в том, что мне не нравится сама игра. В данном случае, как я считаю, произошла ошибка в понимании истинного объекта критики. В «Крутых парнях» меня зачастую беспокоит не очевидная тема сама по себе, а скорее определенные довольно тонкие гендерные коды. Например, Росс защищает футбол как исконно мужественный спорт от того, что имплицитно описывается американскими корпоративными спонсорами как феминизация спорта. В некоторых случаях я рассматриваю тексты, которые искренне стремились изменить гендерные категории, но тем не менее при ближайшем рассмотрении оказались основанными на пренебрежительном взгляде на «женское начало». Таким образом, проблема в главе о Россе заключается не в футболе, а в том, как о нем пишет Росс. И я хотела бы добавить (придерживаясь случая Росса в качестве примера моего метода), что проблемой для меня является не Росс, а его риторические приемы. Тут необходимо заметить, что я не имею ничего против моих героев лично. Я лишь протестую против накопительного текстового эффекта неисследованных и неуместных паттернов сексистской аргументации, обнаруживающихся под поверхностным слоем в работах, задуманных как нечто противоположное, а зачастую и имеющее отношение к феминизму.

Есть еще одна причина, по которой я утверждаю, что эта книга не о конкретных личностях. Как я уже упоминала, меня интересуют культурные артефакты. И даже биографические или автобиографические материалы, к которым я иногда прибегаю, рассматриваются мной в отрыве от их субъектов. Далее: почти все мои герои имеют своего рода звездный или иконический статус, в силу чего их имена зачастую используются отдельно от них самих и даже вне связи с их работами. Так что Росс и Гейтс, в частности, оказываются новым подвидом знаменитостей, который Джеффри Уильямс описал как «академозвезд». Их эффектные образы как будто были созданы на фабрике грез, но в конце концов они принимают обличье, привычное для среды кампусов и конференций.

Часто обсуждаемый в последнее время феномен академических знаменитостей в Соединенных Штатах актуален для этого исследования в нескольких аспектах. Во-первых, хотя и отвергаю те страницы книги Дэвида Шамуэя «The Star System in Literary Studies», которые связаны с консервативными нападками на современную теорию, я согласна с ним в том, что сегодня звездного имени оказывается достаточно, чтобы заручиться нашим согласием со многими весьма спорными замечаниями. Не то чтобы звезды чаще, чем все остальные, делают сомнительные заявления, однако утверждения звезд меньше подвергают сомнению, особенно когда они не выдвигаются как аргумент, а используются в качестве теоретических обобщений или случайных источников в работах других людей.

Я бы сказала, что это тем более верно в случаях, когда цитируемая звезда, цитирующий ученый и читатель их обоих искренне привержены политическим и интеллектуальным проектам антирасизма, антинормативности, антиэссенциализма и т. д. В подобных случаях не согласиться с ними означало бы риск выразить несогласие с этими оппозиционными проектами, то есть признаться в своей «некрутости». Еще больший риск заключается в том, чтобы подлить масла в огонь воинов культуры от правого крыла, для которых обсуждаемые мной ниже звезды, так же как и для нас, левых, являются символическими маркерами на политическом ландшафте. По этой причине, находясь перед консервативной или даже мейнстримной аудиторией, я с готовностью отложу задачи левой самокритики и поспешу на защиту каждой из академических фигур, упомянутых в этой книге. Тот факт, что мои герои выражают важ-

ные прогрессивные идеи с высоты своего «звездного» авторитета, способствовал ограничению критики со стороны феминисток, которые по понятным причинам ценят личные и политические преимущества единого левого фронта. Поэтому мое вторжение на территорию этих крутых и знаменитых исследователей оказалось одновременно и сложным, и необходимым.

Я хочу сделать еще одно замечание о системе звезд в академических кругах, по поводу гендерной политики. Тут я не соглашаюсь с Брюсом Роббинсом, который в книге «Celeb-Reliance» рассматривает эту систему как противоположность патриархально-старческой линейной системе. И снова я буду вторить замечанию Шамуэя о том, что возможности для не-белых и/или женщин-исследователей сосуществуют с системой знаменитостей, но уж *точно* ей не обусловлены.

