

А. Г. Некита, А. С. Шустов

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
г. Великий Новгород, Российская Федерация

Ирония над страхом смерти: образы клоунов в американских фильмах ужасов¹

В статье рассматриваются особенности визуализации образа клоуна в традиции американских фильмов ужасов. Акцентируется внимание на архетипической природе «ужасных» клоунских персонажей Голливуда как ярком примере образно-символических кинопрезентаций архетипа «Триггстера» в концепции К. Г. Юнга.

Осуществлённое исследование опирается на методологические разработки аналитической психологии Карла Юнга, которому удалось объяснить противоречие между внутренним «Я» и спектром его социальных ролей. Дополнительные методы связаны с проведением компаративистского и семиотического анализа кинопроизведений с использованием ужасных клоунских образов.

Голливудский кинематограф последовательно фиксирует несомненную связь клоунских персонажей с развитием массовой культуры в «обществе потребления» и сценариями социально-ролевой презентации «праздного» класса. Маска клоуна позволяет понять призрачность большинства социальных идеалов и ценностей, на которые ориентируются подавляющее большинство обывателей. В то же время этот кинематографический символ позволяет понять индивиду неадекватность его самооценки и сформировать новый образ мысли и действия. Акцентируется влияние социально-политической истории США на формирование и особенности трансформации образа клоуна-преступника. В конечном счете голливудский «ужасный» образ клоуна предстает бессознательным мозаичным профилем, сформированным комплексом политических, экономических, идеологических и культурных тенденций, закономерно разворачивающихся в контексте новейшей истории США.

Проведенный анализ позволяет очертить антропологические стратегии исследования социальных практик, транслирующих принудитель-

© Некита А. Г., Шустов А. С., 2021

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-011-00129 (The reported study was funded by RFBR according to the research project № 18-011-00129).

ные формы легитимации отчужденных сценариев социальной коммуникации и реконструкции моделей их личностной компенсации.

Ключевые слова: образ клоуна, американские фильмы ужасов, маска, архетип «Трикстера», идеология страха, игра в смерть, дисциплинарное пространство, общество потребления.

A. G. Nekita, A. S. Shustov

Yaroslav the Wise Novgorod State University,
Veliky Novgorod, the Russian Federation

Irony of the Fear of Death: Images of Clowns in American Horror Films

The article discusses visualization features of the image of a clown in traditional American horror films. Attention is focused on the archetypal nature of the «terrible» clown characters of Hollywood as a vivid example of figurative and symbolic film representations of the «Trickster» archetype in the concept of C. G. Jung.

The study is based on the methodological developments of analytical psychology of Carl Jung, who managed to explain the contradiction between the inner «I» and the spectrum of its social roles. Additional methods are associated with the comparative and semiotic analysis of film productions using terrible clown images.

Hollywood cinema consistently records the undoubted connection of clown characters with development of mass culture in the «consumer society» and the scenarios of social role presentation of the «idle» class. The clown mask allows you to understand a ghostly nature of most social ideals and values, which guide the vast majority of ordinary people. At the same time, this cinematic symbol allows the individual to understand the inadequacy of his/her self-esteem and form a new way of thinking and acting. The influence of the socio-political history of the United States on formation and transformation of the image of the criminal clown is emphasized. In the end, the Hollywood «terrible» image of the clown appears as an unconscious mosaic profile formed by a complex of political, economic, ideological and cultural trends that naturally unfold in the context of recent US history.

The analysis allows us to outline anthropological strategies for the study of social practices that translate forced forms of legitimation of alienated scenarios of social communication and reconstruction of models of their personal compensation.

Keywords: image of the clown, American horror films, mask, archetype «Trickster», ideology of fear, game of death, disciplinary space, consumer society.

Введение. Кинематограф с момента своего появления оказал-ся весьма чувствительным к гуманитарным открытиям, которые возникали на протяжении всего XX века. Такое взаимное влияние можно обнаружить в практике использования психоаналитических обобщений при создании целого ряда выдающихся киношедевров. Кроме того, Голливуд, как художественный символ современной массовой культуры, одним из первых начал активно использовать в художественном творчестве наработки аналитической психологии К. Г. Юнга, предложившего концепцию архетипов коллективного бессознательного. Для фильма ужасов эта тема тоже оказалась небезынтересной. Именно здесь мы можем увидеть архетипические символы, которые будоражат публику и по сегодняшний день. Среди образов, изначально наиболее востребованных в кино, оказался Трикстер, архетипический символ «Тени», который воплощается в целом множестве образов клоунов, изо всех сил пытающихся рассмешить слишком рано и быстро повзрослевшее, а потону и изрядно погрузневшее человечество.

Архетипы в «аналитической психологии» К. Г. Юнга — это изначальные, врождённые психические структуры, первичные схемы образов фантазии, содержащиеся в коллективном бессознательном и априорно формирующие активность воображения. Именно они составляют психическую основу универсальной общечеловеческой символики, выявляются в мифах и верованиях, сновидениях, произведениях литературы и искусства.

