



## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение . . . . .	6
Часть I. Темный гендер . . . . .	35
Глава 1. «Хэллоуин»: он, она и стратегии интерпретации слэшера . . . . .	37
Глава 2. «Деревня проклятых» и «Кристина»: два взгляда на материнскую власть . . . . .	59
Глава 3. «Побег из Нью-Йорка» и «Побег из Лос-Анджелеса»: трансформация маскулинности в боевиках Карпентера . . . . .	76
Часть II. Техники сопротивления . . . . .	95
Глава 4. «Нападение на 13-й участок»: опыты политического прочтения фильма «без политики». . . . .	97
Глава 5. «Чужие среди нас»: воинствующий субъект идеологии . . . . .	123
Глава 6. «Исповедь невидимки»: государство и капитал, растворившиеся в воздухе . . . . .	143
Часть III. Хоррор «Трилогии Апокалипсиса»	159
Глава 7. «Нечто»: универсальная формула Апокалипсиса . . . . .	161
Глава 8. «Князь тьмы»: феноменология ужаса . . . . .	188
Глава 9. «В пасти безумия»: хоррор культурных индустрий . . . . .	206
Заключение . . . . .	233
Библиография . . . . .	241

## Введение

Если критикам начнут нравиться мои фильмы, значит, у меня серьезные проблемы.

*Джон Говард Карпендер*

**Е**сли вы собираетесь прочесть эту книгу, то наверняка знаете, кто такой Джон Карпендер, и даже любите его фильмы. Вполне вероятно, вы можете многое рассказать о них. Например, что «Хэллоуин» (1978) мог выйти в прокат под довольно глупым названием «Убийства сиделок» или что «Нечто» (1982) значительно интересней смотреть, не зная норвежского языка. Знатоков творчества режиссера следует сразу же предупредить, что эта работа не является введением в кинематограф Карпендера, его биографией, сборником интервью или интересных историй со съемок фильмов. Цель моей книги — показать, какие социальные, политические и философские идеи скрывают эти фильмы при всей их мнимой концептуальной простоте, в которую, кажется, верит даже сам режиссер.

На протяжении всей своей карьеры Карпендер заявлял, что кино должно быть в первую очередь эмоциональным, а не интеллектуальным медиумом и что большинство его работ не содержит какого-либо глубоко-

го подтекста<sup>1</sup>. Несмотря на то что сам автор никогда не считал себя интеллектуалом от мира кино, вроде Стэнли Кубрика или Андрея Тарковского, ученые, в том числе философы, обращаются к осмыслению его творческого наследия, публикуют монографии и статьи о нем в тематических сборниках и журналах. Однако происходит это преимущественно в западной академии и далеко не всегда системно. Скромно отмечу, что первой попыткой представить научную интерпретацию кинематографа режиссера в России является моя статья о фильме «Чужие среди нас», опубликованная в журнале «Логос» еще в 2014 году<sup>2</sup>. С тех пор ситуация не изменилась. Работа так и осталась единственным академическим комментарием к фильмам Карпентера на русском языке, что в целом отражает темпы развития *cinema studies* в отечественной науке. Так что выход этой книги, в которой речь на этот раз пойдет не об одном фильме, а о большинстве знаковых работ режиссера и представленной в них системе философских воззрений, — не только повод для радости, мой личный и, надеюсь, всех русскоговорящих поклонников Карпентера, но и сигнал для отечественных исследователей кинематографа, настоятельно призывающий наконец всерьез поговорить о любимом кино.

Если вы собираетесь прочесть эту книгу, поскольку интересуетесь киноведением или в целом гуманитарными исследованиями популярной культуры, но так вышло, что не очень хорошо знакомы с творчеством Карпентера, то следующие несколько страниц со справочной, по сути, информацией помогут вам получить минимально необходимые знания о нем.

---

<sup>1</sup> *Grant B.K. Disorder in the Universe: John Carpenter and the Question of Genre // The Cinema of John Carpenter: The Technique of Terror / I. Conrich, D. Woods (eds). L.: Wallflower Press, 2004. P. 15.*

<sup>2</sup> *Дегтярев Е. Социальная критика Джона Карпентера: конспирология в «Чужих среди нас» // Логос. 2014. № 5 (101). С. 141–162.*

## КРАТКАЯ ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ

Джон Говард Карпендер — американский кинорежиссер, сценарист, продюсер, композитор, музыкант и актер. Родился 16 января 1948 года в Картейдже, Нью-Йорк. Вырос в Боулинг-Грине, Кентукки. С детства увлекался написанием рассказов и музыкой, снимал на отцовскую камеру Super-8 короткометражные научно-фантастические фильмы, такие как «Мечь колоссальных чудовищ» (1962) и «Горго, космический монстр» (1969).

