

УДК 791.233(73)“18/19”

Мензелевський С. В.

«FREAKS» ТОДА БРАУНІНГА – ФІАСКО НАРАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ НОРМАЛІЗАЦІЇ

У статті фільм «Freaks» Тода Браунінга аналізується в контексті соціальних змін середини ХІХ – початку ХХ століття й, зокрема, циркових і балаганних шоу того періоду. Автор простежує зв'язок між провалом буржуазних стратегій нормалізації Іншого, специфікою видовищних практик спотвореного тіла, поступовим спаданням популярності «шоу потвор» і прокатною невдачею «Freaks».

Ключові слова: Тод Браунінг, кінематограф, «фріки», цирк, наратив, нормалізація.

26 липня 1971 року, випивши у власній ванній надмірну дозу барбітуратів і розпанахавши собі вени, померла Діана Арбюс. У контексті цього дослідження характер смерті Діани Арбюс видається ледь не концептуальним. Барбітурати – це речовини, що входять до складу седативних ліків, тобто препаратів, дія яких пригнічує центральну нервову систему людини. Самогубство Арбюс пунктиром маркує історичну територію, нейрофізіологічні координати якої задавала тріада шок–анестезія–шок – територію, в якій була вкорінена як сама фотограф, так і фотографовані нею люди.

Фотографія Арбюс – це фотографія не музейна, а радше антимузейна. Понад 250 її фотографій з'явилися на сторінках таких журналів, як «Harper's Bazaar», «Esquire», «The Sunday Times», «Magazine of London» [11, с. 52]. Серед варіативності цих робіт слід звернути увагу на дві речі: по-перше, на контент, тобто на «характери», на надмірність образів; і, по-друге, на їх диспозицію перед камерою. До об'єктива Арбюс потрапляли переважно соціально сконструйовані аутсайдери, як-от: трансвестити, стриптизери, ярмаркові актори, циркачі, нудисти, ліліпути, велетні. Всю цю строкату компанію зазвичай об'єднують під спільним, нормативно маркованим знаменником «freaks» («потвори»). Арбюс, наприклад, пропонує таку поетичну дефініцію: «Багато з нас протягом життя намагаються уникати травм і потрясінь. “Freaks” народжуються з травмою. Вони від народження – аристократи» [3, с. 3].

Арбюс стала головним героєм, точніше, антигероєм у книжці іншої американської суперзірки, Сьюзен Зонтаг «Про фотографію» [3], вперше виданій 1977 року. Атака Зонтаг вкорінена у «high-brow» мистецтвознавстві й обуренні високоморального американця. Арбюс інкримінується надмірний «журналізм» і «сенсаційність» – тобто захват дешевим миттєвим, неглибинним, а отже неавтентичним. Тепер біль виступає своєрідним знеболювальним, а не стимулятором. Наслідком прикладання цього болю у численних варіаціях є не що інше, як соціальна апатія.

Урбаністичне середовище є постійним джерелом травматичного досвіду для нервової системи, яка реагує на численні подразники. Якщо намагатися реагувати на всі подразники, то ресурс нервової системи швидко вичерпується, це фізіологічна аксіома. Результат: депресії, психічні розлади. Щоб нормально існувати, підтримувати якусь умовну цілісність, суб'єкт має мінімізувати реактивність, тобто виносити певну частину реальних подразників за дужки. Однак коли Зонтаг прив'язує до чуттєвого сприйняття мораль, отримуємо доволі неоднозначну ситуацію. «Доробок Арбюс – чудова ілюстрація провідної тенденції розвитку високого мистецтва в капіталістичних країнах: притлумити чи бодай зменшити гостроту морального й чуттєвого сприйняття. А саме – чутливості до жахливого (terrible)» [3, с. 43–44]. Призвичаївши нас до нестерпного, до того, що завдавало страждань, бентежило (тобто виводило із нейтрального стану),

мистецтво змінює мораль. Панібратство з «*freakami*» посилює відчуження, унеможлиблюючи реакцію на реальне життя. І затуляти останнє екраном шоу страхів (*horror show*), як це почали робити у 1960-х, просто несерйозно. Інфантилізуючи видовище, лаючи Арбюс за те, що остання, мовляв, є носієм дитячого подиву, характерного для поп-ментальності, що її незрілий словник наповнений непристойною лексикою захвату: прекрасний (*terrific*), цікавий (*interesting*), неймовірний (*incredible*), фантастичний (*fantastic*), сенсаційний (*sensational*) [3, с. 44], Зонтаг забуває, що на культурній арені «фріки» з'явилися не вперше. У 60-х вони вийшли на арену у форматі субкультур, які відкидали буржуазні норми й ідентифікували себе через не-нормальність. Але контакт *freaks* як агентів видовища і буржуазного морального нарратива вже відбувся наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть.