Трикстер, согласно К. Г. Юнгу, это «предтеча спасителя, и подобно последнему является Богом, человеком и животным в одном лице. Он — и не человек, и сверхчеловек, и животное, и божественное существо, главный и наиболее пугающий признак которого — его бессознательное» [1, с. 347]. В то же время Трикстер — человек, едва ли поднявшийся над уровнем животного, его сознание практически полностью подчинено бессознательному и не испытывает на себе влияния совести, а уж тем более человеческих предрассудков, морали и законов. Он отделён и «от животного царства вследствие отсутствия инстинктов и обусловленной этим обстоятельством своей чрезвычайной неуклюжести» [2, с. 16]. Перечисленные признаки позволяют осуществить анализ феноменологии образа клоуна как «Трикстера» в американском фильме ужасов и выявить антропологические и социокультурные принципы его апроба-

ции в художественном пространстве голливудского кинематографа. Современные исследования масштабного влияния психоанализа на кинематограф вообще и на жанр фильмов ужасов в частности Т. Brudholm, J. Lang [3]; J. Clemens [4]; G. Collett [5]; J. Fennell [6]; K. Kokubun [7]; S. Schneider [8]; A. Szymanski [9] позволяют оценить глубину кинематографических образов и сюжетных ходов. В корпусе источников по исследованию эстетики и социокультурной роли фильмов ужасов можно указать работы М. Freeman [10]; Jr. G. Fortuna [11]; B. Kawin [12]; S.A. Malenko, A.G. Nekita [13]; D. Och [14]; A.J. Power [15]; T. M. Scull, Ch. V. Malik [16]; J. Staiger [17]. В то же время нельзя не отметить и ряд весьма показательных специальных исследований образа клоуна в мировой литературе и кинематографе (R. Durham, P. Wilkinson [18]; B. Leeming [19]; R. Preiss [20]; D. Wiles [21]).

Методы исследования, теоретическая база. Психоаналитическая тональность исследования образа клоуна обуславливает опору авторов на методы изучения культуры, присущие Карлу Юнгу и его последователям. Феноменология архетипа «Тени», выражающаяся в том числе в социокультурной символике «Трикстера», позволяет посмотреть на образ клоуна как на общекультурный символ, выполняющий психотерапевтические, индивидуационные и социально-консолидирующие функции. Также весьма продуктивной для данного исследования выступает и методологическая стратегия Ж. Делёза, который, интерпретируя кинематограф, вычленил методологические принципы анализа процесса создания и функционирования фильмов в культурном пространстве. Кроме этого, компаративистский и семиотический методы позволили выявить несомненную связь образа клоуна с социально-политической и идеологической практикой США.

Результаты исследования и их обсуждение. Американские фильмы ужасов очень часто прибегают к образу клоуна как главного кинематографического злодея, с легкостью «взрывающего» привычную повседневную обыденность и со зловещей улыбкой превращающего любые ужасные события в жестокую игру. Если попытаться провести первичный образно-символический анализ голливудских хоррор-визуализаций клоуна как наиболее значимой в европеизированной культурной традиции презентации архетипа

«Трикстера», то мы получим две его наиболее характерные особенности. Первая, самая заметная, — это внешний вид подобных кино-персонажей: одежда ярких цветов, обычно вызывающе красных оттенков, широкая, демонстративная улыбка, очень часто похожая на оскал, и белый грим, полностью скрывающий лицо.

Здесь стоит сделать небольшое отступление, чтобы показать всю важность маски клоуна, заменяющей его лицо. Так, анализируя идеи Г. Гегеля, по поводу несомненной связи тех или иных частей лица с конкретными свойствами человеческой натуры, Г. Тард указывал, что нос «кажется ему переходным органом между лбом, где сосредоточивается духовное выражение человеческого лица, и челюстью, где выражается зверство» [22, с. 212]. Для клоуна же особенно характерен аномально широкий оскал и специально выделенный нос. Вообще для внешности клоуна характерно отсутствие всякой меры. «Все в нем преувеличено, buffo, карикатура, все вместе с тем отличается скрытностью, задней мыслью, подземностью» [23, с. 15].

Вторая, наиболее важная часть этого образа, — это поведение, основанное на полной безответственности за любые свои действия в ходе цирковых представлений или даже между ними, когда он формально свободен от исполнения клоунской роли. Средневековый шут, собственно и ставший прообразом клоуна, был подобен социальной тени короля, а потому свободный от всех сословных ограничений, целенаправленно и демонстративно «выведенный за скобки» мирских условностей и официальных, он мог в считанные секунды и практически безнаказанно превратить пышный королевский двор, наполненный «сильными мира сего», в арену цирка или подобие рыночной площади, потешаясь над пресыщенными формальностью аристократами. Ради справедливости стоит отметить, что такое шутовское поведение в какой-то мере характерно для всех людей, независимо от времени их жизни, социального положения и духа эпохи. Это связано с тем, что подобные коммуникативные сценарии находятся под непосредственным «патронатом» архетипа «Трикстера».

Клоун только своим внешним видом творит вокруг себя мифическое игровое пространство и уже одним этим притягивает к себе внимание зрителей практически любого возраста. Но в подобных играх, как мы уже говорили, он ни перед кем не несет никакой от-

ветственности, как не несет ее придворный шут, который остается безнаказанным, лишь до тех пор, пока он абсолютно несерьезен. И пусть его лицо скрывает грим, но на его личности больше нет маски. Он говорит то, что думает, и делает что хочет.