В 1968 году поступил в Университет Южной Калифорнии, чтобы изучать кинопроизводство. Во время учебы посещал лекции и мастер-классы Джона Форда, Говарда Хоукса, Альфреда Хичкока, Орсона Уэллса и Романа Полански. Все эти авторы оказали большое влияние на его творчество. В 1970 году начал работать с Дэном О'Бэнном над студенческим научно-фантастическим фильмом «Темная звезда».

В 1972 году Карпендер окончил университет и убедил частного инвестора из Канады профинансировать до съемки и кинотеатральный релиз «Темной звезды» (1974). Картина не сделала в прокате большой выручки, но уже в конце 1970-х стала культовой у студентов колледжей и хиппи. В этой дебютной работе режиссера об астронавтах, взрывающихся нестабильные планеты, которые могут помешать колонизации космоса, прослеживаются темы изоляции, потери личностной идентичности, паранойи и столкновения человека с нечеловеческим злом. Впоследствии Карпендер обращался к этим темам на протяжении всей своей карьеры, а соавтор «Темной звезды» Дэн О'Бэнн использовал многие идеи и наброски фильма для своего, пожалуй, главного произведения — сценария сай-фай-хоррора о нападении пришельца на экипаж космического буксира «Ностромо». Картина, поставленная по этому сценарию Ридли Скоттом, вышла в прокат под названием «Чужой» (1979).

В 1975 году, вдохновившись вестерном «Рио Браво» (1959) Говарда Хоукса, Карпентер создал фильм о жестоком нападении уличной банды на полицейский участок в лос-анджелесском гетто. Съемки проходили в условиях максимальной экономии, иногда круглосуточно. Режиссер сам смонтировал картину и написал для нее музыку, что впоследствии стало традицией. Фильм вышел на экраны под заглавием «Нападение на 13-й участок» (1976) и получил смешанные оценки от американских критиков, но при этом очень понравился британцам. Со временем картина обрела культовый статус и на родине.

В 1978 году Карпентер снял для телевидения триллер «Кто-то наблюдает за мной!» в стиле Альфреда Хичкока о маньяке, подсматривающем за одинокими девушками через окна их квартир. Исполнительница одной из главных ролей Эдриенн Барбо стала женой режиссера в 1979 году и впоследствии сыграла еще в нескольких его фильмах. В 1984 году у пары родился сын Джон Коди Карпентер.

Следом на экраны вышел «Хэллоуин» — мистический хоррор об убийце в резиновой маске, терроризирующем подростков маленького американского пригорода. При бюджете в 300 тысяч долларов картина заработала в прокате 55 миллионов и оставалась самым прибыльным независимым фильмом в мире вплоть до релиза «Ведьмы из Блэр» Эдуардо Санчеса и Даниэля Мирика (1999). Антагонист фильма Карпентера Майкл Майерс стал одним из самых узнаваемых монстров в истории кино, а сам «Хэллоуин» — началом большой кинофраншизы, благодаря которой слэшер как поджанр ужасов обрел в 1980-е особую популярность. Франшиза «Хэллоуин» включает более десятка сиквелов и ремейков, однако Карпентер никогда не возвращался к ней в роли режиссера, несмотря на то что оригинальный фильм считается одной из главных его работ. Репрезентации образа маньяка и его жертв в картине посвящено множество научных исследований. Чаще все-

го фильм рассматривается через оптику гендерной теории и психоанализа, о чем мы подробнее поговорим в основной части работы.

После «Хэллоуина» Карпентер снял для телевидения музыкальный байопик «Элвис» (1979). Режиссер, как и исполнитель главной роли Курт Рассел, — фанат «короля рок-н-ролла», однако в картине Пресли предстает не только как талантливый исполнитель, но и как простой человек, страдающий от зависимостей и постепенно теряющий контроль над своей жизнью. Фильм стал телехитом: его премьерный показ на канале ABC собрал бóльшую аудиторию, чем «Унесенные ветром» (1939) Виктора Флеминга и «Пролетая над гнездом кукушки» (1975) Милоша Формана.

