Содержание

Вступление: некрутая мать 7

1. Квентин Тарантино. Анатомия крутизны 25

2. Спайк Ли и Брайан Де Пальма:
сценарий расы и изнасилования 51

3. Эдвард Саид: гендер, культура и империализм 79

4. Эндрю Росс: романтика плохого парня 103

5. Генри Луи Гейтс-мл.: герои черной маскулинности . . . 147

Постскриптум: делая как надо 202

Примечания 206

Указатель имен 216

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 бóльшую 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 несчастная Йоланда сквозь слезы. «Именно так», — отвечает Джулс. «И это то, что мы сейчас будем делать, — мы успокоимся»*.

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

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»*, он снижает планку до доступного ей уровня. Если Джулс находится на самом верху 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 соотнесения 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»,

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

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 Тарантино*. Вместо них, на что указывает псевдоним «Мистер Розовый», режиссер занят изучением

* 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 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.

отвергаемой им женской стороны мужской личности и издевательством 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 бомбы[1]. 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 сюжета[2]. 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, биту и бензопилу, прежде чем выбрать самурайский нож, чтобы разобраться с Зедом, мы можем подсчитать способы физического уничтожения, встречающиеся у Тарантино. Но вместо этого я бы хотела выделить подсюжет, трансформирующий акты насилия 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 передозировки[3]. Сама передозировка происходит в кульминации длинной сцены, которая тем или иным образом обещает секс в конце[4]. Нервные шутки о ревнивом муже, надутые губки Мии и наркоманские проповеди Винсента самому себе — все указывает на одно. В закусочной *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 Мие*.

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. Многое встает 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 материала**.

* 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).

** Сценарист по профессии Чарльз Димер также отмечал так называемые «шоковые переходы» в сценариях Тарантино. Эффект от них, практически всегда заключающихся в экстремальном насилии, удесятерялся 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.).