За порадою свого приятеля-галериста Еміля де Антоніо Арбюс переглянула фільм із промовистою назвою «*Freaks*» і пікантною прокатною історією. Перегляд цей став своєрідним хрещенням фотографа. У 1961 році «*Freaks*» потрапляють у нічні американські кінотеатри. Стрічка справляє неймовірне враження на галеристів, художників і студентів та стає ледь не гімном контркультури 60–70-х, що нав'язливо протиставляє себе буржуазній нормальності. Гірка іронія полягала в тому, що того ж 1962 року помер Тод Браунінг, режисер тепер уже культового фільму.

Браунінга вважають батьком американських фільмів жахів не лише тому, що в 1931 році він зняв «Дракулу» і став першим «автором» жанру. Були й інші режисери, які працювали зі схожим матеріалом (Джеймс Уейл – «Франкенштейн» (1931), Карл Фройнд – «Мумія» (1932)), однак кар'єра Браунінга є інтенсивнішою саме в термінах персональної одержимості [13, с. 97]. А його біографія взагалі стала зразковим життєписом «фріка».

Сюжет фільму, що вразив Арбюс, простий та лінійний. Карлик Ганс закохується у звичайну жінку, повітряну гімнастку Клеопатру (Ольга Орлова). Дізнавшись, що маленький Ганс успадкував великий статок, бездушна красуня починає йому підігравати. Справа йде до весілля, після якої підступна гімнастка планує вбити чоловіка й втекти зі своїм коханцем – силачем Геркулесом. Вона виказує свої наміри в кульмінаційній сцені на весільному бенкеті. Коли всі так звані циркові потвори хочуть провести процедуру ініціації, під час якої Клеопатра має стати «однією з них», п'яна гімнастка з обуренням кидає чашу в обличчя тим, кого вона вважає монстрами, й цілується з Геркулесом. З цієї миті за всіма її діями стежать «неповноцінні» мешканці цирку. Впевнившись, що Клеопатра нама-

гається повільно отруїти свого маленького чоловіка, вони під час чергового переїзду цирку їй мстяться. Що саме зробили «фріки» з Клеопатрою, лишається загадкою, однак наслідки не можуть не шокувати глядача – красуня перетворюється на безумну потворну жінку-пташку.

Однак навіть більшим візуальним шоком, аніж загримована Клеопатра, стають актори фільму. Всі вони, у тому числі сіамські близнючки й Бородата Жінка, були справжніми цирковими акторами зі справжніми «каліцтвами». Перед початком зйомок Браунінг провів масштабний кастинг серед циркачів усієї Америки й запросив для роботи над фільмом двох безруких дівчат, надзвичайно худорлявого чоловіка-кістяка, напівчоловіка, що народився без ніг і зі скороченим тулубом, і Принца Рандіана – чоловіка без кінцівок, відомого також як Людина-Тулуб. Окрім цього, за тогочасними звичаями, до циркової трупи належить чимала кількість розумово відсталих – дві дівчинки-пташки із синдромом Секкеля й трійко мікроцефалів, серед яких був славетний Шлітці. Ще ніколи екранні каліцтва так мало не залежали від спецефектів і роботи гримерів, і так сильно – від жаскої реальності по той бік екрана.

Істерична реакція глядачів на фільм стала кінцем кар'єри Браунінга-режисера, а рецепція «*Freaks*», яка акумулювала в собі актуальні соціальні фобії, виросла зі специфічного видовища, артикульованого у фільмі. Весь корпус звинувачень, висунутих Браунінгу, так чи інакше зачіпає трикутник «природа–тіло–мораль», що й спричинило прокатний апокаліпсис.