Представляется очевидным, что с помощью системы звезд академическая среда продолжает подчиняться гендерной, а также расовой иерархии. Примеры такого неравенства описаны Шэрон О'Дэйр («Academostars Are the Symptom; What's the Disease?»), отмечающей разницу между преподавателями и теми, у кого больше возможностей для исследований, или Тимом Спаргином в работе «The Times Magazine and Academic Megastars», посвященной противостоянию низших «звезд» и «звезд», которые пишут в *Times*. Как отмечает Спаргин, семь из восьми теоретиков-суперзвезд, появившихся в *Sunday Times Magazine* между 1990-м и 1994-м, были мужчинами, а описания «мерседеса» Гейтса и «ягуара» Стэнли Фиша только усиливали впечатление о суперзвездах как о «мужском клубе». С 1995 года появилось лишь два подобных материала, причем в обоих фигурировали женщины (Марта Нуссбаум и Элейн Скарри). И оба материала, в отличие от предыдущих, фокусировались не столько на интеллектуальных достижениях героинь, сколько на их «диковинности, эксцентричности и чудачестве». Более поздние материалы об Ив Седжвик и Марджори Гарбер не только были короче и прошли незамеченными (если быть точнее, их похоронили в разделе «Искусство и идеи»), но фокусировались на сплетнях. Объясняя это снижение жанра и уничижительный взгляд на звезду, Спаргин утверждает, что «фактором, видимо, является гендер». Суперзвездность моих объектов исследования является важным компонентом «крутой маскулинности», которая, в свою очередь, способствует формированию благоприятного образа академических звезд, особенно в публикациях в таких изданиях, как *New York Times*¹⁶.

Звездность, в сущности, является категорией, в терминах которой дистанция между Голливудом и Лигой плюща значительно сужается, так что мои режиссеры и профессора оказываются на одном уровне. Ли и Тарантино играют в собственных фильмах; Саид появляется в качестве говорящей головы в дневных новостях; Гейтс озвучивает документальные фильмы об Африке для PBS; и рано или поздно Чарли Роуз возьмет у всех у них интервью. Тарантино очень старается не прослыть умником, Саид же не может умником не быть. Однако в воображении людей они находятся рядом, в общем пространстве большого и малого экранов.

Хотя у книги имеется единое основание, связанное со «знаменитостями», я хочу обратить внимание на то, что первые две ее главы, посвященные кино, устроены не так, как следующие четыре – об академическом дискурсе. В то время как первые две главы описывают метод использования женских персонажей в кинотексте (как фигур, обозначающих опасную близость для мужчины, как объектов изнасилования и т. д.), в последующих разделах больше внимания уделено не образу женщины, а гендерным метафорам, организующим исследовательские тек-

¹⁶ См. также аргументацию Энн Пеллегрини о том, что, хотя критики системы звезд часто бросают обвинения в адрес Джудит Батлер, Гаятри Спивак и Ив Седжвик, популярность этих женщин ограничивается весьма узким кругом. Одна из немногих академических исследовательниц, известных за пределом академии, – Камилла Палья, прославившаяся как раз своими нападка на этих женщин и заодно на все феминистские исследования. И, разумеется, Палья поддерживает мою точку зрения, что уровень звездности в значительной степени совпадает с уровнем мужественности в идентификации. Эссе Пеллегрини и другие работы из числа упомянутых выше см. в выпуске «Academostars» журнала *The Minnesota Review* (52 [4] [2001]).

сты об империализме, поп-культуре, черной литературе и сексуальности. Эти метафоры, как я буду доказывать, идут вразрез со статусом этих текстов как олицетворяющих феминизм. В главах, посвященных кино, мое прочтение, напротив, скорее следует содержанию самих фильмов, чья сексуальная политика гораздо более двусмысленна. Они не только тематизируют крутизну и белую маскулинность, но и идут дальше, намекая на будущие гендерные конфигурации: они кодируют расовую аутентичность как мужскую, а клаустрофобную одомашненность как женскую; проводят ассоциации между маскулинностью и сыновьями-бунтарями, между женственностью и отсталыми мамочками; в конце концов, они задействуют крутых парней в качестве протагонистов, а женщин показывают как второй пол.

