

*В.В.Корнев,*

*Алтайский государственный университет*

## **ZOMBI SAPIENS, или О ПАРАДОКСАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ ЖИВЫХ И МЕРТВЫХ**

По наблюдению многих, даже не подозревающих друг о друге авторов, в жанровом голливудском кино экстраординарной направленности (фантастика, ужасы, мистика) то и дело выговариваются некие спрятанные от сознательной деятельности содержания. Так по определению Антонио Менегетти, коммерческий фильм – это

«шизофреническое знание человеческой реальности, получаемое прежде ее осознания. Под сенью фильма выживает дискурс инстинктов и комплексов, отлученный от действующей в открытую воли» [1, с. 32].

Длинным рядом популярных примеров [см., напр.: 2] можно доказать тезис о том, что архетипы мейнстримовской фантастики – это типовые продукты сублимации коллективного бессознательного.

Фундаментальная функция гротескного кинематографического образа заключается в замене одного означающего (неприемлемого для официального дискурса) другим – таков, по Жаку Лакану, механизм действия метафоры – или же в отсылке этого неприемлемого означающего не к элементу, но к обесмысливающей длительности целой цепи (в этой перманентной отсрочке – секрет силы и вечной молодости идеологического дискурса) – таков алгоритм метонимии. Сразу следует сказать, что по учению Лакана, метонимию можно приравнять к механизму желания (формула метонимии – слово в слово, и принцип желания так же заключается в постоянной замене одного вожделеемого объекта другим), а метафору – к сублимативному симптому (то и другое есть просто выход внутреннего во внешнее, отсюда формула метафоры – слово за слово) [3, с. 84].

И если преимущественная задача идеологии, выступающей с позиции репрессивного «Супер-Эго» – вытеснение проблемных значений в область невидимого социального бессознательного, то задачей индустрии развлечения можно считать обеспечение бесперебойной сублимации нелегитимных желаний (например, ненависть к системе, власти, инородцам и т.п.) в цензурированной этой же системой форме. Таким именно образом кинематограф дает компромиссный выход общественной агрессии, не распространяющейся обычно дальше зрительного зала и строго в рамках санкционированных режиссером эмоций. Работа машины социального желания и государственного насилия была бы не возможна без деятельности такого рода клапана. Говоря проще и грубее, обыватель «выпускает пар», а не кишки власть имущим, а в редкие моменты открытого историей зазора возможностей, разрядивший свою агрессию бургер продолжает мирно пребывать в отведенном ему стойле.

Впрочем, для аналитика социальной мифологии эта ситуация удобна, поскольку вместо археологических раскопок в глубине массовой психологии, он может извлекать значимые факты с самой поверхности социального

дискурса. Не случайно одна из главных психоаналитических аксиом заключается именно в переоценке важности всякого рода словесного мусора: оговорок, описок, банальностей – всего того, что называется «пустой речью». Так и по Лакану, тайна почти всегда «лежит на поверхности. Истина в самом тексте, в словах, между ними, в букве, в инстанции буквы. Истина между языком и речью» [4, с. 106]. Находка, – говорит Лакан, – во многом является уже решением проблемы [5, с. 31].

Все это значит, что парадокс идеологического дискурса сравним с известным литературно-психологическим парадоксом «Похищенного письма» Эдгара По. Полицейские не могут найти важный конверт, поскольку в силу своей значимости он должен быть запрятан подальше. Сыщик-интеллектуал же находит письмо на самом виду, поскольку лишен рабских предрассудков и вооружен знанием такого рода психоаналитической тайны. Так же точно не должна обмануть опытный ум лукавая идеологическая риторика, убеждающая обывателя в ревностном хранении ее адептами каких-то ключей, секретов (вроде страшной загадки о том, кто убил Кеннеди или устроил террористический перформанс 11 сентября 2001 г.), ценностей и т.п. Банальная истина заключается в том, что у идеологии нет более глубоких резонансов, чем яростная защита собственной власти, собственных прав помыкать презираемым ею (и тоже не в тайне) плебсом. Эта видимая, поверхностная истина действует, кстати, совершенно обезоруживающе (как на полицейских из «Похищенного письма»), поскольку вызывает упорное сомнение в самой возможности такой наглой, неприкрытой откровенности. «Не может быть, – полагает обыватель, чтобы все было так просто». С его точки зрения, тайна (например, о тех же правительственных подлогах по отношению к собственному народу) должна обороняться так яростно, как обороняет ее, скажем, мировая закулиса от пытливого агента Малдера в сериале «X-files».