Клоун и власть: грани феноменологии

С точки зрения представителей как классического, так и пост-классического психоанализа Трикстера-Клоуна можно по праву называть одним из фундаментальных символов власти, ее самым верным поклонником и последовательным спутником, своеобразной социокультурной «Тенью». На этом же настаивает и известный американский психоаналитик Г. Лассуэл, подробно анализировавший в этом контексте политические биографии М. Лютера, М. Ганди, В. Вильсона, Ф. Д. Рузвельта и других политических деятелей. Главный общий признак власти, как и клоуна, — моральная безответственность, ведь основная ее социальная роль — адекватная, и наиболее выгодная в конкретный момент времени политико-идеологическая трансформация «представлений о социальном генезисе и конкретных субъектах насилия и смерти, которые складывались столетиями» [8, с. 45]; создание, удержание и приращение дисциплинарного пространства. Клоун же превращает его в игру, всецело подчиненную бессознательным порывам. На первый взгляд может показаться, что же в этом такого страшного, а тем более ужасающего? На самом деле страх здесь предстает совершенно закономерным следствием неопределенности ввиду отказа от всякой власти за границами игры. Отказа от условностей и ужимок любых моральных норм, чванства законов, диктатуры целей, причин и следствий. Это и есть проявление одновременно и богоизбранности, и исконной безответственности Трикстера.

Почему же подобная клоунада так прижилась именно на американской социокультурной, да и политической почве? Здесь стоит немного пристальнее рассмотреть эту самую «почву». Пик популярности образа клоуна в голливудской индустрии ужасов весьма закономерно приходится на восьмидесятые — девяностые годы прошлого века. Для США той поры было характерно осмысление политических, экономических, религиозных, культурных и повседневных реалий «общества потребления», вызванное ярким его проявлением во всех аспектах повседневной жизни.

Конечно же, общество потребления не возникло из ниоткуда, и его зачатки можно проследить уже в средневековой, а затем и феодальной аристократической среде, которой был непременно необходим бесшабашный придворный шут, мастерски развеивающий профессионально-сословную скуку. Поэтому неиссякаемый архетипический источник содержательной, да и формальной спонтанности, столь ярко проявляющейся в образе шута, был просто необходим «обществу потребления». Но именно с приходом эпохи массового потребления образ клоуна стал активно и настойчиво прорываться в авангард развивающейся в недрах империи Голливуда культуры ужасов.

Голливудская клоунада превращения страданий в смех

Своеобразным «знамением» возрождения «трикстерной» миссии клоуна, на этот раз в массовом искусстве, стал знаменитый роман Стивена Кинга «Оно». Оставив в стороне дискуссии о литературных достоинствах и недостатках образа клоуна в романе «короля ужасов», мы обратим внимание лишь на особенности экранизации этого романа, достаточно современной, чтобы отразить обострившиеся противоречия.

Фильм «Оно» (англ.: «It», реж. Э. Мускетти, «KatzSmith Productions», «Lin Pictures», «Vertigo Entertainment», «New Line Sinema», «Warner Bros.», США, 2017 г.) стал самым кассовым фильмом ужасов в истории человечества. Сборы от фильма (составившие 700381748 долларов всего лишь за первые две недели проката в самих США, стали абсолютным рекордом для «ужасных» лент Голливуда за всю его историю) [24] более чем в двадцать раз превышают бюджет ленты в 35 миллионов долларов.

Подобный образно-символический «соцопрос» и прямое голосование «рублем» позволяет нам назвать его сюжет, несомненно, архетипическим, содержание, способы его визуализации и идеологической подачи, безусловно, актуальными, востребованными и популярными, особенно среди молодого поколения США, о непростых и трагических судьбах которого фильм и повествует.

Главный злодей этого фильма — «танцующий клоун» Пеннивайз, который, пожалуй, самый «архетипический» среди всех голливудских клоунских образов, и именно поэтому он так для нас интересен. Из описанных выше особенностей образно-символических

презентаций архетипа «Трикстера» Пеннивайз, по нашему мнению, вобрал в себя практически все. Кроме того, он обладает сверхъестественным происхождением и в этом во многом походит на древнейших, а потому и необычайно «обиженных», «отверженных» языческих богов. Но в то же время его главный мотив — это голод, и в этом он тождествен зверю, что, безусловно, дополнительно отсылает нас еще и к спектру образно-символических презентаций архетипа «Анимы».

Помимо человеческой плоти, ужасный клоун с удовольствием «питается» и людским страхом, который еще с дочеловеческих форм жизни непосредственно коренится и «направляется» бессознательным. Страх всегда аморфен и потому постоянно трансформируется, что лишь утверждает нас в мысли о «теновом» характере образа Трикстера, персонифицированного в голливудской экранизации романа «короля ужасов» Стивена Кинга, клоуном Пеннивайзом. Главный и самый парадоксальный вопрос, возникающий у зрителей и исследователей после просмотра фильма «Оно», состоит в том, почему древнее космическое существо, питающееся плотью и страхом, предстает перед землянами именно в образе клоуна?

Изначально Стивен Кинг представлял себе главного злодея подобным троллю, живущему под старым и полуразрушенным мостом, но позже все-таки остановился на образе Пеннивайза, посчитав, очевидно, что ярмарочный, балаганный клоун, в отличие от тролля, обладает гораздо большей двойственностью и поистине трикстеровской противоречивостью. Чего стоит только один его яркий грим, который способен завораживать и привлекать детей, позволяя клоуну действовать через хитрость, будто бы играя. Парадокс, но в институциональном пространстве цивилизации как раз такое поведение, действительно, издавна воспринимается гораздо страшнее и изощреннее прямой, грубой силы, которая не оставляет шансов на спасение.

