

Кино и массмедиа

УДК 791 / 008

ББК 85.374 / 71

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-344-365

Эвальдье Виолетта Дмитриевна

Кандидат культурологии, научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва

ORCID ID: 0000-0002-4531-4922

amaris_evally@mail.ru

Ключевые слова: кинематограф, рок-музыка, рок-музыкант, Иной, Орфей, демон перекрестка, вампир, монстр, «Призрачный гонщик», «Блэйд», «Другой мир».

Эвальдье Виолетта Дмитриевна

Демонизация образа рок-музыканта в западном кинематографе

Внимание автора сосредоточено на образах музыкантов со сверхспособностями в западном кинематографе, их узнаваемых внешних и поведенческих особенностях, что во многом связано с клишированным восприятием того или иного стилистического направления рок-музыки. Возникает вопрос, почему же образы рок-музыкантов так хорошо вписываются в кинематографическую ткань. В первую очередь — благодаря высокому потенциалу экранных историй для многоуровневой дешифровки, наличию карнавальных и мистических мотивов в интерпретации концертной деятельности. Также значительную роль играют детективные элементы сюжетов и экзистенциальные проблемы героев. Клишированные мотивы бунтарства героев-Иных напрямую не соотносятся с современными поведенческими тенденциями в обыденной жизни, однако именно эти мотивы востребованы у зрительской аудитории. Автор подробно рассматривает ряд персонажей рок-музыкантов, которые появляются во многих фильмах в образах Иных и предполагают индивидуальные зрительские оценки этического начала в том или другом герое.

Evallyo Violetta D.

PhD in Culture Studies, Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
amaris_evally@mail.ru

Keywords: cinema, rock music, rock musician, Other, Orpheus, crossroads demon, vampire, monster, Ghost Rider, Blade, Underworld.

Evallyo Violetta D.

The Demonization of a Rock Musician's Image in Western Cinema

In this article, attention is mainly focused on the images of musicians with supernormal abilities in Western cinema, their recognizable external and behavioral features, which are largely a clichéd perception of one or another stylistic of rock music. Why do the images of rock musicians fit so well into the visual structure? First of all, this is the high potential of the represented stories for multilevel decryption. The interest of mass culture in the field of rock music is characterized by many criteria, and not least of all associated with the carnival, mystical elements of concert activity; detective elements, and existential twists and turns. The clichéd motives of protest do not coincide with everyday life or do not directly correlate with it, but it is precisely the struggle that becomes in demand among the audience. It is symptomatic that rock musicians appear in many films in the images of Others, endowed with superpowers. Different myths are intertwined, and transformations and demonic forces are initially regarded as something unrighteous, but it is to the audience's judgment that options are presented in assessing the Others and their fate. The author examines in detail a number of characters of rock musicians who appear in many films in the images of Others, supreme beings. This kind of character assumes the individual assessments of ethical principles inherent to this or that superhero.

Искусство музыки и музыканты давно интересуют кинематограф. Наибольшее внимание уделяется признанным мастерам — Моцарту, Баху, Паганини. В последние десятилетия кинематографисты стали обращать внимание на джазовых, поп-исполнителей. Рок-музыканты же зачастую или появляются в эпизодических ролях, или в фильмах, сосредоточенных на других темах, где они выступают в роли Иных, наделенных сверхчеловеческими способностями, осененными покровительством темных сил. В этой статье внимание преимущественно сосредоточено именно на образах музыкантов со сверхспособностями в западном кинематографе, их узнаваемых внешних и поведенческих особенностях, во многом являющихся клишированным восприятием того или иного стилистического направления рок-музыки.

В первую очередь обратим внимание на важный тезис, сформулированный Е.А. Савицкой: «Рок-музыка как явление синтетическое вбирает в свой оборот различные художественные и технические средства, задействует, помимо аудиального ряда, и многие другие — визуальный, символично-предметный, пластический и др. Оно существует не только в концертно-исполнительском звучании, но и (иногда исключительно) в виде аудиозаписи, видеоклипа, цифрового релиза, и сегодня уже немыслимо без новейших технологий. Таким образом рок становится своеобразным медиапространством» [6, с. 6].

Интерес массовой культуры к сфере рок-музыки характеризуется множеством критериев, и не в последнюю очередь связан и с карнавальными, мистическими элементами концертной деятельности. В.А. Кузьмина пишет: «...в пространственно-временном континууме рок-концерта происходит процесс нивелирования индивидуального сознания и акцентирования коллективного в качестве главного воспринимающего субъекта, который переносит рок-концерт из категории искусства в область сакральных магико-мистических практик» [3, с. 276]. В отношении персонажей комиксов, многие из которых наделены сверхъестественными способностями (например, Блэйд, о котором мы будем говорить ниже), М. Элиаде справедливо замечает, что они «являются современной версией мифологических или фольклорных героев. <...> То же относится и к жанру полицейского романа <...> читатель неосознанно вовлекается в процесс идентификации, он участвует в драме и мистерии, у него возникает чувство личной

причастности к действию, оказывающемуся одновременно опасным и „героическим“» [12, с. 182–183].