Отсюда и следует, что спокойный анализ действующих структур социального принуждения не может пройти мимо всех идеологических и культмассовых тривиальностей или разного рода словесного шлака. «Именно с помощью этих глупостей, – как объясняет Лакан, – мы и собираемся провести анализ, который позволит нам проникнуть в новый субъект – субъект бессознательного» [6].

Ну а что является в таком случае более глупым, чем сюжеты и образы тех же фильмов ужасов, которые пугают в раннем детстве, а вот в зрелом возрасте уже по-настоящему веселят? В свою очередь и внутри хоррор-жанра трудно найти что-то более нелепое, чем истории об оживающих мертвецах или «зомби» – тупых, грязных, на деле беспомощных существах с комичной пошатывающейся походкой и инфантильными играми в «жмурки» (а что бы еще напоминали неловкие захваты с помощью растопыренных рук и при малой помощи зрения?). Весьма странным может показаться тогда источник страхов и влечений к этой маргинальной тематике. Хотя продюсер последнего шедевра зомби-фильмов «Земли мертвых» («Land of the Dead», 2005, режиссер Джордж Ромеро) объясняет свой вкус вполне рационально:

«Зомби всегда были моими любимыми киномонстрами, потому что в них нет экзотичности. Они, как наши соседи. Они, как мы. Демон Франкенштейна – творение науки, Дракула – творение мифа и легенды. Зомби – просто нормальные люди. И в этом источник страха, который они вызывают» [7, с. 40].

В этом откровении одного из создателей действительно интересного и познавательного фильма в границах выбранного жанра – уже есть ключ к разгадке означенной проблемы. Впрочем, я рискну предложить не одну, а сразу несколько интерпретаций, согласно принципам структурного психоанализа, мифогенетического анализа, культурологии и даже этнографии.

Начну с самого очевидного. Если фантастическое кино представляет собой продукт коллективного бессознательного, то в его интерпретации вполне могут быть применены принципы психоаналитического толкования сновидений. Тогда исследователя не должно удивлять то обстоятельство, что символы и образы «империи грёз» легко выворачиваются наизнанку. Женщина во сне может означать мужчину, худоба – лишний вес, а собственно мертвец – вполне здравствующего человека. Самое важное здесь – уяснить исходную проблему, объект и характер желаний, шифрующиеся за этими превращениями. Я бы сказал тогда, что кинематографический мертвец, будучи результатом такой метафорической или метонимической замены – это просто проблематичный живой. Следует разобраться с адресом этого проблематичного живого и с мотивом его символического умерщвления.

За чем же, в самом деле, возвращаются мертвые или «зомбилизуются» живые? Относительно причин этого неординарного события авторы фильмов обычно сообщают, что:

во-первых, эффект зомби может быть связан с нарушением или прямыми последствиями некой научной технологии (классические стереотипы жанра, акцентирующие фигуру очередного маньяка-ученого, духовного наследника Виктора Франкенштейна);

во-вторых, мертвецы оживают по причине недостаточно уважительного к ним отношения и нарушения некоего договора с живущими (таковы все фантазии на тему о неправильном захоронении мертвеца, который начинает мстить за это непочтение сначала дальним родственникам, а потом – всем, без разбора);

в-третьих, сие может случиться еще и по вине пришельцев из космоса (достаточно отослать к легендарному «Плану-9 из открытого космоса» официально признанного «худшим режиссером всех времен» Эда Вуда);

наконец, в четвертых, в дело идут мифические гаитянские обряды вуду и разные частные резоны для их возобновления. Как ни странно, во всех четырех случаях, если позабыть о лишнем антураже, подлинная причина «зомбификации» живых и мертвых будет одна и та же. Эта причина – в травматическом разрыве в цепи культурно-исторических традиций, почему название первой версии возникает само собой.

*1. Культурно-историческая версия.*

В широком смысле техника – это и некий инструмент, и совокупность навыков владения им, и традиция передачи этих навыков следующим поколениям. В зомби-фильмах нарушение так понятой культурной или научной технологии всегда является главной пружиной всего действия. Различается лишь область применения техники – это может быть, погребальный обряд или целое кладбище, человеческий геном или социальный порядок, обустройство города или целой планеты. Маньяк-ученый нарушает традиции экологического и гуманитарного познания, воспринимая мир и человека всего лишь как разной сложности механизмы. Ведь ясно, что если наука существует не ранее, чем с XVII века, то антропологически ориентированные мифология, философия, поэзия, так называемая «народная медицина» (дающая часто приличную фору научной фармакологии) и прочие явления подлинной культуры существуют тысячи лет. Первый «генетик» Виктор Франкенштейн, отец водородной бомбы душка-академик Андрей Сахаров или один из создателей атомного оружия Карл Оппенгеймер – это своеобразные прототипы кинематографических маньяков-сциентистов и живые вехи разрыва современной цивилизации с тысячелетними культурными традициями. Именно здесь мы находим персонифицированный источник обывательских фобий перед человеком в белом халате. Зомби из космоса тогда – это лишь ученые будущего, знак еще более передовых и потому еще более негуманных технологий. Инопланетяне (как и в рекламных роликах, где они являются лишь травестийными землянами, пародийными потребителями, образами преувеличенных человеческих слабостей) – это мутировавшие в будущем люди, яркий символ травматического разрыва в цепи культурной преемственности.