Для Трикстера, как и для клоуна — его главного архетипического образа, характерны хитрость и притворство, которыми он демонстративно и безответственно пользуется для разрушения установленного порядка. Действительно, голливудского Пеннивайза из «Оно» никак нельзя назвать классическим хоррор-монстром, ведь он не обладает свойственной всем киношным монстрам яростью и всепоглощающей силой. Пугая своих жертв, он зачастую несерьезен,

что мы можем наблюдать на протяжении всего фильма. А его своеобразное чувство юмора, как это ни парадоксально, и вовсе направлено не на публику, поскольку оно глубоко личное, понятное лишь космической сущности такого масштаба. Более того, по большому счету мы даже не можем называть Пеннивайза злым, ведь добро и зло есть лишь неотъемлемые части социальной иерархии, постоянно деконструируемой спонтанностью клоунского образа, которому никакая мораль вообще не свойственна. Рассматривая сюжет фильма с позиции взаимодействия различных идей в типичных интерьерах провинциального городка на северо-западе США, мы увидим, как же далеко может зайти детская аморальность и подростковая жестокость. Ведь именно они по сюжету фильма вступают в борьбу с осознанием собственного долга, выраженного в создании «Клуба Неудачников», поклявшихся уничтожить Пеннивайза.

Другим примером фильмом ужасов, построенного вокруг образа клоуна, является картина «Клоун» (англ.: «Clown», реж. Дж. Уотс, «FilmNation Entertainment», «Vertebra», «Dragonfilm entertainment», США, Канада, 2014 г.). Саспенс фильма базируется на превращении любящего отца семейства в демона-клоуна, питающегося детьми. Стоит упомянуть, что постеры этой картины с изображением клоуна были в штывы встречены итальянскими цензорами, решительно потребовавшими их изменить, поскольку в традиционной католической среде этой страны они казались уж очень ужасными и пугающими. Действительно, главный герой фильма, однажды ради забавы надевший костюм клоуна, больше не может его снять, постепенно, но неуклонно превращаясь в древнего демона Клойна. Для нас подобная демонизация клоунского образа далеко не случайна, ведь во многом он выступает антропоморфной визуализацией самого Хаоса, который представлен абсолютно во всем: от грима до поведения.

Анализируя выше образ клоуна Пеннивайза, мы уже акцентировали внимание на его главной онтологической и социокультурной функции, связанной с демонстративным неприятием искусственности социальных норм и правил, а также со стремлением во что бы то ни стало разрушить их. Клоун с легкостью выходит за рамки привычного, обычно вызывая в окружающих чуть ли не инстинктивный, коллективный смех. Однако победоносное шествие голливудской хоррор-клоунады в течение многих десятилетий по

культурным пространствам США и остального мира неопровержимо доказало, что с той же успешностью подобный выход за рамки дозволенного и общепринятого, особенно осуществленный неоднократно и с цинизмом, способен не только забавлять, но и ужасать.

Так и в фильме «Клоун» этот экспрессивный и вызывающий образ до основания разрушает привычную жизнь главного героя Кента, с фатальной обреченностью превращая его в ужасного монстра. Костюм клоуна буквально врастает в человеческую кожу, становясь в начале его «шкурой» — второй природой, а затем исподволь превращаясь и в единственную, начисто порабошающую и в сознании, и в душе, и в теле всё, *видимо* «человеческое». Образ клоуна здесь во многом похож на Пеннивайза, но все же в случае с Кентом за типичным шутовским гримом все еще удастся увидеть человека, который яростно борется за собственную личность, не желая становиться чудовищем. В сюжет этого голливудского фильма тщательно и последовательно вплетен страх обычного, «маленького» человека, внезапно осознавшего и нутром почуявшего ужас от вполне реальных перспектив навечно застрять в навязанной извне кошмарной социальной роли.

Следующий фильм, на который мы обратим внимание, также связан с отчаянным противостоянием «маленького человека» жестокой и бесстрастной диктатуре навязанных социальных ролей, однако поведение главного героя в клоунской одежде здесь диаметрально противоположное. Нашумевшая, а местами и откровенно вызывающая «ужасная» голливудская кинолента рассказывает нам драматическую историю становления одного из самых известных клоунов-злодеев, а именно Джокера. Этот киноперсонаж собрал очень большую коллекцию скандальных интерпретаций: от харизматичного и экспрессивного террориста-одиночки до несчастного уличного клоуна, сломленного постоянным прессингом социального окружения.

Попытаемся очертить специфику визуализации клоунского образа на примере фильма «Джокер» (англ.: *«Joker»*, реж., Т. Филлипс, «Warner Bros.», «DC Films», «Village Roadshow Pictures», США, 2019 г.). Как и Кент из предыдущей кинокартины, главный герой ленты режиссера Т. Филлипса Артур трагически «застрел» в своем амплуа уличного клоуна «Карнавала». Но, в отличие от Кента, Артур не настроен возгонять ни социокультурный, ни внутренний конфликт

до невротической стадии, а потому принимает клоуна как самого себя, постепенно психосоматически *сливаясь* со своею профессиональной, «персонной» маской — Джокером. Несомненно, Кент также обладает многими чертами «Трикстера», но главной отличительной особенностью Артура-Джокера является отнюдь не грим, не яркий, профессиональный костюм, а спонтанная агрессия. Именно она в этом «безумном, безумном мире» стала его второй натурой, визитной карточкой, частью социального имиджа, его «престижем», как выражаются профессиональные фокусники, его любимой, роковой шуткой. А так как юмор в своей основе бессознателен, а потому и крайне заразителен, многие люди вокруг приняли «правила игры» Джокера и также перестали подчиняться диктатуре традиций и морали, власти закона.