Бесспорно, в фильмах, оказавшихся в центре внимания данной статьи, присутствуют и детективные элементы (попытка обнаружить правду о гибели родителей-людей), и бунт против своего создателя. Почему же образы рок-музыкантов так хорошо вписываются в кинематографическую ткань? Подробно исследуя мифы о героях, Отто Ранк делает вывод, что «наделяя героя деталями истории своего собственного детства, они [*взрослые люди*. — В.Э.] идентифицируют себя с ними, так сказать, претендуя на роль подобных героев в рамках своей собственной личности. Поэтому настоящим героем создаваемой саги является эго, которое воплощается в герое, возвращаясь к тому времени, когда оно само было героем, совершившим свое первое героическое деяние — восстание против отца. Это может отыскать свой собственный героизм только во времена детства, и поэтому оно приписывает герою свой собственный мятеж» [5, с. 237]. А рок, как известно, имеет прямое отношение к бунтарству. В связке внешнего соответствия рок-музыканта и мифологического стержня, протест героя-Иного против своей природы и создателя (т. е. своего рода — родителей, отца) представляется наиболее логичным и оправданным в условиях реализации паттернов массовой культуры.

Т. Салахиева-Талал констатирует, что в сценарных техниках, которым обучаются будущие специалисты кино, активно задействуется фрейдистский психоанализ [7, с. 31]. В кинематографе мотивы бунта против отца (создателя) превращаются в архетипические конструкции, а концепции Фрейда сами по себе уже являются отраженной реальностью в восприятии жившего в других социальных, культурных условиях ученого. То есть клишированные мотивы протеста героев-иных не совпадают с обыденной жизнью или же не соотносятся с ней напрямую. Как правило, подавляемые волей бунтарские настроения зрителя против властных структур или индивидов (будь то авторитетный родственник, начальник или полицейский, выписывающий штраф) по большей части нереализуемы в жизни, поэтому и становятся востребованы у зрительской аудитории.

В.Н. Сыров справедливо замечает, что «рок-музыка порождена стихией протеста, с другой стороны, в ней заметно преодоление стихийности, стремление к обретению *формы*» [10, с. 470]. И далее

Е.В. Мякотин выделяет ряд структурно-семантических признаков тембрового среза рока, среди которых отметим амбивалентность, рождающуюся в результате взаимоотношений первичных тембров и электросонорности, которая, в свою очередь, порождает ситуацию увенчания-развенчания, с концепцией постоянного движения, обновления и смысловой трансформации [4, с. 489]. А значит, в «поверхностных» и несерьезных сюжетах о рокерах-вампирах и других монстрах заложен потенциал в многоуровневой дешифровки.

Авторы объемного, серьезного труда «Цивилизационная идентичность в переходную эпоху» пишут: «стоит ли говорить, что в истории XX века систематические инверсионные процессы вернули человечество к сумеркам богов, а следовательно, и к активизации демонов и драконов, вызвавших к жизни целый институт их институционализации, т. е. массовую культуру. А ведь, собственно, что такое эта демонизация эстетических форм в виде литературных и кинематографических образов, как не проекция глубинного психологического содержания индивида... литературный или кинематографический двойник человека массы актуализирует лишь негативную, разрушительную силу самого человека массы...» [11, с. 878]. А значит, образы вампиров, оборотней — любых узнаваемо Иных — помноженные на узнаваемые черты, присущие представителям рок-культуры, становятся удачным симбиозом для формирования многогранного, но довольно клишированного персонажа.

Можно условно выделить три вида персонажей: «рокер», или так называемый «металлист», «блэк-металлист» и панк.

Каждая разновидность рока способствует прорисовке персонажа, его этических ориентиров, косвенно соотносится с атрибутикой и, главное, эстетическими категориями того иного музыкального направления.

Образ «блэк-металлиста» в соответствии с эстетикой стиля очень близок к теме смерти. Чаще всего это фильмы про вампиров, их герои лишь косвенно ориентируются на человеческие категории справедливости. Например, Селин из «Другого мира». Она четко выполняет задачу истребления оборотней, мало заботясь о сопутствующих человеческих жертвах. Внешний вид девушки эволюционирует от фильма к фильму. Если в первой части (*Underworld*, реж. Л. Уайзман, 2003) в одежде Селин преобладает эстетика готики (корсет, латексный

комбинезон, длинный плащ) и элементы дэт-металл (в частности, массивные, утяжеленные сапоги), то во второй части она уже без плаща. Далее она сначала обзаведется «человеческим» серым пальто, а позже и светлой шубкой, а о ее вампирской природе будут напоминать лишь кожаные брюки. Но моральный кодекс Селин останется практически неизменным — спасти свой мир и защитить близких.