Обратный по вектору, но столь же действенный прием – перенесение угрозы из будущего в прошлое. Тогда вместо наказания со стороны вышедшей из-под контроля технологии будущего, мы получаем угрожающий жест самой истории. Именно в таком духе интерпретирует истории с мертвецами Славой Жижек [2]. Конфликт современности и традиции, наследственная травма нынешней культуры проявляются с пугающей частотой в бесчисленном списке похожих две капли воды сюжетов, где мертвец (как, например, в фильме «Звонок» и многих его сиквелах) появляется для того, чтобы дать жестокий урок живущим и заставить их осознать свою вину перед прошлым. Часто смысл этого шокирующего послания пращуров предназначается не персонально ответственным за преступление, но, как говорили древние, целому городу и миру. Такова ситуация, скажем, в картине Д. Карпентера «Туман» («The Fog») – типичной истории с мертвецами, наказывающими весь город за давние прегрешения. При этом даже «замиренные» требуемым ритуалом мертвецы в финале часто вновь совершают угрожающий жест, показывая тем самым, что травматический сдвиг в культурной эстафете уже фатально непреодолим.

## *2. Психоаналитическая версия.*

Но если фобии по поводу будущего цивилизации и науки действительно можно посчитать не самым важным фактором мещанской

жизни, то есть другой, куда более невротичный объект психического вытеснения. Это смерть или страх смерти – самое, пожалуй, нелегитимное чувство нашего времени. Парадокс в том, что при явно некрофильском антураже современного кинематографа или идеологии, смерть – это наиболее табуированное означающее социального дискурса.

В самом деле, реклама апеллирует лишь к символам успеха, долголетия, красоты, здоровья (даже если рекламный текст некорректно начинается радостным оглашением вашего медицинского диагноза, он завершается очередным посулом вечной жизни). Означающее и, тем паче, психологическая референция смерти вне закона и в структурах идеологии, сводящей фактор реальной войны к математическому нулю или метафизической абстракции: «чистое» высокоточное оружие якобы поражает у врага лишь милитаристские объекты, «замиренное» в результате «зачистки» население комфортно пребывает в «санитарных кордонах», боевые потери «наших» солдат не превышают некой статистической нормы и т.п.. Смерти нет, как ни странно, в кинематографе, несмотря на реки крови: ибо здесь вступает в силу ключевой закон эстетики: «Излишек реальности – это гибель реальности» [8, с. 49]. Смерть в кино совершенно демистифицируется, а потому теряет подлинно серьезную референцию: это может выглядеть буффонадой, игрой, символическим посланием, позором, непристойностью, наконец, шикарнейшей церемонией на престижном американском кладбище, но не экзистенциальной драмой. К тому же здесь работает бесперебойная психологическая экономика смерти, обменивающая утрату второстепенных или главных персонажей на решение сюжетных сверхзадач (спасение демократии, мира и т.п.) и на полное эмоциональное удовлетворение зрителя. Нет смерти и в новостях масс-медиа, поскольку здесь она становится количественным фактором, статистикой, политическим аргументом и т.п. Таким образом, тема небытия, драма смерти оказывается самым мощным вытеснением современной социальной жизни. Она – пустое означающее, о ней нельзя говорить прямо, без иронии, без риторических уловок.

Собственно и в зомби-жанре, с его титульным танатоидальным интересом, смерть чаще всего пародийна или, по меньшей мере, совершенно не психологична. Я вообще назвал бы главной аксиомой фильмов ужасов ту установку, что смерть здесь – это всегда смерть другого. Помнится, Эпикур говорил, что самое ужасное из зол, смерть не имеет к нам никакого отношения: «когда мы есть смерти еще нет, а когда она есть, нас уже нет». Если для Эпикура то был принцип рефлексивного и мужественного презрения к смерти, то для современного обывателя – это своего рода умственная заглушка: смерть тут – «лишь то, что бывает с другими». Отсюда в историях с ускоренным превращением в труп (по сути – обращение кого-либо в зомби за пару кинематографических минут – это купированная версия человеческой жизни, сжатая, ускоренная прокрутка неумолимого прижизненного старения тела) если даже главный герой превращается в зомби – что само по себе редкость – он тут же теряет свою субъективность,