Тарантино, например, благодаря своему фирменному построению сюжета, смешению жанра, переработке культурного мусора является кратким обобщением голливудского постмодернизма, в то время как имя «Спайк Ли» отсылает нас к ренессансу черного кино, запущенного в 1987 году его фильмом «Ей это нужно позарез».

Этот подход еще более уместен для исследователей, среди которых Саид является отцом-основателем и выдающимся деятелем в области постколониальных исследований; Росс – мальчиком с обложки (и мальчиком для битья) в исследованиях культуры, а Гейтс – титаном мультикультурализма. Каждый из них сообщает нам многое о поле исследований, которое он представляет, при этом ни в коем случае не исчерпывая его и не будучи ему соразмерным.

Конечно, во всех этих сферах работают множество феминисток, и сбрасывать их со счетов не входит в мои намерения. Я позиционирую себя и как квир-теоретик, и как культуролог, и в постскрипуме я отдаю дань уважения некоторым известным ученым, проводящим феминистские исследования в рамках как этих, так и в других левых парадигм, без которых моя собственная работа никогда бы не появилась на свет.

Масштабные фигуры знаменитостей, которых я подвергаю критике, отбрасывают тем не менее чрезвычайно длинные тени.

Короче говоря, решительно поддерживая общие цели и методы этих отличных друг от друга теоретических дискурсов, я все же использую в моем исследовании их знаковые фигуры, чтобы обозначить важные тенденции, с ними связанные: то, как целые направления гуманитарной мысли, используя «феминность», в итоге работают во вред ревизионистским феминистским проектам. И в каждой главе я спрашиваю: почему сейчас, когда существует такое большое количество модных академических исследований и культурных областей, возникших в результате деятельности женского движения, гендер остается камнем преткновения для исследователей и продолжает притягивать до странного анахронические интерпретации?

Я бы хотела поблагодарить: университет Виджинии за три летних стипендии и две стипендии в честь полуторавекового юбилея университета. Я также благодарна Обществу по изучению художественной литературы, на ежегодной конференции которого я рассказывала о результатах своей работы. Также я глубоко признательна тем людям, которые не жалели времени, читая мою книгу на всех этапах ее написания, и давали мне свои комментарии: Эйлин Борис, Дженнифер Крю, Рите Фельски, Джонатану Флэтли, Джудит Киган Гардинер, Кэролин Хейлбрун, Хизер Лав, Деборе Макдауэлл, Нэнси Миллер, Тане Модлески и Джефффри Уильямсу. Я благодарна издательству Columbia University Press, проявившему бесстрашный энтузиазм по отношению к проекту, который некоторые называли обескураживающим, и я ценю их доверие. Доброта и мудрость Криса Реппуччи и Стива Гринштейна также были неисчерпаемы. Эрик Лотт был моим проницательным собеседником, напарником в политических вольностях и другом, чью поддержку я ощущала всегда. Я бесконечно благодарна своим родителям за их постоянную поддержку. Я посвящаю эту книгу своему сыну Кори, который в свои десять лет уже научился мастерски иронизировать над крутизной.

Отдельные фрагменты этой книги уже были опубликованы. Глава 2 под названием «Геометрии расы и гендера: Ив Седжвик, Спайк Ли, Шарлейн Хантер-Галт» – в *Feminist Studies* 20.1 (весна 1994), страницы 67–84. Глава 3 под названием «Джейн Остин и Эдвард Саид: Гендер, культура и империализм» – в *Critical Inquiry* 21.4 (лето 1995), страницы 805–821. Часть главы 4 под названием «Эндрю Росс, культурные исследования и феминизм» была опубликована в *The Minnesota Review* 52–54 (2001) на страницах 239–247. Я благодарна за разрешение заново опубликовать их в этой книге.

1. Квентин Тарантино: анатомия крутизны

Джулс (Тыковке): «Скажи этой сучке успокоиться. Скажи: успокойся, сучка! Успокойся, сучка».