Блэйд — это тоже *Иной-воин*, сражающийся со сверхъестественными существами, однако он больше сосредоточен на спасении как человечества, так и отдельных людей (*Blade*, реж. С. Норрингтон, 1998). Как и Селин, внешний вид Блэйда соотносится с готик- и дэт-металлом, как и его довольно философское отношение к смерти. Однако и Селин, и Блэйд не связаны с каким-либо искусством. А вот Эрик Дрэйвен («Ворон» / *The Crow*, реж. А. Проиас, 1994), восставший через год после своей гибели, был именно музыкантом (в ломбарде он даже забирает электрогитару в качестве напоминания о своей прошлой жизни). Он, как и «полагается» герою со сверхчеловеческими способностями, затянут в кожу, носит длинный плащ. И тоже не отягощен человеческими нормами — убивает преступников, разочаровавшись в «человеческом» правосудии.

В.А. Кузьмина отмечает, что «одна из важнейших творческих задач в этом случае [*подчеркнуть индивидуальность рок-исполнителя. — Э.В.*] — наиболее точно, а главное — доступно и доходчиво воссоздать образ лирического героя (или нескольких героев), который, в свою очередь, складывается из мизансцен, обладает определенной внешностью, голосом, испытывает эмоции, вспоминает и рассказывает истории из своей жизни. Рок-музыканты одержимы поиском собственной идентичности» [3, с. 273]. В данном контексте образная рок-«упаковка», «обертка» монструозных персонажей представляется дважды выигрышной: помимо акцента на очевидных внешних конфликтах подчеркивается внутренняя борьба героя с собственными демонами, поиск ответа на вопрос, кто он, что его определяет — природа или разум. Интересно, что многие Иные-монстры сосредоточены на поисках себя и доказательств, что они не чудовища — и Призрачный гонщик Джонни Блейз, и Блэйд, и другие. Селин («Другой мир») частично удается сформировать «человеческие» взаимоотношения с Майклом, со своей дочерью в условиях непрекращающейся борьбы за выживание. В связи с этим приведем цитату из статьи М.Ф. Ка-



Илл. 1. Кадр из фильма «Блэйд» (*Blade*, реж. С. Норрингтон, 1998)



Илл. 2. Кадр из фильма «Ворон» (*The Crow*, реж. А. Пройас, 1994)

зючица: «...в сфере художественного мировоззрения легитимация действует опосредованно, формирует ценностные ориентиры у реципиентов через художественные образы, так сказать, маскирующие их идеологическое воздействие» [1, с. 202]. В фильмах «Другой мир» против прекрасной Селин выступают не только «традиционные» враги — ликаны, сородичи-вампиры, но и люди (особенно ярко изображены «этнические» зачистки, инициированные правительствами, в фильме «Другой мир: Пробуждение» / *Underworld: Awakening*, реж. М. Морлинд, Б. Стейн, 2012). Таким образом, героиня является изгоем в каждой из существующих властных структур, а значит, образ Селин как *Иной* трансформируется в «обычного» изгоя⁽¹⁾. Е.В. Сальникова констатирует важный момент: «...не менее значимой тенденцией становится стремление кино приобщить сверхчеловеческих существ к самому демократическому и современному быту, выстроить для них убедительно реалистическую среду обитания» [8, с. 456]. Эти выводы во многом соотносятся и с Призрачным гонщиком Джонни Блейзом. Персонаж Николаса Кейджа («Призрачный гонщик» / *Ghost Rider*, реж. М.С. Джонсон, 2007) продолжает свою человеческую жизнь, тешит публику сверхопасными номерами. Как можно увидеть в начале фильма, перепрыгнув на мотоцикле через футбольное поле с выстроенными в ряд тягачами, гонщик неудачно падает и, будь он обычным человеком, то, безусловно, погиб бы. Однако сила, дремлющая в нем, возвращает его к жизни. Примечательно, что до «активизации» своего дьявольского «потенциала», Джонни Блейз пытался жить обычной жизнью. Хотя, разумеется, одинокую гастрольную жизнь экстремальщика-суперзвезды сложно назвать обыденной, тем не менее она выглядит вполне человеческой.

В данном ракурсе можно вспомнить и «Железного человека» Тони Старка, воплощенного Робертом Дауни-мл. Строго говоря, никаких сверхчеловеческих сил у него нет, что блестяще продемонстрировал диалог между ним и Капитаном Америка в фильме «Мстители» (*The Avengers*, реж. Дж. Уидон, 2012):

(1) В контексте милитаристского ракурса представляется интересным исследование зарубежных ученых «Транснациональные и постколониальные вампиры» [14]. Об оппозиции Блэйда и официальных властных (в частности, полицейских) структур см. [13, с. 192].

Стив Роджерс (Капитан Америка): Парень в бронированном костюме. А снять? Кто ты без него?

Тони Старк (Железный человек): Гений, миллиардер, плейбой, филантроп⁽²⁾.

Строго говоря, Тони Старк не является ни музыкантом, ни рокером, но режиссерской волей, его музыкальной темой являются композиции AC/DC, которые придают ему ауру отчаянного рокера-добряка.