перестает быть самим собой. По аналогии с эпикуровской формулой можно тогда сказать, что зомби – это или еще не я, или уже не я. Значит зомби – это всегда кто-то другой, его взгляд «с той стороны», его измененная «субъективность» зрителю принципиально не доступны. Из всей специально просмотренной для научных целей зомби-киномакулатуры я видел лишь один фильм, где эта аксиома ставится под сознательный удар. И, кстати, именно после нарушения этой несущей метафизической посылки жанра, стали в общих чертах очевидны его общие основания. Тот фильм назывался «Я – зомби: Хроники боли» («I Zombie: The chronicles of pain», режиссер Э.Паркинсон), и стилистикой напоминал скорее фильмы манифеста «Догма-95». Такая странная для хоррор-фильмов авторская картина в известной мере раздвинула границы жанра, но тем самым и проявила фундирующие его постулаты.

Впрочем, еще более характерен такой сознательный переход жанрового Рубикона для самого отца зомби-направления – режиссера и сценариста Джорджа Ромеро. Его «Ночь мертвецов» («Night of the Dead») 1968 года положила начало серии бездарных, как правило, подражаний (так совершенно не заслуживают внимания однотипные поделки Л.Фульчи, снявшего полдюжины фильмов). Впоследствии Ромеро еще несколько раз обращался к этой золотоносной жиле, но при этом и «Рассвет мертвецов» («Dawn of the Dead», 1978), и «День мертвецов» («Day of the Dead», 1985), и упомянутая уже последняя «Земля мертвецов» действительно сумели дополнить и отрефлексировать исходный канон. На материале одних только этих картин можно сформулировать еще несколько интерпретаций всего жанра.

### *3. Эволюционно-антропологическая версия.*

Можно сказать прямо, что у Ромеро экзотика жанра служит часто отвлекающими декорациями для критического показа современных социальных реалий. Уже в «Ночи мертвецов» героиня (в исполнении Патрисии Толмен) вырвавшись из цепких лап зомби с горечью наблюдает походный лагерь живых. Здесь одни развешивают беспомощных мертвецов на деревьях, другая группа людей устраивает на зомби настоящее сафари, третья с дебильной радостью фотографируется со своими охотничьими трофеями. «Они – это мы, а мы это они» – говорит, оглядевшись, героиня (кстати, эта же формула прозвучит затем и в «Рассвете мертвецов»). Еще более углубляется этот скепсис в последующих творениях Ромеро. В «Дне мертвецов» мы можем наблюдать картину извращенного человеческого мирка, построенного в относительной независимости от окружающих территорий зомби. Показателем этой независимости является то, что люди отлавливают зомби как диких животных, используют их для медицинских опытов и вообще легко контролируют все входы и выходы в свой полис. Между тем, крохотный социум символизирует мир больших социальных уродств. Здесь правит бесноватый милитаристский вождь – настоящий фюрер. Здесь среди людей совершенно нет взаимопонимания и единства: десяток человек разбился на несколько враждебных кланов, среди которых,

как и в американском истеблишменте можно выделить партию военизированных ястребов (их политика в отношении практически беспроблемных соседей-зомби одна – тотальное уничтожение) и партию, можно сказать, «гарвардских мальчиков» – ученых, пытающихся использовать и приручать зомби. Так в пародийной форме выстраивается модель обновленных колониально-метропольных отношений, вариация на тему политики «золотого миллиарда» в адрес «третьего мира». По всем признакам человеческая цивилизация стремительно деградирует, и гибнет она именно в результате внутренних конфликтов. Мертвецы же, напротив, потихоньку учатся, приобретают новые навыки или вспоминают старые (незабываема сцена, когда обучаемый профессором зомби с чувством слушает 9-ю симфонию Бетховена). Зомби, что еще важнее социализуются, и это особенно заметно на фоне стремительно деградирующих людей.

В «Рассвете мертвецов» эта коллизия получает почти предельное развитие. Здесь с научной бесстрастностью Ромеро рисует этнографический этюд о симбиозе живых и мертвых. До того все же страшноватые зомби, в этом фильме выглядят вполне культурно, ведут себя почти безвредно. Никаких проблем для укрывшихся в огромном супермаркете вместе с ними людьми они не представляют – проблемы начинаются, когда появляются другие люди. Чего стоит одна из заключительных сцен, когда банда байкеров, врываясь в магазин, начинает глумиться над мирно пасущимися зомби, жестоко, а вместе с тем бесцельно их уничтожает. В этот момент добрая половина зрителей наверняка уже сочувствует мертвецам, и их обычная финальная месть выглядит прямо-таки желанной.