Квентин Тарантино, «Криминальное чтиво» (1994)

Как только я задумалась о фильмах Квентина Тарантино, мне стало понятно, что это чистое воплощение крутизны. Его личность «белого негра»; его манера общаться с «посвященными» чередой отсылок (если не заимствований); стильная и обыденная работа со сценами насилия; юные адепты культа Тарантино, особенно версии «Криминального чтива» (1994), – все это создает неоспоримую ауру крутизны. Самопровозглашенный плохой парень, Тарантино получает удовольствие от агрессивного пренебрежения формальными и сюжетными клише. Что будет, если раздвинуть границы гангстерского кино и включить в него немного неторопливой болтовни, заимствованной из комедии положений? А если взять низкопробный линейный сюжет и деконструировать его до неузнаваемости? Показать, как женщину бьют острием (пусть даже дезинфицированной иглы) в грудь и сделать это одновременно комично и информативно с медицинской точки зрения? Озорство, с которым Тарантино дает ответы на эти вопросы, демонстрирует вызывающую дерзость и рисковость, так что его критики в сравнении с ним кажутся закомплексованными ханжами. Наличие возрастных и гендерных критериев в динамике представлений Тарантино о «крутизне» стало мне очевидно после дискуссии о «Криминальном чтиве» в университете Вирджинии: что показательно, эта дискуссия привлекла гораздо большую аудиторию, особенно студенческую, чем большинство подобных научных мероприятий. Во время дискуссии кто-то, закатив глаза, упомянул «наших матерей», и это выражение быстро стало знаковым для собравшихся, переходя от одного молодого поклонника к другому как обозначение тех, кто не входил в круг избранных, – тех, кто был или слишком ранимым, или недостаточно крутым, чтобы понять то, что поняли они. Быть несогласным с позицией Тарантино для них означало, видимо, дискредитировать себя весьма специфическим образом, а именно оказаться в категории «материнского». Как только я это поняла, то начала искать тему для этой книги исходя из антиномии матерей и крутых мужчин.

Крутые мужчины, посредственные женщины

Нечто большее, чем просто составляющая таинственного режиссерского ореола Тарантино, крутизна в его фильмах – это состояние, в котором или живут, или в котором хотели бы жить буквально все его мужские персонажи. Это также маскулинность, которая ни с того ни с сего оказывается в драматургическом центре «Криминального чтива». Для грабителей и гангстеров Тарантино отличительной чертой крутизны является железное самообладание, вознаграждающееся контролем над другими людьми. «Мне нужно, чтобы ты успокоился (cool). Ты спокоен?» – говорит Мистер Белый (Харви Кейтель) разгневанному Мистеру Розовому (Стив Бушеми) («Бешеные псы», 1992). И, хотя Мистер Розовый отвечает: «Я спокоен», – его скептически настроенный партнер выплескивает ему воду в лицо. «Передохни», – спокойно советует ему Мистер Белый.

Таким же образом в напряженной концовке «Криминального чтива» Джулс (Сэмюэль Джексон) велит «Тыковке» (Тим Рот) разобраться с истерикой Йоланды (Аманда Пламмер): «Скажи этой сучке успокоиться. Скажи: успокойся, сучка! Успокойся, сучка». «Мы будем прямо как три Фонзи», – продолжает Джулс. «А какой Фонзи? Он спокойный?» – спрашивает

несчастливая Йоланда сквозь слезы. «Именно так», – отвечает Джулс. «И это то, что мы сейчас будем делать, – мы успокоимся»¹⁷.

Преисполненный уличной черной крутизны, Джулс – директор в школе крутости, в то время как бледная, трясущаяся Йоланда – отстающая в классе. Ставя ей в пример Фонзи, добродушного белого механика из «Happy days»¹⁸, он снижает планку до доступного ей уровня. Если Джулс находится на самом вершине этой шкалы, то между ним и белой женщиной в перечне крутых характеров находится белый мужчина, а именно – белый хипстер из 1950-х, обязанный своей предполагаемой крутизне черным мужчинам.