Поиск собственной идентичности героями происходит в условиях изоляции. Согласно определению одиночества, данному С.С. Ступиным, «одиночество — целый сонм голосов, толкующих о соблазне свободы, о таинственном опыте самоузнавания, о тщетности любых попыток выбраться из клетки собственной автономности. И потому одиночество — это еще и выбор. Между действием и бездействием. Между неизбежной меланхолией и мужеством на решительный шаг к самому себе» [9, с. 68]. И попытка осознать себя и свою сущность свойственна героям-иним в той или иной степени. Так, помимо коллекции дорогих мотоциклов, в квартире Джонни Блейза (точнее — на чердаке; и тут снова приходит на ум рабочая зона Тони Старка — его гараж) повсюду книги религиозного содержания. Он тщится познать сущность, засевшую глубоко в нем.

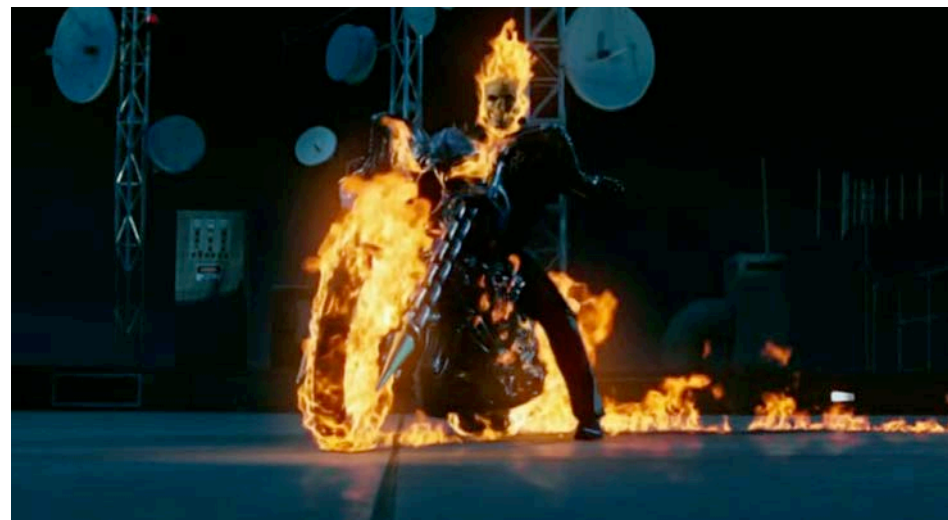
В последующих фильмах о вороне образ угрюмого мстителя претерпевает значительные изменения. В частности, он утрачивает свой узнаваемо брутальный внешний вид. Так, в фильме «Ворон 2: Город ангелов» (*The Crow: City of Angels*, реж. Т. Поуп, 1996) герой Эш Корвен уже больше похож на Джокера из киноадаптаций комиксов DC, в его внешнем виде практически отсутствуют «нотки» готик- и дэт-металла. Однако в этом фильме, в эпизодической роли приспешника зла снялся Игги Поп. Массивное украшение на шее, большое количество клепок на штанах, обнаженный торс рисуют узнаваемый образ панка.

Панки в роли Иных, как правило, фигурируют в качестве злодеев. Так, можно вспомнить «Терминатора»: в первой части (*The Terminator*, реж. Дж. Кэмерон, 1984) персонаж Арнольда Шварценеггера был ключевым антагонистом и охотился на Сару Коннор, а по прибытии на

(2) Интересно, что в фильме «Лига справедливости» (*Justice League*, реж. З. Снайдер, 2017) Флеш (Эзра Миллер) спрашивает Брюса Уэйна (Бен Аффлек), в чем его суперсила, и получает лаконичный ответ «деньги».



Илл. 3. Кадр из фильма «Призрачный гонщик» (*Ghost Rider*, реж. М.С. Джонсон, 2007)



Илл. 4. Кадр из фильма «Призрачный гонщик» (*Ghost Rider*, реж. М.С. Джонсон, 2007)

землю, он раздел маргинальных личностей, выглядящих как панки. Во втором фильме (*Terminator 2: Judgment Day*, реж. Дж. Кэмерон, 1991) Терминатор намеревался защищать Джона Коннора, а одежду позаимствовал уже у байкеров, которые известны строгими этическими нормами (не обижать женщин, детей и стариков и т.д.).

Итак, «рокер» обычно носит косяку, джинсы или кожаные штаны, цепи, многочисленные клепки. Как правило, *Иные-рокеры* стоят на страже справедливости и ориентированы на помощь людям, несмотря на свою «демоническую» природу. Здесь стоит снова вспомнить фильмы о Призрачном гонщике, особенно второй менее удачный фильм (*Ghost Rider: Spirit of Vengeance*, реж. М. Невелдайн, Б. Тейлор, 2012). Наперекор своей нечеловеческой природе и заключенной с дьяволом сделке, герой Николаса Кейджа противостоит демонам и самому Сатане, чтобы защитить мальчика и его мать.