Очевидно, что Ромеро последовательно демантирует еще одну аксиому жанра, которую можно сформулировать так: зомби – это существо низшего порядка, тупое, грязное, безынициативное. Такими живые мертвецы выглядят в 99 % фильмах, но только не у отца-основателя жанра, который (возможно, просто в силу родительской привязанности) превращает зомби буквально в новую эволюционную ступень. Ромеровский зомби – это фактически сверхчеловек. Он бессмертен, целеустремлен, бескорыстен. «Цивилизация» мертвецов делает лишь первые шаги, но уже дает фору стремительно вырождающейся цивилизации живых. «Социализация» зомби, основанная на их сплоченности и жертвенности – это всегда победный аргумент в споре с бездарной конгломерацией эгоистичных и трусливых человеческих особей. В последнем фильме маэстро хоррор-культуры – «Земле мертвецов», мир людей выглядит как никогда неприглядно, тогда как зомби за полтора часа экранного времени проходят эволюцию, как остроумно пишет автор толковой рецензии на эту картину И. Любарская, «до уровня если не *homo sapiens*, то, по крайней мере, *homo faber* (человека умелого)» [7, с. 41-42]. Само восстание зомби (возглавляемое здесь «бывшим» негром, а в «Дне мертвецов» так вообще действующим, живым человеком явно мусульманской внешности), – это, как справедливо замечает И. Любарская, – это именно исторически оправданное «восстание масс, уже, в сущности, победивших» [7, с. 41].

Ясно, впрочем, что вся эта этнография или теория эволюции носит подчеркнуто ироничный характер. Быть может, тут присутствует травестийная аллюзия на известную антропологическую гипотезу Б. Поршнева, согласно которой некогда единый вид якобы раскололся на каннибалов и их несчастных жертв, причем именно последние, в силу перманентного невротического страха, благотворно сказавшегося на развитии психики, стали нашими далекими предками. Ромеровские же каннибалы представляют собой тогда то ли реванш тупиковой ветви, то ли второй шанс для явно неудачного проекта *homo sapiens*.

Бесспорным в таких интерпретациях будет лишь то, что подобная стилизованная пародия кумулируется устойчивым кризисным сознанием. Будущее, где побеждают зомби – это настоящее, где терпят поражение живые. Это симптом достижения какого-то травматического предела человеческой истории, камень в огород мифологии всемирного прогресса.

#### *4. Политэкономическая версия.*

Любопытно заметить еще, в каком именно месте мирно уживаются (до поры, до времени, конечно) старые и новые хозяева планеты. В каноническом «Рассвете мертвецов» Ромеро все двухчасовое действие происходит в большом супермаркете. Живые оказались там, казалось бы, транзитом (у них есть даже исправный вертолет), но осели всерьез и надолго: «Что же с нами стало?» – скорбно вопрошает героиня, наблюдая за этим бесконечным пиром во время чумы. Мертвые же забрели в супермаркет «по старой памяти, – как объясняет приятель героини. – Наверное, это очень важное место в их жизни... Им нужен магазин, но они не знают, зачем. Они просто помнят».

Замечу, вслед за французским писателем и критиком Мишелем Уэльбеком, что современный магазин давно превратился в модель мироздания, как это было в свое время, например, с церковным храмом или университетом. По Уэльбеку супермаркеты и ночные клубы являются означаемыми «ада» и «рая» (или «инь» и «янь») современной культуры:

«Супермаркет – настоящий современный рай житейская борьба прекращается у его дверей. Бедняки, например, сюда вообще не заходят. Люди где-то заработали денег, а теперь хотят их потратить, здесь их ждет огромный, постоянно обновляемый ассортимент товаров, продукты нередко оказываются и в самом деле вкусными, а подробные сведения о содержании полезных веществ всегда указаны на упаковке. В ночных клубах мы видим совершенно иную картину. Много закомплексованных людей – без всякой надежды – продолжают посещать эти заведения. То есть возникает ситуация, при которой они постоянно, каждую минуту ощущают свое унижение – это уже далеко не рай, а скорее ад» [9, с. 42].

Отсюда пародийная гармония людей и зомби в ромеровской ленте объясняется тем, что в мире-супермакете у живых и мертвых (последние, кстати, тоже прекрасно продаются и покупаются – свидетельством чему сам успех некрофильских киножанров) – одна главная задача: потреблять. Рискну



сказать даже, что зомби – это не просто потребитель, но именно идеальный, образцовый потребитель. Сцены, когда хоровод послушных зомби кружит по супермаркету под легкую барочную музыку, сопровождая свое броуновское движение хватательными рефлексам – это недвусмысленная ирония на тему современного консьюмеризма.