Впрочем, «черный» и «белый» – не единственные понятия, заложенные в основе бинарной оппозиции крутого/некрутого у Тарантино. Как покажут цитаты ниже, провал соотношения с «крутизной» определяется маркерами «розовый» и «сучка», что утверждает специфику идеала маскулинности Тарантино, с которой мы уже успели ознакомиться. Расовая и гендерная политика белых мужчин действительно оказываются тесно взаимосвязаны. Взять хотя бы уже приводившийся пример с Мистером Белым. Поскольку крутизна находится в зависимом положении от расы, что, хотя не выражается в «Бешеных псах» напрямую, очевидно исходя из кодовых имен героев (разных цветов), бледность Мистера Белого является признаком его «женственности», а значит и некрутости. В мужской гомосоциальной структуре, проанализированной сквозь призму расовой принадлежности, Мистер Белый занимал бы столь же приниженное и уязвимое положение, как сидящий в тюрьме Мистер Блондин, о котором Милый Парень Эдди рассказывает, что «черная сперма... простреливает его зад».

Однако эта расстановка меняется в псевдогетеросексуальном контексте, созданном его покровительственным отношением к Мистеру Розовому, что, к счастью для Мистера Белого, позволяет ему вернуть себе как мужественность, так и крутизну, и даже приобрести определенную степень «черной крутизны». Представим себе, как Мистер Белый сначала покидает пределы расовой схемы, в рамках которой он некрутой; затем входит в гендерную схему, где он, по сравнению с «Розовым», становится крутым; и в конце концов возвращается в расовую схему если не черным, то во всяком случае определенно «почерневшим» и достаточно крутым. Крутизна для Тарантино и тех, кто им восхищается, оказывается прямо связана с маскулинным желанием господства, внутри которого доминирование женского начала переплетается, помимо всего прочего, с тревожностью белого мужчины насчет черной маскулинности.

Одной из моих главных целей в дальнейшем будет обрисовать привлекательность Тарантино через ее неразрывную связь с потребностями белого мужчины. Сцены насилия в «Криминальном чтиве», как я покажу, служат исключительно для выражения мужской чувствительности, а также подчеркивают смутно осознаваемые стремления мужчин вернуть себе исконные ощущения крутизны и непроницаемости.

В отличие от фильмов Брайана Де Пальмы, или Дэвида Линча, или голливудских фильмов в целом, объектом насилия в «Криминальном чтиве» и «Бешеных псах» редко становится женское тело само по себе. Женские тела как таковые вообще редкость в первых двух фильмах, сценариями и режиссурой которых занимался сам Тарантино¹⁹. Вместо них, на что указы-

¹⁷ Номера страниц в сценарии «Бешеных псов» соотносятся с версией, опубликованной в Grove Press (1994); в случае «Криминального чтива» речь идет о версии, опубликованной в Nuregon (1994).

¹⁸ Фонзи из сериала «Happy days» – байкер итальянского происхождения, один из главных героев поп-культуры США XX века.

¹⁹ См. Gary Indiana, bell hooks, Robin Wood, и особенно Jeanne Silverthorne (все в номере *Artforum* за март 1995 года). Эти работы – образцы проницательной критики типично плохого или небрежного обращения Тарантино с женскими персонажами. Конечно же, фильм «Джеки Браун» (1997), в котором в главной роли Тарантино снял звезду блэксплоитэйшн Пэм Гриер, знаменовал долгожданный отход от этой практики. В меньшей степени озабоченный потребностью тривиализировать женское начало и выстроить по отношению к нему дистанцию, фильм «Джеки Браун» также не использует повествовательную технику «укола адреналином», о которой я пишу далее. И это можно рассматривать как доказательство моего тезиса об эмоциональной функции, заложенной в этот прием. Меня также не удивляет, что, когда Тарантино наконец решился исследовать женскую