Ужасная, полная трагизма и безысходности история Джокера — это современная легенда о перерождении слабого и нерешительного, фактически доведенного до отчаяния человека в опасного преступника. Многие истории, подобные этой, стали классическими. Как и Гамлет Шекспира, Джокер переживает духовный кризис, становится не просто участником, но эпицентром социально-индивидуальной трагедии, где он — единственный, по-настоящему заинтересованный в происходящем зритель. Именно вселенная бессознательных содержаний архетипа «Трикстера» позволяет ему *перевернуть* традиционную социальную иерархию, превратить собственные страдания в комедию и на основе этого трагифарса создать себе новую маску. Совершенно естественно, что ею оказалась именно маска клоуна.

Рассмотрим поподробнее образ клоуна-преступника на примере кинокартины «Могильщик Гейси» (англ: «*Gacy*» реж. К. Саундерс, «DEJ Productions», «Peninsula Films», «Beartooth», США, 2003 г.). Этот фильм был снят во многом как биографический о Джоне Уэйне Гейси, который в семидесятых годах XX века убил тридцать три человека. Этот преступник просто потряс американское общество тем, что достаточно шокирующе совмещал в себе личность общественного деятеля, трогательно развлекающего детей в образе клоуна «Пого», и жесткого маньяка, буквально забившего свой подвал телами невинных жертв.

Надо отметить, что история этого серийного убийцы оказала огромное влияние и на все последующие клоунские образы в аме-

риканских фильмах ужасов. Так, многие эксперты всерьез и совершенно справедливо считают, что именно он оказал определенное влияние на формирование имиджа Пеннивайза из знаменитого романа Стивена Кинга «Оно». В то же время грим, который использовал Джон Гейси, как и у современного Джокера, состоял из широкой красной улыбки и глаз, подчеркнутых синим цветом.

Для Джона Гейси образ клоуна — это лишь один из наработанных цивилизацией «трикстерных» сценариев вытеснения личности из формализованных социокультурных «интерьеров», разыгрываемый как раз ради ухода от моральной и уголовной ответственности за свои изощренные и кровавые преступления. Поэтому он и предстает перед зрителями преимущественно как зловещий имитатор наиболее «персонных», с точки зрения К. Г. Юнга, социальных ролей: то в образе влиятельного человека, отлично знакомого с властной элитой своего городка, то в виде полицейского, бдительно патрулирующего город в поисках новых жертв. Гейси преимущественно действует хитростью, как и положено «Трикстеру», поэтому он способен с легкостью перевоплощаться то в законопослушного гражданина, то в слабого старого человека, даже внешне совершенно далекого от насилия. Но реальная история этого убийцы и голливудская экранизация его преступлений имеют глубокую и многостороннюю связь. Серийных убийц в США было достаточно много, но лишь некоторые из них смогли создать подобную социокультурную волну, достигающую нас и через 50 лет.

Следует указать, что кошмарные и циничные преступления, совершенные Джоном Уэйном Гейси, а также сценарии их медийного освещения и публичного восприятия в американском обществе сформировали в рамках голливудской индустрии ужасов мощнейшую тенденцию возрождения образно-символических презентаций архетипа «Трикстера» в уже перечисленных нами фильмах.

Конечно, Джон Гейси создавал ужасный образ клоуна-преступника в американской и мировой поп-культуре далеко не на пустом месте, ведь он был на тот момент уже достаточно хорошо известен. Идеологический, экономический и политический «запрос», да и товарный спрос на него давно существовал. Тот же Джокер впервые появился в комиксах еще в 1940 году, а почти за сто лет до этого читатели смогли познакомиться с небольшим «клоунским» рассказом Эдгара Алана По «Прыг-скок, или Восемь скован-

ных орангутанов». В этом рассказе мы видим трагическую историю придворного шута, который, пройдя через многие мучения, решается на преступление. Он убивает короля и его свиту с помощью жестокой шутки.

Клоун и потребительское общество

Почему же образы шутов, а позднее и клоунов, стали так популярны? Во времена средневековья шутство зачастую было связано с физическим уродством. Шут предоставлял зрителям сильнейшие эмоции, в которых крайне нуждалась пресыщенная, или же, напротив, униженная публика. Медийный же образ клоуна неразрывно связан со становлением «праздного класса» (о генезисе и особенностях бытования которого так замечательно рассказал в своей книге Т. Веблен), а также его закономерного продукта — «общества потребления», а потому и популярность их растет практически одновременно. Раньше шут традиционно развлекал лишь узкую прослойку аристократов и придворных, безграничных в своем потреблении. С помощью такого шута или клоуна приглашенный на пир или прием конкурент или соперник, «которого хозяин угощает и развлекает, желая установить сравнение, таким способом обращается в средство, помогающее достижению цели. Он осуществляет за хозяина подставное потребление и в то же самое время является свидетелем потребления тех излишков благ, которыми хозяин не в состоянии распорядиться без посторонней помощи, кроме этого, он превращается в свидетеля той легкости, с которой хозяин владеет правилами этикета» [25, с. 113].