Давние эксперименты с подпороговыми раздражителями (если, скажем, товар обладает запахом, который не фиксирует рассудок, его способно, тем не менее, схватывать наше бессознательное, и выбор тогда осуществляется безотчетно для потребителя, но закономерно, для вооруженного такой технологией продавца), психоаналитические методы на службе у рекламы, хитрости PR-стратегий и т.п. – все это известные даже школьникам методы управления чужим сознанием и волей. Такова же, как известно, первая и самая банальная (но и самая верная, поскольку истина в масскульте всегда лежит на поверхности) коннотация слова «зомби» в современном дискурсе.

Почему же, однако, зомби – собственно образцовый потребитель? Ответ будет неожиданным: потому, что деятельный мертвец совершенно бескорыстен, он ничего не берет в супермаркете, он уже прошел закономерную эволюцию от жизненной потребности к абстрактному потребительскому влечению. Недаром единственный способ остановить зомби – отстрелить ему голову. В «Дне мертвецов» ученый объясняет, что зомби могут поглощать свою пищу впустую, не имея желудка и прилегающих к нему органов. Поведением зомби, как и стимулами продвинутого современного потребителя управляет не какая-либо физиологическая жажда, но умственная страсть, мозговая деятельность. Справедливо, что в статье о психологии потребления А. Приепа пишет: «суть потребительского общества не в том, могу ли я купить рекламируемый товар, а хочу ли я этого... сегодня потребление расположено не в кошельке, а в голове» [ПРИ, с. 58].

В «Критике политической экономии знака» Жан Бодрийяр вообще демонтирует миф о наличии в потреблении каких-либо жизненных потребностей, будь то «вторичные» (конструируемые социумом) или «первичные» (данные, якобы самой природой):

«Не только во «вторичных потребностях», в которых он воспроизводится согласно целесообразности производства в качестве потребительной силы, но также и в потребностях «выживания» – в них человек производится не в качестве человека, а в качестве выживающего (то есть выживающей производительной силы). Если он ест, пьет, где-то живет, воспроизводит самого себя, то лишь потому, что система нуждается в том, чтобы он воспроизводил себя, дабы самой быть воспроизведенной: она нуждается в людях. Если бы она могла функционировать при помощи рабов, не было бы никаких «свободных» рабочих. Если бы она могла функционировать посредством механических, лишенных пола рабов, не было бы полового воспроизводства. Если бы система могла функционировать, не кормя людей, не было бы даже хлеба для них. Вот в каком смысле

мы все в рамках этой системы оказываемся выживающими. Ведь и инстинкт самосохранения не является фундаментальным: он оказывается лишь терпимостью и социальным императивом – когда система того требует, она заставляет людей аннулировать этот «инстинкт» и с восторгом идти на смерть» [11, с. 81].

Современная некритическая политэкономия вообще существует только на правах логического казуса. Ведь определять процесс потребления набором фиксированных потребностей, или сводить экономическую реальность к циркуляции труда и продуктов его обмена по бесконечному циклу социальных инстанций – это то же самое, что, например, объяснять круговорот воды в природе в духе Фалеса субстанциальными свойствами самой воды. Фабула процесса принимается за его суть, симптом – за самодостаточное явление. Между тем, у классиков собственно экономической науки подобного тавтологического подхода нет и в помине. Так по М. Веберу, например, потребление в «капиталистическом духе» – это в огромной степени еще и реализация религиозного благочестия, по Г. Зиммелю – стремление «быть замеченным», по В. Зомбарту – героико-эротическая аффектация. То же и у К. Маркса со знаменитой теорией «товарного фетишизма» или у Т. Веблена с понятиями «потребления по доверенности» и «престижного потребления».

Вот почему сведенный к чистой абстракции, бесцельный процесс потребления, в котором человеку меньше всего нужен сам товар (ему нужно, например, «держать марку», демонстрировать верность системе, успевать за прогрессом, «быть не хуже других» и т.п.) – прочно соединяет в «Расвете мертвецов» живых и мертвых. И – замечу еще раз – делает зомби, с их отмеревшими жизненными желаниями, эталоном потребления. Зомби ориентируются не на желудок, но на память и мозг (а ведь если бы качество продовольственных товаров оценивал только желудок, а не падкий на яркие образы мозг, покупать в супермаркете было бы почти нечего). Зомби потребляют, не потребляя, они приходят в супермаркет бескорыстно – ради самого процесса, а не результата. Таким образом, это некий идеал вечного экономического двигателя и законченного потребительского субъекта.