Коммерческий успех «Хэллоуина» принес Карпентеру контракт с Avco Embassy Pictures, в рамках которого режиссер должен был снять для студии два новых фильма. Первым из них стал «Туман» (1980) — хоррор о призраках погибших моряков, населивших небольшой благополучный городок на калифорнийском побережье. Картину несколько раз перемонтировали и даже частично переснимали, поскольку автор считал ее недостаточно страшной. Несмотря на все производственные трудности, «Туман» стал для Карпентера еще одним большим кинотеатральным успехом.

Вторым фильмом для Avco мог стать «Филадельфийский эксперимент» (1984), но Карпентер был недоволен собственным сценарием и отказался от проекта. Вместо этого он начал работу над научно-фантастическим боевиком-антиутопией «Побег из Нью-Йорка» (1981). По сюжету власти США превратили остров Манхэттен в самую строго охраняемую тюрьму в мире. Ставший преступником ветеран спецслужб Змей Плискин вынужден отправиться туда, чтобы вызволить президента из рук террористов. Режиссер признался, что источником социальной и

политической критики, содержащейся в фильме, во многом стала его нелюбовь к большим городам.

В 1981 году Карпентер приступил к съемкам «Нечто» — ремейка классического хоррора о полярниках на изолированной от мира научно-исследовательской станции, вступивших в контакт с агрессивным инопланетным организмом. Выход фильма в прокат в июне 1982 года обернулся для Universal большим финансовым провалом, а для Карпентера стал одним из решающих моментов в карьере. Критики и зрители приняли картину крайне негативно, что вынудило студию разорвать с режиссером контракт на следующий проект. Желание сделать «Нечто» по-настоящему страшным фильмом сыграло с Карпентером злую шутку. Массовый зритель был шокирован натуралистичной репрезентацией телесных трансформаций на экране и не оценил гнетущую параноидальную атмосферу ленты. Полная идейная противоположность «Нечто» — позитивный семейный фильм «Инопланетянин» Стивена Спилберга — вышел на экраны месяцем раньше и стал самым кассовым хитом десятилетия. С Карпентером же теперь опасались работать все крупные студии Голливуда. С началом эпохи видеопроката «Нечто» обрел культовый статус и стал регулярно попадать в списки лучших хорроров всех времен. Режиссер до сих пор считает его своей лучшей работой.

Чтобы оправиться от провала «Нечто», в конце 1982 года Карпентер погрузился в работу сразу над несколькими новыми проектами. Один из них — «Кристина» (1983), экранизация романа Стивена Кинга об автомобиле-убийце. Режиссер не скрывал, что взялся за потенциально прибыльный подростковый хоррор, только чтобы заработать. Однако «Кристина», поднимающая тему фетишистской увлеченности американской молодежи ретроавтомобилями, не оказалась тем большим хитом, на который он рассчитывал.



«Человек со звезды» (1984) стал попыткой Карпентера сыграть на поле семейного кино и повторить успех «Инопланетянина» Спилберга. Это романтическое роуд-муви о женщине с Земли и добром инопланетянине, принявшем обличие ее покойного мужа. Картина заметно выбивается из фильмографии режиссера, но при этом она получила преимущественно положительные оценки критиков, а исполнителя главной роли Джеффа Бриджеса даже номинировали на премию «Оскар». Это был первый и единственный раз, когда члены Американской киноакадемии отметили вниманием фильм Карпентера. В 1986 году историю «Человека со звезды» продолжил одноименный сериал телеканала ABC.

В период с 1984 по 1986 год Карпентер отказался от работы над несколькими фильмами, впоследствии ставшими хитами. Среди них — «Лучший стрелок» (1986), «Золотой ребенок» (1986) и «Роковое влечение» (1987). Вместо этого режиссер посвятил себя «Большому переполоху в маленьком Китае» (1986), совместившему элементы фэнтези, комедии, приключений и фильмов о кунг-фу. Картина прославилась своими сценами с участием китайских мастеров боевых искусств и иронией над образом гипермаскулинного героя американского боевика 1980-х, но окупиться в прокате все же не смогла. Одной из причин неудачи считается перенасыщенность рынка того времени приключенческими фильмами: массовый зритель не хотел идти на еще один, как ему казалось, клон «Индианы Джонса».