Очень яркими представляются персонажи мультфильма «Мыши-рокеры с Марса», варьирующие мотивы игрового кино (*Biker Mice from Mars*, реж. Т. Татаранович, Р. Трублад, 1993–1996). Мыши-рокеры на своих байках, как и Призрачный гонщик Джонни Блейз, могут ездить вертикально по стенам здания. А самым первым побежденным врагом становится «терминатор». Мыши демонстрируют типичные «признаки» рокера — резкость в движениях и выражениях, любовь к своим мотоциклам, насмешки над опасностью и стойкость перед жизненными обстоятельствами. По сути, герои живут в условиях постапокалипсиса своего мира: Марс и почти все его население уничтожены инопланетными врагами; космический корабль, на котором герои покинули родную планету, разбит. Но мыши-рокеры не унывают — под электрогитарный рифф, подтрунивая друг над другом, они катапультируются на находящуюся неподалеку Землю. «Вот это жизнь! Только рок-н-ролл и гонки по космосу! — говорят мыши-рокеры. — В варварской вселенной можно рассчитывать только на три вещи: свои мозги, своих братьев и свой байк». В мультфильме высок градус иронии по отношению к превратностям жизни, к опасностям борьбы с врагами и даже к «крутости» самих героев.

В этом мультике жанр научной фантастики практически полностью нивелируется равноценностью космических и земных проблем: в центре внимания предстают бандитские группировки, терроризирующие мелких предпринимателей, и вселенского уров-



Илл. 5. Кадр из фильма «Ворон 2: Город ангелов» (*The Crow: City of Angels*, реж. Т. Поуп, 1996)



Илл. 6. Кадр из мультфильма «Мыши-рокеры с Марса» (*Biker Mice from Mars*, реж. Т. Татаранович, Р. Трублад, 1993–1996)

ня антагонист, занимающий высокий пост директора хищнической корпорации. Другим ключевым элементом мультфильма становятся сами персонажи — мыши. Это уже не милый шаловливый Микки Маус, не веселые черепашки (имеются ввиду персонажи мультфильма «Черепашки-ниндзя» / Teenage Mutant Ninja Turtles, реж. Б. Вульф, Т. Лав, М. Стюарт и др., 1987–1996), но накачанные, маскулинные герои, во многом антропоморфные, готовые при первом знакомстве недвусмысленно подмигнуть красотке. А рокерская крутизна характеров мышей, демонстрирующая свободу их духа, становится заключительным элементом системы, делая их узнаваемыми героями своей эпохи, и «репликами» образа рокера, сформированного в игровом кино.

Ирония неидеального рок-музыканта

В фильме «Медиатор судьбы» (*Tenacious D in The Pick of Destiny*, Л. Линч, 2006) главная задача героев заключается в борьбе со стереотипом, что рок-музыка — дьявольское занятие. В начальном эпизоде о детстве Джека Блэка после ссоры с отцом он в мольбе обращается к плакату на двери с изображением Дио на дьявольском троне, окруженном огнем. К восторженному удивлению мальчика, он получает ответ — Дио и мир на плакате «оживают», и рок-звезда благословляет Джека на рок: «Go my son and rock!» И, словно в назидание сторонникам озвученного стереотипа, в кульминации фильма Джек Блэк и Кайл Гэсс в рок-баттле побеждают древнего демона и отправляют обратно в ад. Представляется, что этот сюжетный момент интерпретируется не только как отсутствие прямой связи между роком и дьяволом, но и представляет самих музыкантов героями, наделенными силой, способной этого дьявола победить.

Довольно ироничным представляется и фильм «Глоток» (*Suck*, реж. Р. Стефанюк, 2009). Сюжет прост: малоизвестная музыкальная группа The Winners (с точки зрения стиля тяготеющая к альтернативе) уныло гастролирует по малоизвестным площадкам. Все меняется, когда басистка группы Дженнифер становится вампиром. Внешность девушки, ранее одевавшейся в свободные рубашки и кеды, характерные для музыкантов альтернативного рока, преобразуется, начинает тяготеть к готике — беленная кожа, алые пряди в развева-



Илл. 7. Кадр из фильма «Медиатор судьбы» (*Tenacious D in The Pick of Destiny*, реж. Л. Линч, 2006)



Илл. 8. Кадр из фильма «Глоток» (*Suck*, реж. Р. Стефанюк, 2009)

ющейся копне темных волос, покрашенные темной помадой губы, подчеркнута сексуальная одежда, облегающая грудь и стройные ноги своей обладательницы. Популярность группы начинает расти за счет повышенного интереса околдованной вампирской аурой публики к новому амплу басистки. Интересен и сам эпизод превращения девушки в вампира. Нет привычных публике укусов: ни как интимного процесса инициации между создателем и детищем, ни как жестокого нападения. Трансформация девушки происходит под композицию, словно исполняемую королем вампиров (этот эпизод фильма вполне может быть использован в качестве клипа к звучащей композиции). Другие вампиры замыкают Дженнифер в круг, однако держат дистанцию, не воздействуя физически. Она впадает в некое подобие транса и, как зритель узнает далее, заражается не только «вампиризмом», но и тягой к более мелодичному готик-року.

Любопытно, что в этом фильме несколько раз появляется Игги Поп в роли гениального звукорежиссера. Симптоматично, что этот герой сразу распознает в девушке вампира и выходит на открытый разговор с фронтменом группы, уговаривая его не эксплуатировать гипнотические способности вампира, но честно играть «свою» музыку.