Аналогию потребителя и зомби можно развивать бесконечно. Очевидно, скажем, что приобщение к кругу зомби всегда происходит через вкус. Это весьма напоминает стратегию первой бесплатной пробы: «Попробуйте! Откусайте! Оцените на вкус!» – так увещевают нас магазинные зазывалы. Эта символическая инициация вкупе с общими инфантильно-оральными фиксациями (думаю, всем ясна фрейдистская интерпретация пристрастия к жевательной резинке, сигаретам, горлышку бутылки и т.п.) делает процесс поедания и переваривания атрибутивным признаком современного потребителя. Зомби поедают человечину без всякой пользы и удовольствия, ну а потребители, например, пива литрами перегоняют по своим внутренностям зловонный и вредный напиток, превращая сам процесс этого «культового» времяпрепровождения в бесконечные забеги от стола к туалету и обратно.

Известно также, что поведение потребителя (особенно женщины) в супермаркете вызывает ряд психофизиологических метаморфоз. Если у нормального человека глаза мигают около 30 раз в минуту, при повышенном напряжении – до 50 – 60 раз (и, наоборот, при расслабленном состоянии – до 20), то экспериментально установлено, что во время отбора товаров число миганий у женщин падает до 14 в минуту. Фактически это уже состояние гипноза или транса. Часто в такой ситуации потребитель не замечает знакомых, игнорирует любые вопросы, не разбирает дороги, спотыкается, падает. Его вазомоторные реакции явственно напоминают поведение ромеровских зомби. Может быть, именно в супермаркете Джордж Ромеро и придумал своих зомби?

##### *5. Социокультурная версия.*

Все эти рассуждения о зомби как об образцовых «яппи» или как о симптоме «Заката Европы» не отменяют еще одной герменевтической конструкции. Вспомним, что одна из несущих аксиом жанра гласит: «Зомби – это другой». Но фокус в том, что в духе структурного психоанализа эта формула может быть сведена и к такому варианту: «Зомби – это другой я». Согласно лакановскому учению о «стадии зеркала», фундаментальным модусом человеческого развития является построение своего образа («имаго») из сколов чужих образов и чужих желаний. Дело в том, объясняет Лакан, что

««собственное я человека» (moi) – это другое, и что первоначально субъект тяготеет скорее к форме другого, нежели к обнаружению своей собственной склонности. Первоначально он представляет собой хаотический набор желаний (в этом и заключен подлинный смысл выражения «расчлененный труп»), и первый синтез его – это обязательно alter ego, его отчужденное. Желаящий человеческий субъект строится вокруг центра, в котором находится сообщающий ему свое единство другой; и в первое, что субъект встречает в объекте, это объект в качестве объекта желаний другого» [12].

По Лакану грандиозная подмена субъективности происходит уже в самом нежном детстве, когда ребенок, наблюдая свое изображение в зеркале, принимает себя за другого (так Нарцисс влюбился в прекрасного юношу, оказавшегося лишь собственным отражением). Даже в акте узнавания говорящий о своем изображении: «там я!» делает указательный жест в противоположную от себя сторону. И если в детстве мама объясняя ребенку его еще не очевидную самость, выстраивает ее из «папиных ушей», «маминых глаз», «дедушкиного носа» и т.п., то позднее мы так же точно формируем свое «я» из чужих симпатий и антипатий, из желаний и ценностей «другого» («autre» у Лакана – это «маленький другой», некий реальный человек), а затем и «Другого» («Autre» – большой Другой, т.е. социальный порядок, закон, местопребывание речи, гарантия всех истин [3, с. 13]).

Знаменитая формула Рембо и Лакана «Я – это другой» – ключ ко многим навязчивым темам массовой культуры. Химера ли врага, создаваемая

идеологией (где враг, действительно – лишь зеркальное отражение собственных национальных комплексов), или модель типичных обывательских отговорок (когда, другой уличается в некоей зависти или ревности, с головой выдающей самого обвинителя: так, по версии гомосексуалистов, все презирающие их люди – лишь латентные геи) – это равным образом результат работы «стадии зеркала». Яркий кинематографический пример этой метаморфозы – сугубо маскулинные образы женщин («женщина – это симптом мужчины» по остроумной формулировке Лакана). Но в нашем случае, символизируемая зомби модель «своего в чужом» – это, скорее, некий классовый или национальный Другой, это образ неприемлемого географического соседа, иммигранта, политического противника, классового конкурента.