Прецедент «*Freaks*» переріс у судово-адміністративний клопіт. Зокрема, у штаті Джорджія Раді критиків Атланти (*Atlanta Board of Review*) вдалося зняти фільм з прокату. Виробничий менеджер «MGM» Джей Джей Кон згадував, що одна жінка після відвідин допрем'єрного показу намагалася позиватися до студії, стверджуючи, що після перегляду в неї стався викидень [7, с. 174]. Такі ледь не фізіологічні аргументи змусили студію скоротити фільм з 90 до 64 хвилин. Однак скорочення «*Freaks*» не допомогло врятувати фільм від суспільного осуду, й «MGM», врешті-решт, зняла фільм з прокату. За межами США стрічку ще 30 років на екрани не пускала цензура.

Пошуки причин такого кінематографічного скандалу з позицій історичного прогресу та сексуальної емансипації заводять у глухий кут. Аудиторія 1930-х не була, як видається, гранично цнотливою, з низьким порогом вразливості. Фізичні вади, каліцтва й інші види тілесної деформації не виникли разом із виходом «*Freaks*» на екрани. У часи *fin de siècle* і пізніше існувала популярна розважальна індустрія «фрік-шоу»,

з якої і набрали акторів для фільму. Ба більше, «фрік-шоу» демонструвалися паралельно до скандального фільму й не втрачали популярності щонайменше до кінця 1930-х.

Чому ж тоді екранізація популярного видовища обернулася резонансним фіаско? Реакція на «Freaks» не вичерпується ані картинами цивілізаційного жаху стерильної аудиторії, ані дикунським шоком незвіданого. Фізичні деформації привертати увагу набагато раніше за Браунінга. Однак тлумачилися вони переважно як інтервенції надприродних сил. Після Дарвіна і його «Походження видів» (1859) стало можливо описувати такі випадки в нових концептуальних рамках. Еволюційна модель зводила прецеденти потворності до помилок природи, тим самим натуралізуючи свої аргументи й паралельно модифікуючи расові та гендерні норми (не випадково після зняття фільму з прокату відомий антрепренер Двейн Еспер демонстрував його на ярмарках під назвою «Помилки природи»).

«Фрік-шоу», які свого часу були британським культурним експортом, повернулися американським експортом «cultural studies», ба навіть «freak studies» – дисципліни, що препарує «потворність» як культурний конструкт. Загальним знаменником таких досліджень є уявлення, що гендер, сексуальність і, ширше, тіло – це нормативний продукт, накладений культурою. Інакше кажучи, ці структури соціально детерміновані, щоправда, культура й сингулярність раз у раз маскуються під біологію і універсальність. «Потворність» аналізується вже не як самоочевидна біологічна аномалія, а як ефект номінації, продукт дискурсу владних відносин – це завжди аномалія в лапках.

* * *

«Крао. Загублена ланка. Крао – досконалий вид, ланка між мавпою і Людиною, була відкрита на Лаосі визначним мандрівником Карлом Бокком. ...Її всі мають побачити» [10, с. 145]. Це не сторінка природничого часопису, а рекламний плакат лекції-вистави 1887 року, в якій фальшива «загублена ланка» позувала в квазідикунському вбранні (шкіра тварин) на тлі фальшивих джунглів [10].

У ХІХ столітті головною ареною репрезентації подібних натуралізаторських нарративів був рекламний плакат, щедро приправлений текстом, який, своєю чергою, і створював бажаний контекст видовища. Загравання з дарвінізмом і медициною ставало ядром рекламних нарративів, які й натуралізовували імперські та гендерні стереотипи власників шоу.

У фільмі «Freaks» з'являються мікроцефали, які в контексті циркових шоу теж зазвичай позиціонувалися як втрачені ланки еволюції. І хоча

риторика «Freaks» не претендувала на аналогічну до своїх попередників гігантоманію в репрезентації, її масштаб успадкувала рецепція, що існувала переважно в жанрі постпрем'єрних публічних «цькувань» та призвела до скорочення стрічки ледь не в півтора рази. Перманентний постпродакшн щоразу модифікував нарративні рамки фільму, формулюючи тим самим чи не метакоментар до його початкової версії, взятої, врешті-решт, у лапки ідей. Саме в той час один із дистриб'юторів додав до фільму пропедевтичний пролог [7, с. 223].