В дальнейшем, более прагматичный капитализм XX века решительно смещает с социокультурных «подмостков» излишне наигранного и навязчивого аристократического шута, идеологически порождая, а затем и массово тиражируя утилитарный, типизированный образ «демократичного» клоуна, который со временем занимает всё большую часть голливудской киноиндустрии. Клоун всегда был источником спонтанного, поистине «трикстеровского» веселья, которое как воздух необходимо пресному и кошмарно предсказуемому «маленькому человеку» любого уровня образования и доходов, столь типичного для пресыщенного и лишенного естественной таинственности общества потребления. Поэтому подобные клоунские кинообразы, по нашему мнению, лишь

обречены набирать популярность. Поэтому голливудские хоррор-визуализации романа «Оно» Стивена Кинга и ужасной истории о преступлениях Джона Уэйна Гейси лишь ускорили давно существующую тенденцию повсеместной «трикстеризации» моделей социокультурной коммуникации.

Нет сомнения, что подлинный смысл, с одной стороны, возрастающей популярности образа клоуна, а с другой — несомненно сопряженный с этим рост кошмарности и жестокости подобных киноповествований, заключен в неуклонно обостряющихся политических, экономических, идеологических и экзистенциальных противоречиях. Человек находился под постоянным прессингом отчужденных норм, правил, запретов, на которые он обязан отвечать «дежурной» улыбкой. Более того, он должен как можно скорее научиться быть «профессионально» позитивным, вынужденно смотреть на «этот безумный, безумный, безумный, безумный» мир как на веселую игру, в которой самая важная роль, как и в эпоху Средневековья, отводится шуту. И если в один из серых будней какой-то представитель современного «офисного планктона» хоть на минуту поддастся печали, если его вышколенный и оплаченный энтузиазм формата «Keep smiling» вдруг иссякнет, то он тут же трагически «выпадет» из общества. Поэтому люди на работе и публике должны профессионально улыбаться и дарить радость другим, даже когда источник разыгрываемой комедии безнадежно отравлен реальными страданиями.

В подобной потребительской парадигме для сохранения максимально комфортных отношений с окружающими любая реальная трагедия должна быть мгновенно переведена в шутку, любая скорбь должна стать лишь очередным поводом для веселья, любое страдание должно быть немедленно воспринято с улыбкой на лице. Ведь именно так выглядит на практике извращенная этика «общества потребления», в котором даже самые высокие чувства превратились в товар, регулируемый кривыми спроса и предложения, имеющий «самодостаточный идеологический смысл и эстетическую ценность» [26, с. 97]. Именно по этой причине в современном постиндустриальном мире исподволь, но неуклонно возрождается средневековый образ клоуна, «продавца» беззаботных забав, на лице которого застыла вечно нарисованная улыбка, за которой может скрываться вообще что угодно. Но современный человек настолько то-

тально социализирован, что склонен видеть в любой искусственной эмоции лишь враждебность, а потому всякий раз инстинктивно интерпретирует ее как источник глубинного, бессознательного страха.

В этом образе слито множество рассмотренных выше аспектов, но в реальности они, конечно, не разделены столь явными границами. Образы архетипа «Трикстера» на уровне современной цивилизации всегда имеют существенную связь с деконструкцией ее дисциплинарных пространств и спонтанным, поистине ненасытным потреблением. Традиционно они являются древнейшими и истинными символами свободы, причем свободы абсолютной, не регулируемой примитивными и преходящими социальными нормами. Как раз поэтому в «клоунской вотчине» Трикстера, столь последовательно воспроизводимой традицией американских фильмов ужасов, нет и не может быть искусственных моральных ограничителей вроде «масок» добра или зла. Там безраздельно властвует лишь бессознательная воля, проявляющаяся по собственной прихоти лишь на уровне простейших аффектов вроде смеха, страха, печали или, что важнее в нашем случае, спонтанной и никем не контролируемой агрессии.

Заключение. Таким образом, в реальной коммуникации мы еще иногда оказываемся способными понять человека, проникнуться его мыслями, чувствами, мечтами и страхами, которые отражаются в поступках, словах и мимике. Но когда такой человек вдруг «надевает» искусственную маску клоуна, например ролевую, профессиональную, корпоративную, то под ней он окончательно хоронит все настоящее, человеческое, индивидуальное. В этом-то и состоит древнейшая как мир идея клоуна как ведущей образно-символической ипостаси архетипа «Тени», чтобы *вытеснить*, скрыть человека, поставив на его место Зверя, Духа и Бога. Внести в обыденность нечто сверхъестественное, создав и закрепив бессознательную иллюзию посредством яркого специфического грима, походки, одежды.