Само символическое умерщвление этого Другого (титульная метаморфоза зомби-жанра) – вот фундаментальное желание социального бессознательного, вызванное явным диссонансом между духом официальной «толерантности» и расистским сознанием современного обывателя. Ведь, как пишет Славой Жижек, на деле

«либеральная «терпимость» мирится с фольклорным Другим, лишенным своей сущности (подобно множеству «национальных кухонь» в современном мегаполисе); однако любой «реальный» Другой тотчас осуждается за свой «фундаментализм», поскольку суть Другого заключается в регулировании его наслаждения, то есть «реальный Другой» всегда по определению является «патриархальным» и «насильственным» и никогда не бывает Другим вековой мудрости и милых обычаев. Возникает соблазн обратиться здесь к предложенному Маркузе понятию «репрессивная толерантность», представив его как терпимость к Другому в его стерилизованной, мягкой форме, которая отвергает измерение Реального наслаждения Другого» [13, с. 88–89].

Таким именно образом в голливудских фильмах можно видеть все возможное фольклорное разнообразие лиц, национальных кухонь или боевых стилей, но все это не способно создать атмосферу политкорректной идиллии даже внутри одного отдельно взятого сюжета, ибо другим необходимым его ингредиентом являются угрозы со стороны именно того самого «реального» существования «Другого», которое подается как «исламский терроризм», «северокорейская военщина», «русская мафия» и т. п.

Потому прав С. Жижек, определяющий в итоге сам принцип мультикультурализма как «расизм с определенного расстояния»:

«Иными словами, мультикультурализм – это дезавуированная, превращенная самореференциальная форма расизма... он «уважает» идентичность Другого, рассматривая Другого как замкнутое «подлинное» сообщество, по отношению к которому он,

мультикультуралист, поддерживает дистанцию, отражающую его привилегированную всеобщую позицию. Мультикультурализм – это расизм, который освобождается от всякого положительного содержания (мультикультуралист – это не открытый расист, он не противопоставляет Другому особенные ценности своей культуры), но тем не менее сохраняет эту позицию как привилегированное *пустое место всеобщности*, с которого он может давать оценку совершенно иным особым культурам – уважение мультикультуралиста к личности Другого и есть форма утверждения собственного превосходства» [13, с. 110].

В самом деле, очевидно, что во всех фильмах Ромеро факт наличия зомби является неким козырем власть имущих (последний фильм – «Земля мертвецов» доводит эту идею до уровня подлинно философских обобщений), алиби для узаконивания всех социальных диспропорций в мире живущих. Находящаяся на постоянном военном положении человеческая община может попирать самые фундаментальные гуманистические нормы. А это в бушевской Америке, ведущей виртуальную, но героическую борьбу с гидрой мирового терроризма, знаете ли, – настоящая проблема для независимых интеллектуалов. Таким образом, зомби – это просто неконтролируемо размножающийся, нерациональный, всегда исподлобья глядящий на сытый Запад, «третий мир» (снова вспомним двух знаковых вождей зомби у Ромеро – негра и мусульманина).

Но юмор в том, что ужас вызываемый этим другим – это эффект коллективной гештальт-психологии, результат подмены чужого своим. Демонизированный мусульманский или африканский зомби, попирающий территорию свободного и цивилизованного мира – это зеркальное отражение своей собственной агрессивной идеологии и своих собственных неврозов.

Таковы несколько почти научных объяснений парадоксальной коммуникации живых и мертвых в зомби-фильмах. В каждом отдельном случае ближе к истине может быть та или иная гипотеза. Однако загадка комплексного вторжения мертвых в сознание и дискурс живых с очевидностью требует столь же комплексных истолкований.

### **Литература:**

1. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное. Том 1. М., 2001. – 384 с.
2. Жижек С. Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру . <http://www.ukma.kiev.ua>
3. Лакан Ж. Образования бессознательного (Семинары: Книга V). М., 2002, – 608 с
4. Мазин В. Введение в Лакана. М., 2004. – 201 с.
5. Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI). М., 2004. – 304 с
6. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. <http://lacan.narod.ru>

7. Циркун Н. Расцвет мертвецов // Искусство кино. 2005. № 9. С. 40-42.
8. Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. – 527 с.
9. Уэльбек М. Мир как супермаркет. М.: Ad Marginem, 2003. – 158 с.
10. Приепа А. Производство теории потребления // Логос. 2000. № 4. С. 57–62.
11. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. М., 2003. – 272 с.
12. Лакан Ж. Психоз и другой <http://lacan.narod.ru>
13. Жижек С. Интерпассивность. Желание: влечение. Мультикультурализм. СПб., 2005. – 156 с.