Унікальний і концентрований текст під промовистою назвою «Особливе послання» («Special Message»), звернений, у першу чергу, до глядача, в освітньому модусі формує попереднє враження аудиторії. З давніх-давен, повідомляють нам титри, дітей із відхиленнями від норми вбивали. Через ці поневіряння покручі виробили своєрідний кодекс честі, щось на зразок колективної відповідальності – «образиш одного – образиш усіх». Ця теза фактично виводить дії героїв фільму за межі персональної відповідальності, адже їхня реактивність завжди наперед виправдана, а поведінка очищена, бо спровокована «нормальними». Фактично, ця ідея дублює доданий раніше на вимогу студії епілог. У ньому Ганс після брутальної помсти над Клеопатрою тікає від своїх друзів і захлинається в депресії та приступах самобичування. Коли ж його, за пособництва Венери й Фрозо, знаходить Фріда, вона каже симптоматичну репліку: «Фріда: Гансе, ти намагався їх зупинити. Ти лише хотів відібрати отруту. Це не твоя помилка. Не плач, Гансе. Я кохаю тебе...»

Це щасливе воз'єднання під крилом кохання насправді демонструє байдужість до Ганса. Воно виконує передовсім соціальну буржуазно-терапевтичну функцію, яка маскується під протомультимедіальні мантрами еківа-лентності, артикульованою в пролозі: «*Переважна більшість "фріків" – нормальні люди з нормальними думками й емоціями*». Метою буржуазії була доместикація соціальної аномалії, репрезентованої у фігурі «фріка», та створення прозорої й контрольованої спільноти. Перекона-ти глядача в безпечності Ганса, в тому, що не він винен у трагедії, що конфлікт спровоковано ззовні – означає зробити крок на шляху інкорпорації «фріків» у буржуазну аксіологію, а ширше – в ідеологію.

Є у фільмі «Freaks» епізод, у якому ледь не всі «фріки» збираються до купи, з'являються в кадрі. Йдеться про одну з найінтенсивніших сцен – сцену весілля. Підступна красуня Клеопатра от-от має побратися з карликом Гансом. Серед гостей молодят майже самі циркові артисти, кожен зі своєю аномалією. На цьому весіллі від-

бувається дивний ритуал посвяти, Клеопатру приймають в почесні лави «Freaks»: усі гості п'ють з одного келиха, декларуючи цим належність до однієї спільноти, а акустично дублюють це дійство слоганом: «*We accept her as one of us!*» («*Ми приймаємо її як одну з нас!*»). Займенники ці є прозорими: «Ти, Клеопатро, відтепер належиш до нас, “фріків”». Проголошується неочікувана й обернена еквівалентність. І тепер уже не «фріки» підтягуються до рівня «нормальних людей» (як це артикулювалося в пролозі), а «нормальність» «опускається» до рівня «фріковості». І саме в цьому конфлікті між логікою належності до «нас» і доместикованим буржуазним наративом «вони такі, як ми з тобою» треба шукати одну з причин фіаско «Freaks» у конкретному історичному моменті. Істерична реакція Клеопатри на піднесений карликом Анджелено кухоль є спонтанною демонстрацією спектра буржуазних фобій, описаних Гізер МакГолд [14].

* * *

У Сполучених Штатах прибуття до міста пересувного цирку, однією зі складових якого були «фрік-шоу», ставало неабиякою подією, настільки ж видовищною, наскільки ж і «загрозливою» для громади. Ця небезпека інтенсифікувалася, в першу чергу, засобами масової інформації (штати Вісконсин, Айова, Іллінойс). Газети зазвичай друкували список злочинів, які ставалися в місті під час циркових гастролей, та розміри завданих збитків [9, с. 29]. І все ж, попри таку небезпечну «циркову пошесть», у жодному штаті наприкінці XIX – на початку XX століть цирк не було заборонено. Відтак цирк, а разом з ним і «фрік-шоу», використовувалися як механізми соціальної провокації у ксенофобських іграх. Моторошною підкладкою «фрік-шоу» неодмінно був страх соціального безладу, який розмивав межі ідеологічної номінації й загрожував порушенням соціального алгоритму.

У той самий час тема небезпечності «(не)таких як усі» для спільноти розвивається в іншому річищі – біологічному. У 1857 році Бенедикт Огюстен Морель презентував свою теорію дегенерації у «Трактаті про виродження». Морель визначає виродження так: «Це хворобливе відхилення від первісного типу. Яким би не було елементарним... це первісне відхилення, йому властиво передаватися в спадок, дедалі посилюючись. Таким чином, носії цих зародків стають дедалі менш здатними виконувати своє призначення в людській спільноті, а розумовий прогрес, порушений у них, наражається на ще більшу небезпеку в їхньому потомстві. Отже, виродження й відхилення від нормального – це один процес» [4, с. 326]. Тобто аналогія між виродженням і аномалією легітимізується в наукових категоріях.