Показательно, что образ клоуна для мировой культуры, которая, конечно же, не ограничивается американской индустрией ужасов, оказывается чрезвычайно важным. Этот символ как ярчайшее выражение наших бессознательных порывов всегда будет вызывать в людях смех, напрямую граничащий с ужасом. И пока в каж-

дом из нас живет дух праздности, без образа клоуна нам никак не обойтись. В этом символе органично соединяются индивидуально-значимые смыслы, позволяющие человеку на любом этапе личностного и социального становления самоопределиться и откорректировать свою жизненную стратегию, а также наиболее необходимые ему социально-ролевые параметры. Исследование антропологических стратегий символа клоуна в американском фильме ужасов выявляет его двойственность, которая выражается в демонстрации посредством этого образа принудительных и легитимных сценариев социальной коммуникации, противоречащих самореализации индивида, вынужденного в демонстративных и гротескных формах компенсировать отчужденный характер социальных значений.

Библиографический список

1. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов : пер. с англ. К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.
2. Маленко С. А., Некита А. Г. Археология Самости: архетипические образы осуществления Человеческого и формы его социального оборотничества : монография. Великий Новгород: ИПЦ НовГУ, 2008. 298 с.: 26 ил.
3. Emotions and Mass Atrocity: Philosophical and Theoretical Explorations / Eds. T.Brudholm, J.Lang. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. 317 p. doi:10.1017/9781316563281
4. Clemens J. Psychoanalysis is an Antiphilosophy. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, 200 p.
5. Collett G. The Psychoanalysis of Sense: Deleuze and the Lacanian School. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. 272 p.
6. Fennell J. Rough Beasts: The Monstrous in Irish Fiction, 1800—2000. Liverpool: Liverpool University Press, 2019. 289 p.
7. Kokubun K. The Principles of Deleuzian Philosophy / Trans. W. Nishina. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. 199 p.
8. Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare (Cambridge Studies in Film) / Ed. S.Schneider. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 299 p. doi:10.1017/CBO9780511497742
9. Szymanski A. Cinemas of Therapeutic Activism: Depression and the Politics of Existence. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. 182 p. doi:10.1017/9789048550319
10. Freeman M. The Killer Who Never Was: Complex Storytelling, the Saw Saga and the Shifting Moral Alignment of Puzzle Film Horror // Style and Form in the Hollywood Slasher Film /ed. W.Clayton. London: Palgrave Macmillan, 2015. pp. 118—130. doi.org/10.1057/9781137496478_9

11. Fortuna Jr. G. Narrative Strategies in Contemporary Independent American Horror Movies // *Panoptikum*. 2018. №19. pp. 121—130. doi.org/10.26881/pan.2018.19.09
12. Kavin B. *Horror. Horror and the Horror Film*. London: Anthem Press, 2012. 268 p. doi:10.7135/UPO9780857284556.002
13. Malenko S.A., Nekita A.G. Horror films in unconscious anthropological strategies of biopower // *Anthropological Measurements of Philosophical Research*. 2018. № 13. pp. 41—51. doi: 10.15802/ampr.v0i13.122984 [на украинском]
14. Och D. *Beyond Surveillance: Questions of the Real in the Neopostmodern Horror Film. Style and Form in the Hollywood Slasher Film* /ed. W.Clayton. London: Palgrave Macmillan, 2015. pp. 195—212. doi.org/10.1057/9781137496478_14
15. Power A. J. *O horror! horror! horror! : and Fear* / ed. M.Neill, D.Schalkwyk // *The Oxford Handbook of Shakespearean Tragedy*. 2016. Aug. doi: 10.1093/oxfordhb/9780198724193.013.27
16. Scull T. M., Malik Ch. V. *Role of Entertainment Media in Sexual Socialization*. Wiley Online Library. 2019. May. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118978238.ieml0214> (дата обращения: 13.11.2019)
17. Staiger J. *The Slasher, the Final Girl and the Anti-Denouement* // *Style and Form in the Hollywood Slasher Film* /ed. W.Clayton. Palgrave Macmillan, London, 2015. pp. 213—228. doi.org/10.1057/9781137496478_15
18. Durham R., Wilkinson P. *Joker: How ‘entertaining’ films may affect public attitudes towards mental illness — psychiatry in movies* // *The British Journal of Psychiatry*. 2020. №216(6). pp. 307—307. doi:10.1192/bjp.2020.56
19. Leeming B. «Big-Old Long Lips, Big-Old Jar Nose»: ancient mesoamerican monsters and clowns and the transformation of christianity in early colonial Mexico // *Ancient Mesoamerica*. 2020. pp. 1—14. doi:10.1017/S0956536120000310
20. Preiss R. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 298 p. doi:10.1017/CBO9781139567794
21. Wiles D. *Shakespeare’s Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 223 p. doi:10.1017/CBO9780511553417
22. Тард Г. Преступник и преступление. Сравнительная преступность. Преступления толпы / сост. и предисл. В. С. Овчинского. М.: ИНФРА-М, 2009. VIII, 391 с.
23. Ницше Ф. В. *Сумерки идолов. Ессе Номо : сборник*. М.: АСТ, 2007. 280 с.
24. Установлен новый рекорд для хорроров // *Lenta.Ru*. 2017. 12 сентября. URL: https://kino.mail.ru/news/48948_ustanovlen_novyj_rekord_dlja_horrorov/?from=block_news_desktop (дата обращения: 11.11.2019).
25. Веблен Т. *Теория праздного класса*. М.: Прогресс, 1984. 368 с.

26. Некита А. Г. Нутро и Поверхность: к феноменологии телесности в американском фильме ужасов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 96—105.