Создатели фильма иронизируют над более «тяжелыми» рок-группами, в частности, относящимися к эстетике дэт-металл. Так, на фестивале они планируют выступить после некой популярной группы (в роли их вокалиста выступил Моби), фанаты которой забрасывают сцену сочащимися кровью кусками мяса.

По мере развития сюжета и приближения к кульминационному фестивалю, вся группа становится вампирами и побеждает в конкурсе. Вскоре, впрочем, в музыкантах просыпается совесть, и они с помощью престарелого Ван Хельсинга убивают короля вампиров, нарушив цепочку обращений, и снова становятся людьми. Корчась от «детоксикации», они удивляются болезненности обратной трансформации, на что Ван Хельсинг иронично замечает, что они «снова становятся безработными музыкантами», и советует «не дергаться — больше будет». Однако, после успеха и популярности героям фильма трудно удержаться в обыденной жизни, и древний демон-вампир в исполнении Элиса Купера вновь искушает музыкантов, подстроив им поломку автомобиля на перекрестке.

Демон перекрестка

Мотив продажи души демону перекрестка является довольно известным в культуре. Так, в противовес «Я-концепции» У. Джеймса Г. Консон формулирует понятие «Не-Я-концепции», означающей «конфликт чаяний и их недостижимости, а также вопросы *цены* успеха. <...> Отмеченный конфликт не разрешается, а уходит в более глубокую стадию противоречий, характеризующуюся отказом человека от своих нравственных принципов и тем, что в художественных практиках Нового времени понимается как сделка с дьяволом, скрепленная куплей-продажей человеческой души» [2, с. 193].

В кинематографе ключевую роль продавца, как правило, играет блюзовый музыкант. Например, так происходит в эпизоде «Блюз на перекрестке» (*Crossroad Blues*, 2 сезон, 8 эпизод) сериала «Сверхъестественное» (*Supernatural*, реж. Р. Сингер, Ф. Сгриккиа, Дж. Шоултер и др., 2005–2020), в котором раскрывается история Роберта Джонсона — легендарного блюзового музыканта. Наиболее показателен в этом контексте фильм «Перекресток» (*Crossroads*, реж. У. Хилл, 1986). Молодой музыкант Юджин вместе с Вилли Брауном отправляются за потерянной тридцатой песней Роберта Джонсона. В кульминации фильма Юджин ставит на кон свою душу, желая спасти друга, и приходит на бал Сатаны, чтобы сразиться в рок-баттле с дьявольским гитаристом, роль которого исполнил Стив Вай (внешний вид музыканта тоже во многом соотносится с эстетикой панк-рока). Любопытно, что Юджин в этом поединке играет «Каприс № 5» Паганини, что можно расценить как отсылку к популярной легенде.

Ярким примером обращения к этой легенде может служить и композиция «Игра с огнем» (альбом «Игра с огнем», В. Холстинин, В. Дубинин, 1989) группы «Ария»:

Но спустись на дно, пряча в струнах смех.
Сделай звук вином, сокруши мой трон.
«Адским» скрипачом станешь без помех,
Мы тебя пойдем, там играй с огнем!

В этих строчках в первую очередь прочитывается опьяняющее воздействие музыки скрипача на хозяина преисподней. В мифологии



Илл. 9. Кадр из фильма «Глоток» (*Suck*, реж. Р. Стефанюк, 2009)



Илл. 10. Кадр из фильма «Перекресток» (*Crossroads*, реж. У. Хилл, 1986)

«договор» Орфея с Аидом можно рассматривать в качестве прообраза мотива сделки музыканта со сверхчеловеческим существом. В попытках вернуть любимую жену Эвридику, Орфей спускался в царство Аида и очаровывал его повелителя своим музыкальным талантом. Однако при этом Орфей не выполнял условия, обращившись на тень возлюбленной⁽³⁾, и терял ее, уже навсегда. В контексте данного исследования важным представляется не столько гипнотические способности музыканта и его отношения с потусторонними силами, сколько его гибель. Существует несколько версий, детали разнятся, но все они сводятся к жестокой расправе над гениальным музыкантом. В фильме «Перекресток» Вилли Браун слышит тяжелое дыхание преследующих его чудовищных псов, в упомянутом «Блюзе на перекрестке» именно адские гончие растерзывают несчастных музыкантов. Напрашивается вывод, что именно в такой жестокой гибели кинематографисты и видят расплату за сделку с дьяволом.

Реабилитация образа Иного

Своего рода реабилитацией образа рокера-Иного является вампир Адам из фильма «Выживут только любовники» (*Only Lovers Left Alive*, реж. Дж. Джармуш, 2013).