Покручі поставали несимволізованими рештками світу організованої праці й буржуазного дозвілля. Їм інкримінували провокування соціальної анархії, насилля, пропаганду сексуальної свободи. А номадичний спосіб життя циркових артистів лише інтенсифікував громадську неприязнь. «Фріки» були начебто поза такими нормативними соціальними інститутами, як родина й церковна парафія. За згаданих обставин, як зазначає Гізер МакГолд, одним із основних способів підняти рівень прибутків на новий рівень стала стратегія артикуляції «респектабельності» деформованих акторів. Так, 1898 року вийшла стаття під зворушливою назвою «Такі, як Ви і Я». Її автор Артур Годар навідався додому до артистів трупи Барнума й узяв у них інтерв'ю. Закінчується це журналістське розслідування очікувано – терапевтичним діагнозом: попри їхні фізичні вади, «фріки» – *нормальні люди*. Це такі самі чоловіки й жінки, як ми, вони так само живуть, так само відчувають... і таке інше [14, с. 25–26].

Проте декларація цього сентиментального консенсусу звучить незавершено. У статті формується доволі прозорий соціальний портрет: «Вони» – такі, як «ти і я», тобто респектабельне панство, що шанує свої родини, гендерні межі, старанно й важко працює та сподівається досягти матеріального успіху. Жодних сумнівів, ідеться про проекцію на прошарок циркових покручів буржуазних чеснот. А вже через півстоліття Ролан Барт у праці «Міфології» (1957) виокремлював «ототожнювання» як усталену риторичну фігуру буржуазної міфології/ідеології. «Дрібний буржуа, – писав він, – це людина, нездатна уявити Іншого» [1, с. 121–122].

Економічною підкладкою проекції буржуазних цінностей на циркових акторів є прагнення менеджерів підвищити прибутки від вистав, залучивши новий клас аудиторії. Респектабельність стала горизонтом бажання робочого класу. У цьому наративі стратегія «оповажнення» була центральною, бо окрім прибутків, була покликана нейтралізувати соціальну підозру до видовища деформованого тіла й знаменувала експансію пуританської ідеології середнього класу на свідомість класу робітничого [14, с. 26]. Ця експансія, задекларована в рекламній продукції «фрік-шоу», проходила на кількох фронтах: матримоніальному, репродуктивному та економічному.

Наприклад, значна частина епізодів у фільмі побудована довкола трійці шлюб–родина–діти. Не минає і трьох хвилин, як у наратив вводиться фігура дружини. «Я бачу лише одну жінку – жінку, якій я запропонував стати мою *дружиною*», – промовляє Ганс до Фріди, не лише засвідчуючи своїм жестом шлюбний потяг, а й задаючи візуальний ритм, артикулюючи проблематичність існування жінки в модусі, відмінному від шлюбно-

го. Бачити жінку – означає в першу чергу упізнати в ній ідентичність дружини.

Однак описані шлюбні стосунки є, так би мовити, стосунками внутрішньоцеховими – між членами трупи, між «фріками». Коли ж межі цієї корпоративної етики порушуються – шлюбом Ганса з Клеопатрою, яка не належить до числа «фріків», – змінюється й гегемоністський вектор фільму. Шлюб із Клеопатрою стає наочною демонстрацією ситуації буржуазної нормалізації «фріка». Тим не менше, Браунінг іде далі й демонструє, що чистого бажання нормалізувати «фріка» в ім'я самого процесу, а також в ім'я ідеалів інтерсуб'єктивного консенсусу просто не може бути. Порожнеча цього бажання тут-таки заповнюється економічним стимулом (спадок Ганса), внаслідок чого увесь процес стає доволі перверсивним.

Не випадково весілля Клеопатри та Ганса є драматургічним і композиційним клімаксом «Freaks».

Продуктом вдалого шлюбу, батьківської компетентності та соціальної адекватності для буржуазії є діти, і як такі вони сприймаються однаково по обидва боки екрана. У фільмі є сцена з новонародженим, якого, щоправда, глядачеві так і не вдається побачити. Оскільки дитя з'являється у специфічній парі – Бородатої Жінки й Людини-Скелета, його поява супроводжується жартами, пов'язаними з розмитістю гендерних ознак, імовірно, успадкованих від матері.