В 1987 году автор заключил сделку на производство четырех фильмов с Alive Films. Студия была готова выделить на каждый проект всего по 3 миллиона долларов, но при этом давала режиссеру полную творческую свободу. Так Карпентер вернулся к созданию низкобюджетных независимых фильмов, которые прославили его в 1970-х. Первым проектом в сделке стал хоррор «Князь тьмы» (1987), развивавший идеи «Нечто». Фильм посвящен теме прихода Ан-

тихриста и роли союза между наукой и религией в предотвращении Апокалипсиса.

Вторым фильмом в сделке с Alive Films стал научно-фантастический боевик «Чужие среди нас» (1988) — экранизация рассказа Рэя Нельсона «В восемь утра». Сюжет о бездомных работягах, обнаруживших с помощью специальных солнцезащитных очков, что богачи и представители власти являются инопланетянами, превратившими Землю в сырьевой придаток, критикует американский капитализм, общество потребления и популярную культуру 1980-х. «Чужие среди нас» — культовая классика Карпентера и самый политизированный из его фильмов. С точки зрения философа Славоя Жижека, он показывает упорство людей в нежелании видеть диктатуру, скрытую в демократии западного образца<sup>3</sup>.

Снятые для Alive Films картины окупались в прокате, однако студия решила досрочно разорвать контракт с режиссером. Одна из возможных причин — конфликт Карпентера с Universal, которой принадлежала Alive Films. В 1988 году режиссер развелся с Эдриенн Барбо, а в 1989 году отказался стать постановщиком «Изгоняющего дьявола III». В 1990 году Карпентер взял в жены кинопродюсера Сэнди Кинг. К съемкам он вернулся только в 1991 году в качестве режиссера гибрида ромкома и научной фантастики «Исповедь невидимки» (1992) о биржевом трейдере, который становится абсолютно невидимым в результате ошибки ученых. Фильм не понравился критикам и провалился в прокате, а Карпентер всерьез задумался о завершении режиссерской карьеры.

В 1993 году вместе с другим культовым мастером ужасов Тубом Хупером Карпентер выпустил фильм-антологию «Мешки для трупов», для которой снял две из трех

---

<sup>3</sup> Жижек С. Чума фантазий. Харьков: Гуманитарный центр, 2012. С. 18–19.

коротких новелл — «Бензоколонка» и «Волосы». Сам режиссер появился в кадре в роли рассказчика — коронера на ночной смене в морге. Изначально проект задумывался как аналог «Баек из склепа» (1989–1996), но от сериала было решено отказаться в пользу полуторачасового телефильма, который в итоге был тепло принят критиками и зрителями.

В феврале 1995 года Карпентер выпустил заключительную часть своей «Трилогии Апокалипсиса» (куда также вошли «Нечто» и «Князь тьмы») — хоррор «В пасти безумия» о книгах известного писателя, которые сводят читателей с ума и открывают портал в мир древних чудовищ. Картина наполнена отсылками к творчеству Говарда Лавкрафта, а в образе зловещего писателя считается сатира на Стивена Кинга.

В апреле 1995-го в прокат выходит второй фильм Карпентера за год — ремейк классического хоррора Вульфа Риллы 1960 года «Деревня проклятых» о жутких детях-инопланетянах, прибывших из далекого космоса, чтобы захватить планету. Картина не стала успешной и даже получила номинацию на антипремию «Золотая малина». Карпентер считает, что провал связан с ошибкой прокатчика, выпустившего фильм на экраны сразу же после крупнейшего теракта в Оклахома-Сити, в результате которого погибли 168 человек, включая 19 детей.

В 1996 году Карпентер выпускает «Побег из Лос-Анджелеса» — продолжение и одновременно ремейк «Побега из Нью-Йорка». Сценарий фильма был написан еще в 1985 году, но не нравился Карпентеру. Протесты 1992 года и разрушительное землетрясение в Лос-Анджелесе помогли режиссеру по-новому взглянуть на историю и показать зрителю еще более мрачное и гротескное будущее Америки, за власть в которой теперь сражаются религиозные фанатики и террористы-мигранты из стран третьего мира.

Идею снять собственную версию «Дракулы» Карпентер вынашивал с начала 1990-х, однако отказался от нее

в пользу «Вампиров» (1998) — экранизации одноименного романа Джона Стикли в стиле современного южного вестерна с Джеймсом Вудсом и звездой сериала «Твин Пикс» Шерил Ли. Вопреки расхожему мнению, режиссер не пытался сделать вампиров в этом фильме метафорой ВИЧ-инфицированных, а сам фильм — антирелигиозным манифестом. Посмотрев фильм, Джон Стикли отметил, что в нем содержится большая часть написанных им диалогов, но нет ни одного из сюжетных ходов его книги. «Вампиры» не понравились критикам, но получили преимущественно положительные отзывы зрителей.