Традиционно, кинематограф репрезентует вампиров пресытившимися своим бессмертием, активно им наслаждающимися или же тоскующим по человеческой жизни. Адам кажется довольным своей природой, но чрезвычайно болезненно относится к поступкам людей, которых называет «зомби». Он живет на надрыбе, производит впечатление сломленного, но не пресытившегося своим бессмертием и своей сущностью. Важно, что в отличие от «традиционных» репрезентационных вампирских образов, он не ощущает себя застывшим, остановившимся, не скорбит по смертной жизни и, как окажется в конце фильма, готов побороться за свое вампирское существование, «снизойдя» до средневековой жестокости в поисках пищи. По сравнению со своей женой Евой, Адам более «человечен»: он

(3) Возможно, с этого эпизода мифа и идет история, что вампиры сгорают под лучами солнечного света.

разочарован и угнетен упадком Детройта, в котором живет, скорбит и по покинувшей город культуре, и по разрушенным фабрикам. Для Евы это этап закономерной стагнации, аналогичной зимней спячке; с высоты своего многовекового жизненного опыта она видит эту цикличность. В данном контексте Адам кажется человеком, жизнь которого слишком коротка, чтобы умозрительно охватить столь длительные процессы.

Жилище Адама представляет собой на первый взгляд не систематизированный склад всего в декорациях упадка и запустения. Герой не замечает осыпавшуюся штукатурку, не нуждается в человеческих процедурах (например, гигиенических, раз ванна расположена в коридоре и заполнена музыкальной аппаратурой). Но в этом кажущемся хаосе, столь ярко контрастирующем с традиционно музейной и подчеркнута аккуратной организацией пространства привычных зрителю вампиров, Адам хорошо ориентируется, легкими движениями без каких-либо трудностей достает необходимый предмет. То есть в отличие от привычных высокоинтеллектуальных древних вампиров или сверхсильных воинов новый тип бессмертного Иного, питающегося кровью, очеловечен. Е.В. Сальникова пишет: «Вампир более не интересен как исключительно другой, иной, к тому же враждебный иной. Скорее, вампиризм — это мечтаемая формула достраивания образа узнаваемого современного человека образом культурного героя, ориентирующегося в пространстве культуры, как в родной стихии, и обладающего рядом черт сверхчеловека. Как сверхчеловек вампир может никогда не спать, не нуждаться в воздухе и обычной пище» [8, с. 454].

Безусловно, Адам хорошо образован, особенно в области музыки, и отдает свое сердце именно року. В этом фильме и ряде других можно отметить трансформации образа рокера-Иного. Образован и утончен, но не демонизирован. Иные все больше похожи на обычных людей, то есть имеют теперь право на существование.

Примечательно, что кажущаяся на первый взгляд огромной пропасть между превращением в вампира и фаустовским договором с дьяволом не так уж и велика. Во многих произведениях процесс инициации и превращения в вампира репрезентуется как своего рода сделка (вольная или не вольная), последствия которой редко

приносят участникам что-то кроме разочарования (речь идет о тоске по человеческой жизни, ощущениях несвободы). Однако в этих новых (или относительно новых) для себя обстоятельствах во многом романтические персонажи Иных все же стараются приблизиться к человеческим нормам и тем самым заслужить свое право на жизнь.

Симптоматично, что рок-музыканты появляются во многих фильмах в образах Иных, наделенных сверхспособностями. Разные мифы переплетаются, а превращения и демонические силы изначально расцениваются как нечто несправедливое. Но, не меняя своих рациональных оценок, кино уже не склонно приглашать зрителя к эмоциональному осуждению героев. Новый этический дуализм допускает сосуществование моральной критики героя и игнорирование ее значимости в восприятии аудитории.

Список литературы:

- 1 Казючиц М.Ф. Герой, легитимность и состояние постмодерна в современных кинокомиксах США // Мир комиксов: протообразы, японская манга, кинокомикс / ред.-сост. Ю.А. Магера. Москва, Екатеринбург: Фабрика комиксов, 2019. С. 199–209.
- 2 Консон Г.Р. «Не-Я-концепция» в европейской художественной литературе: к постановке проблемы // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма / под ред. А.А. Новиковой, Е.В. Сальниковой, В.Д. Эвальдье. М.: Издательские решения, 2020. С. 188–209.
- 3 Кузьмина В.А. Развлечения и рок-культура // Развлечение и искусство: Вып. 2 / ред.-сост. Е.В. Дуков. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 271–283.
- 4 Мякотин Е.В. «Пограничность» в роке // Развлечение и искусство. Сборник статей / под ред. Е.В. Дукова. СПб.: Алетейя, 2008. С. 482–491.
- 5 Ранк О. Миф о рождении героя / пер. с англ. М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1997. 252 с.
- 6 Савицкая Е.А. Рок-музыка в современном мире // Рок-музыка в контексте современной культуры. Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции. 23 ноября 2018 года / Ред.-сост. Е.А. Савицкая. М.: Государственный институт искусствознания МК РФ / ИП Галин А.В., 2020. 208 с.
- 7 Салахиева-Талал Т. Психология в кино: создание героев и историй. М.: Альпина нон-фикшн, 2019. 349 с.
- 8 Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические ракурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.
- 9 Ступин С.С. Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенциального искусствознания. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. 256 с.
- 10 Сыров В.Н. От развлечения — к искусству (новые коммуникативные контексты рока) // Развлечение и искусство. Сборник статей / под ред. Е.В. Дукова. СПб.: Алетейя, 2008. С. 470–482.
- 11 Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социальный и искусствоведческий аспекты / Кондаков И.В., Соколов К.Б., Хренов Н.А. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 1024 с.
- 12 Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. В.П. Большакова. 4-е изд. М.: Академический проект, 2010. 251 с.
- 13 Abbott S. *Celluloid Vampires: Life After Death in the Modern World*. University of Texas Press, 2007. 266 p.
- 14 *Transnational and Postcolonial Vampires: Dark Blood* / eds. T. Khair, J. Höglund. Palgrave Macmillan, 2012. 241 p.