Зрештою, цей екранний бебі-бум є тільки продовженням традиції «дітонароджувальних» шоу в реальних циркових трупах кінця XIX ст. Діти ставали плодами, матеріальним свідченням соціальної продуктивності шлюбу. Доходило до того, що коли циркові молодята не могли народити власної дитини, шоумени на кшталт Барнума власноруч коригували ситуацію. Так, коли з'ясувалося, що ліліпутка Лавінія Воррен, дружина Генерала-Мізинчика, безплідна, Барнум винайняв для подружжя дитину. Однак коли та підросла й наблизилася за розмірами до своїх батьків, Барнум оголосив, що вона раптово померла [14, с. 27].

Окрім екранної репрезентації «фріків» як успішних батьків, окрім народження дітей, що має на меті соціалізацію «покручів», тема дитинства артикулюється у фільмі на іншому рівні. Інфантильність наявна як метафора невинного стану головних героїв. Ототожнення «фріків» із дітьми дає змогу нейтралізувати загрозу для норми й надати героям символічної значущості.

І, нарешті, підкладкою всіх циркових видовищ був капітал. Однак економічний фактор відіграв чималу роль у наративі «респекталізації». Той самий Генерал-Мізинчик, інсценований Барнумом батько, був одним із найуспішніших з

фінансового погляду акторів. Наприклад, протягом європейського турне 1845–1847 рр. він спромігся заробити 150000 фунтів [14, с. 28]. Мотив старанної роботи, відданості праці та фінансової незалежності фігурував поряд із сімейним як магістральний у буржуазному наративі.

У «Freaks» же гроші є чимось на зразок хіч-коківського макгафіна. Вони наявні лише у форматі згадки про них, їх ніхто не бачив, однак вони запускають у дію весь сценарний механізм. Утім, «фріки» й раніше репрезентувалися як такі, що сповна оцінили й інкорпоровалися в процес споживання товарів і благ та інших буржуазних цінностей, і як такі вони представлені у фільмі. Конструюється новий образ поважного «фріка», «фріка» одомашненого, пропущеного крізь буржуазний наратив. Чому ж попри цілком нормативний характер поведінки циркових покручів на екрані, попри послідовне відтворення буржуазних бажань і цінностей, буржуазна аудиторія 1930-х відкинула фільм як моторошний і нестерпно огидний?

* * *

Інтригує, що у фільмі, присвяченому цирковим артистам, немає жодного кадру, в якому безпосередньо демонструвався би момент вистави. Глядач «з'являється» або зарано, як у випадку приготування до виступу, або ж запізно, постфактум. Наративна камера послідовно виключає з простору нарації глядачів-свідків, виганяючи їх у закадровий простір. А той максимум, на який дозволяють поглянути кіноглядачеві, та й те, так би мовити, зі звороту – це завіса. Хоч як це дивно, але інституціоналізоване на перший погляд видовище – «фрік-шоу» – повністю очищується від своєї шоу-складової, внаслідок чого на екрані лишаються самі «фріки». Тим не менше, позірنا суперечність виявляється згодом зовсім не субверсивною, а, швидше, ілюзорною.

«Ви побачите їх живцем – точнісінько таких, як на рекламному плакаті. Справжні живі потвори (monstruosities). Джозефін Джозеф – напівжінка, напівчоловік». Такою рекламоцентричною тирадою вітають «нормальні циркачі» появу в кадрі напівчоловіка-напівжінки Джозефін Джозеф. Ця поява не лише маркує початок кіновидовища поза шоу, а й відсилає до презентаційної (на противагу репрезентаційній) традиції видовищних практик *fin de siècle*. Таке специфічне розуміння просторових відносин і модусів звернення (address) актор–глядач, резюмується, наприклад, у понятті презентаційного кінематографа. Воно описує ситуацію донаративного кіно, адже лише на кінець 1904 року «художній наратив» став домінуючим форматом кіноіндустрії, і не лише за кількістю стрічок, а й за кількістю копій конкретних фільмів. Між 1907–

1908 рр. кількість наративних фільмів зростає з 67 % до 96 % [12, с. 44]. Водночас, «кіно атракціонів» передбачає інші відносини з глядачем, фундаментально іншу глядацьку диспозицію порівняно з пізнішими фільмам. Ця система базується на шоковому впливі на глядача цілого спектру різноманітних видовищ. Втягування глядача в когерентний наратив, поміщення його на дистанційовану метапозицію спостерігача, властиве пізньому наративному кінематографу, існує в зародковому стані. Розмаїття передбачає, що до глядача звертаються безпосередньо без процедур опосередкування, як до члена публіки, а не невидимого приватного споживача [12, с. 34].