вает псевдоним «Мистер Розовый», режиссер занят изучением отвергаемой им женской стороны мужской личности и издевательствам над ней. Впрочем, нехватка женских персонажей в «Криминальном чтиве» вовсе не означает, что женщины в фильме отсутствуют в принципе или находятся в безопасности. Для иллюстрации роли и функции, отведенных женщинам Тарантино, лучшим примером служит сцена в комнате мотеля, где живут Бутч и Фабьен (Брюс Уиллис и Мария де Медейруш). Камера приближается к экрану телевизора, на котором демонстрируется взрыв бомбы²⁰. Как и в большинстве фильмов Тарантино, это место становится полем боя, где орудуют, как правило, одни мужчины. Однако на переднем плане мерцает отражение Фабьен, чистящей зубы, вполглаза наблюдающей за происходящим на экране. Подобное соединение банального с ужасающим часто встречается у Тарантино, который любит «заправлять бургеры кровью», чтобы получить одновременно комический и зловещий эффект. Также эта сцена – типичный пример того, как Тарантино, может быть, и неосознанно, низводит женщин, а конкретно Фабьен, к «обыденному» – тому, о чем, в сущности, нечего рассказать. Истории же калечащих друг друга мужчин – вот что действительно интересует Тарантино, и только ради них пленка будет крутиться в камере. В отличие от тех безобидных вещей, которыми заняты женщины, просто чистящие зубы и смотрящие телевизор, применение мужчинами насилия считается «действием», и, как я обосную ниже, это насилие является тем, что в фильмах вроде «Криминального чтива» и «Бешеных псов» считается «настоящим». Женщины же у Тарантино, напротив, хоть и могут быть причиной или целью в цепочке действий активного персонажа вроде Бутча, но (как в типичном нарративе вестерна) сами по себе не являются важными для сюжета. В лучшем случае им везет, как Мие (Ума Турман), чья роль в «Криминальном чтиве» настолько же короткая, как и роль в пилоте телесериала, обреченного на провал, и которой Тарантино выделяет одну-единственную шутку, перед тем как выкинуть из сюжета²¹. Чаще же всего женщины у Тарантино разделяют судьбу Фабьен: им доверяют пару жестов в ограниченном пространстве, а затем их обрекают на призрачное присутствие где-то за кадром.

Моя цель – показать, что Фабьен не только призрак, но и обычный зритель. Я настаиваю на том, что женщина как субъект исключена из творческого видения Тарантино, так как для него она является носителем, так сказать, презренной точки зрения «наших матерей». Исходя из этой предпосылки я попытаюсь, во-первых, объяснить роль насилия в «Криминальном чтиве» как элемента логической структуры «крутой» белой маскулинности, а во-вторых, обрисовать, как эта логика формирует «реализм», обесценивающий другие формы реализма. Как я утверждаю, Тарантино использует устойчивые формы повествования, уделяющие внимание обыденному и личному только для того, чтобы увязать их с представляющими их женщинами и затем свести на нет.

Укол адреналина

Одним из ключей к пониманию насилия в «Криминальном чтиве» может быть подсчет мертвых тел и инвентаризация используемого в фильме оружия. Наблюдая за Бутчем, который перебирает молоток, битую и бензопилу, прежде чем выбрать самурайский нож, чтобы разобратся с Зедом, мы можем подсчитать способы физического уничтожения, встречающиеся у Тарантино. Но вместо этого я бы хотела выделить подсюжет, трансформирующий акты наси-

агентность, он выбрал на роль главной героини афроамериканку, ведь черный цвет кожи для него стойко ассоциируется с мужественностью. И действительно, если в романе Элмора Леонарда «Ромовый пунш», на котором основана «Джеки Браун», главная роль отведена белой женщине по имени Джеки Берк, Тарантино демонстративно меняет ее расу, превращая ее в Джеки «Браун». Учитывая его взгляды, эта расовая ревизия в какой-то степени смягчила Джеки Браун и придала жизненности ее женственности.

²⁰ Tarantino Q. *Pulp Fiction*. New York: Hyperion, 1994. P. 104–106.

²¹ Ibid. P. 17–18, 57.

лия в формальный элемент. Я предлагаю считать укол адреналина образцом синтаксиса насилия. Это в буквальном смысле инъекция, которую Винсент Вега (Джон Траволта) делает в сердце Мие Уоллес, откачивая ее после передозировки²³. Сама передозировка происходит в кульминации длинной сцены, которая тем или иным образом обещает секс в конце²⁴. Нервные шутки о ревнивом муже, надутые губки Мии и наркоманские проповеди Винсента самому себе – все указывает на одно. В закуской *Jack Rabbit Slims* Винсент уже не чувствует собственного тела из-за героина и все-таки пробует пятидолларовый коктейль Мии, после чего в несколько заторможенном чувственном изумлении исполняет танцевальные па в носках. Не меньше, чем Винсент, мы удивлены, обнаружив себя на танцполе, особенно в этом-то фильме, и в результате удовольствие, которое мы получаем от музыкальной паузы, снижает тревогу в тот момент, когда мы возвращаемся домой к Мие²⁵.