Демонизация образа рок-музыканта в западном кинематографе

References:

- 1 Kazyuchic M.F. Hero, legitimacy, and the state of postmodernity in modern USA cinema comics [Hero, Legitimacy, and the State of Postmodernity in Modern USA Cinema Comics]. *Mir komiksov: protoobrazy, yaponskaya manga, kinokomiks* [World of Comics: Prototypes, Japanese Manga, Cinema Comics], ed. Yu.A. Magera. Moscow, Ekaterinburg, Fabrika komiksov Publ., 2019, pp. 199–209. (In Russ.)
- 2 Konson G.R. "Ne-Ya-konceptiya" v evropejskoj hudozhestvennoj literature: k postanovke problemy ["Not-Self-Concept" in European Fiction: Towards a Problem Statement]. *Iskusstvo v kontekste pandemii: mediatizacija i diskurs katastrofizma* [Art in the Context of a Pandemic: Mediatization and Discourse of Catastrophism], eds. A.A. Novikova, E.V. Salnikova, V.D. Evalyio. Moscow, Izdatel'skie resheniya Publ., 2020, pp. 188–209. (In Russ.)
- 3 Kuzmina V.A. Razvlecheniya i rok-kul'tura [Entertainment and Rock Culture]. *Razvlechenie i iskusstvo* [Entertainment and Art] Vol. 2, ed. E.V. Dukov. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2011, pp. 271–283. (In Russ.)
- 4 Myakotin E.V. "Pogranichnost'" v roke ["Borderline" in Rock Culture]. *Razvlechenie i iskusstvo* [Entertainment and Art]. Collection of Articles, ed. E.V. Dukov. St. Petersburg, Aleteja Publ., 2008, pp. 482–491. (In Russ.)
- 5 Rank O. *Mif o rozhdenii geroya* [The Myth of the Hero's Birth]. Moscow, Refl-buk Publ.; Kiev, Vakler Publ., 1997. 252 p. (In Russ.)
- 6 Savickaya E.A. Rok-muzyka v sovremennom mire [Rock Music in the Modern World]. *Rok-muzyka v kontekste sovremennoj kul'tury. Sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. 23 noyabrya 2018 goda* [Rock Music in the Context of Modern Culture. Collection of Articles Based on the Materials of the International Scientific and Practical Conference. November 23, 2018], ed. E.A. Savickaya. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvovoznaniya MK RF, IP Galin A.V. Publ., 2020. 208 p. (In Russ.)
- 7 Salahieva-Talal T. *Psichologiya v kino: sozdanie geroev i istorij* [Psychology in Cinema: the Creation of Heroes and Stories]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2019. 349 p. (In Russ.)
- 8 Salnikova E.V. *Vizual'naya kul'tura v mediasrede. Sovremennye tendencii i istoricheskie rakursy* [Visual Culture in the Media Environment. Current Trends and Historical Perspectives]. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2017. 552 p. (In Russ.)
- 9 Stupin S.S. *Iskusstvo i predely chelovecheskogo. Opyt ekzistencional'nogo iskusstvovoznaniya* [Art and the Limits of the Human. Experience of Existential Art History]. Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarnyh initsiativ Publ., 2020. 256 p. (In Russ.)
- 10 Syrov V.N. Ot razvlecheniya — k iskusstvu (novye kommunikativnye konteksty roka) [From Entertainment to Art (New Communicative Contexts of Rock)]. *Razvlechenie i iskusstvo* [Entertainment and Art]. Collection of Articles, ed. E.V. Dukov. St. Petersburg, Aleteja Publ., 2008, pp. 470–482. (In Russ.)
- 11 *Civilizatsionnaya identichnost' v perekhodnuyu epohu: kul'turologicheskij, social'nyj i iskusstvovedcheskij aspekty* [Civilizational Identity in a Transitional Era: Cultural, Social and Art Critical Aspects], Kondakov I.V., Sokolov K.B., Hrenov N.A. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2011. 1024 p. (In Russ.)
- 12 Eliade M. *Aspekty mifa* [Aspects of the Myth], translated from French by V.P. Bol'shakov. Moscow, Akademicheskij projekt Publ., 2010. 251 p. (In Russ.)
- 13 Abbott S. *Celluloid Vampires: Life After Death in the Modern World*. University of Texas Press, 2007. 266 p.
- 14 *Transnational and Postcolonial Vampires: Dark Blood*, eds. T. Khair, J. Höglund. Palgrave Macmillan, 2012. 241 p.