Можна припустити, що попри соромливе відхрещення від введення шоу в наратив, який від початку опозиційний до шоу, воно то тут то там проступає на поверхні «Freaks». Присутність у кадрі практично будь-кого з «фріків» автоматично привертає увагу. Та й мізансцена побудована таким чином, щоб максимально передати цей ексгібіціоністський імпульс. І Джозефін Джозеф – аж ніяк не виняток. Буквально кожен «фрік» отримує свій ефірний час для шоу, для демонстрації таланту, декларації тілесної унікальності. Понад це, кожен такий кадр стає інтервенцією презентаційної стратегії в репрезентаційне тіло наратива, усе одно деформуючи його, розриваючи, калічачи. Кадри нанизуються в епізоди, що є не чим іншим, як серією автономних видовищ, які випадають із каузальності наратива, не підпорядковуються його телеології.

Дублюючи драматургічну лінію, серія автономних локальних шоу також сягає кульмінації на весіллі Ганса й Клеопатри. І вже репресована видовищність набуває легітимного місця існування. Тут і танці на столі, і ковтання шпаги, і ковтання вогню – увесь цирковий арсенал, поданий серією великих планів. І коли Клеопатра втрачає контроль, лунає вигук, що без прикрас артикулює справжнє буржуазне ставлення: «Брудні, гидкі потвори!» Зрозумівши нарешті, що спроба інтеграції в норму ніколи не буде успішною, Ганс усвідомлює, що такий союз – це лише жарт.

У фільмі є майже всі класичні людські аномалії, єдині відсутні істоти з традиційного видовищного набору «фрік-шоу» – це тварини. І все ж, якщо когось і можна вважати твариною, то це продукт помсти «фріків», моторошного мутанта, напів-Клеопатру – напівпташку. Це покалічене буржуазне тіло свідчить, перш за все, про крах стратегії нормалізації. Слідом за руйнуванням кінонаратива видовищем деформованого тіла, вкрапленнями небажаних у рамках наративної моделі презентаційних епізодів, розсипається також наратив ідеологічний, підживлюваний, передусім, буржуазією. І коли «фріки» вивертають навиворіт виплеканий буржуазією наратив «таких, як ти і я», перетворюючи його на «один із нас», глядач 1932 року нависніє. Хоч як би прагнула буржуазія консенсуалізувати дерформоване тіло, воно ніколи не зможе бути символізоване в соціальному наративі до останку, погляд завжди випереджатиме рефлексію.

Література

1. Барт Р. Мифологии / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М. : Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 72–130.
2. Венедиктова Т. Разговор по-американски: дискурс торга в литературной традиции США / Т. Венедиктова. – М. : Новое литературное обозрение, 2003. – 328 с.
3. Зонтаг С. Про фотографию / С. Зонтаг. – К. : Основы, 2002. – 189 с.
4. Каннабих Ю. В. История психиатрии / Ю. В. Каннабих. – Л. : Государственное медицинское издательство, 1928. – 528 с.
5. Райх В. Анализ характера / В. Райх. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2000. – 528 с.
6. Скал Д. Дж. Книга ужаса. История хоррора в кино / Д. Дж. Скал. – СПб. : Амфора, 2009. – 352 с.
7. Savada E. Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning / E. Savada, D. J. Skal. – New York : Anchor Books, 1995. – 359 p.
8. Alemdarog˘lu A. Eugenics, Modernity and Nationalism / A. Alemdarog˘lu // Social Histories of Disability and Deformity [ed. by D. Turner and K. Stagg]. – New York : Routledge, 2006. – P. 125–141.
9. Davis J. M. The Circus Age Culture and Society under the American Big Top. – North Carolina : University of North Carolina Press, 2002. – 360 p.
10. Durbach N. The Missing Link and the Hairy Belle: Krao and the Victorian Discourses of Evolution, Imperialism, and Primitive Sexuality / N. Durbach // Victorian freaks: the social context of freakery in Britain / [ed. by M. Tromp]. – Columbus : Ohio State University Press, 2008. – P. 134–154.
11. Encyclopedia of 20th Century Photography / [ed. by L. M. Somers-Davis]. – New York : Routledge. – 1849 p.
12. Hansen M. Babel and Babylon: spectatorship in American silent film / M. Hansen. – Cambridge : Harvard University Press, 1994. – 390 p.
13. Maddrey J. Nightmares in Red, White and Blue. The Evolution of the American Horror Film / J. Maddrey. — Jefferson : McFarland and Company, 2004. – 208 p.
14. McHold H. Even as You and I: Freak Shows and Lay Discourse on Spectacular Deformity / H. McHold // Victorian freaks: the social context of freakery in Britain / [ed. by M. Tromp]. – Columbus : Ohio State University Press, 2008. – P. 21–36.
15. Neil T. White Wings and Six-Legged Muttons: The Freakish Animal / T. Neil // Victorian freaks: the social context of freakery in Britain / [ed. by M. Tromp]. – Columbus : Ohio State University Press, 2008. – P. 60–76.
16. Nickell J. Secrets of the Sideshows / J. Nickell. – Lexington : University Press of Kentucky, 2005. – 406 p.