References

1. Yung K. G. *Dusha i mif: shest' arhetipov* [Soul and myth: six archetypes] / per. s angl. K.: Gosudarstvennaya biblioteka Ukrainy dlya yunoshestva Publ., 1996. 384 p. (In Russ.)
2. Malenko S. A., Nekita A. G. *Arheologiya Samosti: arhetipicheskie obrazy osushchestvleniya chelovecheskogo i formy ego social'nogo oborotnichestva* [Archaeology of the Self: archetypal images of Human fulfillment and forms of its social shapeshifting]. Monografiya. Velikij Novgorod: IPC NovGU Publ., 2008. 298 p. (In Russ.)
3. Emotions and Mass Atrocity: Philosophical and Theoretical Explorations / Eds. T. Brudholm, J. Lang. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. 317 p. doi: 10.1017/9781316563281
4. Clemens J. Psychoanalysis is an Antiphilosophy. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, 200 p.
5. Collett G. The Psychoanalysis of Sense: Deleuze and the Lacanian School. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. 272 p.
6. Fennell J. Rough Beasts: The Monstrous in Irish Fiction, 1800—2000. Liverpool: Liverpool University Press, 2019. 289 p.
7. Kokubun K. The Principles of Deleuzian Philosophy / Trans. W. Nishina. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. 199 p.
8. Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare (Cambridge Studies in Film) / Ed. S. Schneider. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 299 p. doi: 10.1017/CBO9780511497742
9. Szymanski A. Cinemas of Therapeutic Activism: Depression and the Politics of Existence. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. 182 p. doi: 10.1017/9789048550319
10. Freeman M. The Killer Who Never Was: Complex Storytelling, the Saw Saga and the Shifting Moral Alignment of Puzzle Film Horror. *Style and Form in the Hollywood Slasher Film* / ed. W. Clayton. London: Palgrave Macmillan, 2015. pp. 118—130. doi.org/10.1057/9781137496478_9
11. Fortuna Jr. G. Narrative Strategies in Contemporary Independent American Horror Movies *Panoptikum*, 2018. no 19. pp. 121—130. doi.org/10.26881/pan.2018.19.09
12. Kavin B. Horror. Horror and the Horror Film. London: Anthem Press, 2012. 268 p. doi:10.7135/UPO9780857284556.002
13. Malenko S. A., Nekita A. G. Horror films in unconscious anthropological strategies of biopower. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, 2018. no 13. pp. 41—51. doi: 10.15802/ampr.v0i13.122984. [In Ukr.]

14. Och D. Beyond Surveillance: Questions of the Real in the Neopostmodern Horror Film. *Style and Form in the Hollywood Slasher Film* / ed. W. Clayton. London: Palgrave Macmillan, 2015. pp. 195—212. doi.org/10.1057/9781137496478_14
15. Power A.J. O horror! horror! horror!: and Fear / ed. M. Neill, D. Schalkwyk. *The Oxford Handbook of Shakespearean Tragedy*. 2016. Aug. doi: 10.1093/oxford-hb/9780198724193.013.27
16. Scull T. M., Malik Ch. V. Role of Entertainment Media in Sexual Socialization. Wiley Online Library. 2019. May. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118978238.ieml0214> Available at: (accessed: 13.11.2019)
17. Staiger J. The Slasher, the Final Girl and the Anti-Denouement. *Style and Form in the Hollywood Slasher Film* / ed. W. Clayton. Palgrave Macmillan, London, 2015. pp. 213—228. doi.org/10.1057/9781137496478_15
18. Durham R., Wilkinson P. Joker: How 'entertaining' films may affect public attitudes towards mental illness — psychiatry in movies. *The British Journal of Psychiatry*, 2020, no 216(6), pp. 307—307. doi:10.1192/bjp.2020.56
19. Leeming B. «Big-Old Long Lips, Big-Old Jar Nose»: ancient mesoamerican monsters and clowns and the transformation of christianity in early colonial Mexico. *Ancient Mesoamerica*, 2020, pp. 1—14. doi:10.1017/S0956536120000310
20. Preiss R. Clowning and Authorship in Early Modern Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 298 p. doi:10.1017/CBO9781139567794
21. Wiles D. Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 223 p. doi:10.1017/CBO9780511553417
22. Tard G. *Prestupnik i prestuplenie. Sravnitel'naya prestupnost'. Prestupleniya tolpy* [The offender and the crime. Comparative crime. The crimes of crowds] / sost. i predisl. V.S. Ovchinskogo. Moscow: INFRA-M Publ., 2009. VIII, 391 p. (In Russ.)
23. Nicshe F. V. *Sumerki idolov. Ecce Homo* [Twilight of the idols. Ecce Homo]: sbornik. Moscow: AST Publ., 2007. 280 p. (In Russ.)
24. Ustanovlen novyj rekord dlya horrorov [Set a new record for horror movies]. *Lenta.Ru*. 2017. 12 sentyabrya. Available at: https://kino.mail.ru/news/48948_ustanovlen_novyj_rekord_dlja_horrorov/?from=block_news_desktop (accessed: 11.11.2019). (In Russ.)
25. Veblen T. *Teoriya prazdnogo klassa* [Theory of the leisure class]. Moscow: Progress Publ., 1984. 368 p. (In Russ.)
26. Nekita A. G. The inside and the surface: toward the phenomenology of physicality in an American horror film. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History], 2019, no 35. pp. 96—105. (In Russ.)