Но внезапно вместо секса мы получаем смерть или предельно близкий к ней опыт. Только что Мия была знойной и нетерпеливой, а теперь она не сексуальней, чем койка в реанимационной палате. Эффект оказывается по меньшей мере шокирующим. Участила ли эта прелюдия наш пульс? Стали ли наши сердца биться быстрее в предвкушении сцены интимной близости? Тарантино делает резкий разворот, и вот на зрителе уже нет лица. Все линии нарратива в той или иной степени соотносятся с напряжением и эффектом неожиданности. Многие встают между любовниками. Но это экстремальное разочарование, сотрясающая все тело безжалостная инъекция антитезиса – вот что такое, по моему мнению, сюжет, похожий на укол адреналина. Таким образом, насилие в «Криминальном чтиве» – это не просто часть фирменного почерка, но также ритм повествования, или его режим, а укол – это не просто удар Винсента Мии чем-то острым, но также и метод кинорежиссера, способ организации визуального материала²².

В порнофильмах соединяются воедино несколько мининарративов, каждый из которых доводится до кульминации, известной в индустрии как «денежный выстрел». Я предполагаю, что Тарантино замещает «денежные выстрелы» сериями вновь и вновь повторяющихся «уколов адреналина». Это не всегда, как в случае с Мией и Винсентом, случай «*прерывания коитуса*», а чаще – просто-напросто «*коитус перенасыщенный*». Например, с Бутчем и Фабьен все начинается с того, что они занимаются любовью, а заканчивается кульминацией со взрывом насилия Бутча по отношению к золотым часам его отца. В первом кадре его любовница, больше напоминающая подростка, завершает свой туалет и собирается готовить завтрак; в следующем же она уже прячется в углу, пока Бутч уничтожает мебель²⁷.

²³ Ibid. P. 78–81.

²⁴ Ibid. P. 48–69.

²⁵ Сам Тарантино с любовью отзывался о музыкальных номерах в фильмах Годара, «возникающих будто из ниоткуда», и расписывал их «дружелюбие и притягательность». Однако наслаждение этими моментами для него явно связано с их внезапностью: они будто репетиция некоей утраты. Рассказывая о том, как он был огорчен, когда оборвалась музыка в «Маленьком солдате», Тарантино говорит, что благодаря «Криминальному чтиву» понял, что «нельзя позволять музыке длиться слишком долго» (*Dargis M. Quentin Tarantino on Pulp Fiction // Sight and Sound. 1994. November. P. 18*).

²² Сценарист по профессии Чарльз Димер также отмечал так называемые «шоковые переходы» в сценариях Тарантино. Эффект от них, практически всегда заключающихся в экстремальном насилии, удесятерился в чередовании со сценами разговоров, по продолжительности и эмоциональности больше свойственных театру, а не кино. Разбор «Бешеных псов», «Настоящей любви» и «Прирожденных убийц», а также «Криминального чтива» показал, что во всех четырех сценариях применяется один и тот же прием, опробованный Тарантино: «Это ритмические колебания между шоком и досугом, досугом и шоком». И, хотя интерес Димера лежит в области формы, он мимоходом замечает, что шутки у Тарантино – это «игривая оболочка» сцен, «реальный смысл» которых заключается во внезапных проявлениях насилия. Другими словами, он верно следует обозначенным, как мне кажется, самим Тарантино заветам – о том, что разговоры по душам поверхностны, в то время как в насилии заключена глубинная «истина» (*Deemer Ch. The Screenplays of Quentin Tarantino // Creative Screenwriting. 1994. Vol. 1. № 4. P. 59–83*).

²⁷ Ibid. P. 108–113.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.