S. Menzelevskyi

TOD BROWNING'S FREAKS: FIASCO OF THE NARRATIVE STRATEGIES OF NORMALIZATION

The film "Freaks" by the director Tod Browning is analyzed in the context of social changes of the middle of XIXth – beginning of the XXth centuries, and circus shows of the time in particular. Author traces the link between the failure of bourgeois strategies of normalization of the Other, specifics of spectacular practices of deformed body, step-by-step downfall of popularity of freak shows, and the distributional defection of the "Freaks".

Keywords: Tod Browning, freaks, cinema, circus, narrative, normalization.

Матеріал надійшов 17.12.2010

УДК 008:791.234:341.485](477)

Панау О. О.

КОЛЕКТИВНА ТРАВМА В ІГРОВОМУ КІНО: ВИПАДОК ОДИНАЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ («ГОЛОД-33»)

Стаття є аналізом єдиного ігрового українського фільму про голод 1932–1933 рр. – «Голод-33» режисера Олесь Янчука. Автор показує, як прагнення заповнити білі плями історії призводить до віктимізації образу української нації, засвідчуючи небезпечні тенденції у формуванні національної ідентичності.

Ключові слова: голод, 1932–1933, травма, репрезентація, жертви, мученики, віктимізація.

Тема українського голоду є настільки болючою, що будь-які спроби критики його репрезентацій у мистецтві можуть бути хибно витлумачені як спроби заперечити факт голоду як такий. «Голодомор» – новий термін, винайдений на позначення навмисного масового знищення людей за допомогою голоду – став наріжним каменем у процесі побудови нової Української держави та формування нової національної ідентичності.

Фільм «Голод-33» (Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка, режисер Олесь Янчук, автори сценарію Сергій Дяченко й Лесь Танюк) присвячено відповідним подіям зими та весни 1933 року. Це не стільки естетична репрезентація, скільки політичний аргумент, покликаний консолідувати українців, збурити їх на боротьбу за незалежність тощо, але аж ніяк не «адекватно представити» події 1930-х років. Однак форма цього «маніфесту» лишається суто художньою, кінематографічною, а відтак про-

аналізована має бути за критеріями естетичними, а не політичними чи тим більше моральними.

Немає потреби нагадувати, наскільки травматичною подією був голод 1930-х років. Зазначимо лише, що говорячи про кількість жертв трагедії 1932–1933 років в Україні, часто називають цифри, що сягають 10 мільйонів. І хоча ці цифри є, вочевидь, суттєво завищеними, на що, автоматично стаючи мішенню для мейнстрімної течії в українській історіографії, вказує історик Григорій Касьянов [4, с. 245], навіть гіпотетичне зменшення числа загиблих у кілька разів не змінює ситуації. Ідеться про подію абсурдної загибелі мільйонів, яка, на відміну від Голокосту, досі чекає на адекватну візуальну репрезентацію, а вже наявна єдина її репрезентація у сфері ігрового кіно (той самий фільм «Голод-33») – на серйозну інтерпретацію. Тож якщо історичний факт голоду й набув певного резонансу в публічному дискурсі, то його єдина репрезентація в ігровому