В начале 2000 года Карпентер прочитал курс о сексуальности и насилии в кино в Калифорнийском университете Санта-Барбары, а позже выпустил «Призраков Марса» (2001). По словам режиссера, у него было три причины сделать этот фильм: ностальгия по научной фантастике из его детства, желание снять картину в красных оттенках, а также интерес к глубокому символизму, которым с древних времен было преисполнено видение этой планеты человеком. Свою версию жизни на Марсе в 2176 году режиссер воплотил, совместив идеи политического матриархата с эстетикой древних варваров, американского юго-запада начала XIX века, классических вестернов и экшен-фильмов категории «B» 1980-х.

В 2005–2006 годах Карпентер снял два оригинальных эпизода для телевизионной антологии канала Showtime «Мастера ужасов»: «Сигаретные ожоги» и «Дитя демона». В 2010 году он срежиссировал синематику для видеоигры F.E.A.R. 3, а также выступил сюжетным консультантом проекта.

Последней на данный момент режиссерской работой Карпентера является фильм ужасов «Палата» (2010) — история о пациентках психиатрической лечебницы, на которых охотится призрак-убийца. Как писал киновед Иван Денисов, Карпентер старался сделать фильм, кото-

рый заинтересовал бы как можно больше фанатов хоррора, и поэтому наполнил его большим количеством отсылок к классике: «Шоковому коридору» (1963) Сэма Фуллера, «Пролетая над гнездом кукушки» и «Не заглядывай в подвал» (1973) С.Ф. Браунригга<sup>4</sup>. Многие критики назвали «Палату» качественным фильмом, однако отметили, что она не стала новым словом ни в жанре, ни в фильмографии самого режиссера.

#### ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ ТВОРЧЕСТВА

Социальная и психологическая изоляция — ведущие мотивы в фильмах Карпентера. Действие большинства его картин разворачивается в ограниченных пространствах: в автономных одноэтажных городках («Хэллоуин», «Туман», «Деревня проклятых»), на отдаленных от цивилизации аванпостах («Нечто», «Призраки Марса») и в закрытых институциональных учреждениях («Нападение на 13-й участок», «Князь тьмы», «Палата»). Ключевые персонажи режиссера — одиночки, скитальцы, часто преступники, которые могут положиться только на себя. В некоторых фильмах герои-индивидуалисты вынужденно оказываются в одной группе и вместе пытаются противостоять угрозе.

Исследователь хоррора Кендалл Филлипс считает, что Карпентер работает с мифологией американского фронта, но переворачивает ее традиционное понимание: его герои не первооткрыватели, осваивающие новые территории, чтобы распространить на них свою культуру, а заложники на границе между цивилизованным миром и враждебной дикой средой<sup>5</sup>. Пытаясь выжить в экстремаль-

<sup>4</sup> Денисов И. Палата мастера ужасов // Русский журнал. 17.06.2011.

<sup>5</sup> Phillips K.R. Dark Directions: Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Film. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2012. P. 123–124.

ных условиях, они ведут неравный бой с тем, что находится на другой стороне метафорического фронта — древним нечеловеческим злом, материализующимся под различными ужасными личинами.

Другой важный мотив творчества режиссера — борьба с авторитаризмом. Карпентер забрасывает своих героев в мир пошатнувшихся социальных институтов, беспричинного насилия, репрессивных законов, коррумпированной власти и корыстного истеблишмента, из-за бездействия или прямого пособничества которых зло проникает в повседневность. Режиссер превозносит героизм независимой личности, готовой противостоять ложным авторитетам и жертвовать собой ради общества. Однако захваченные страхом и недоверием люди чаще всего воспринимают героя как угрозу, а не как спасителя («Чужие среди нас», «Нечто», «Нападение на 13-й участок»).

Во многих своих фильмах Карпентер сознательно выступает против культуры блокбастера. Его большие голливудские фильмы («Нечто», «Человек со звезды», «Большой переполох в маленьком Китае») имеют много общего с главными хитами своих лет («Звездные войны», «Индиана Джонс», «Инопланетянин»), но часто содержат скрытую идеологию, подрывающую традиционные кинообразы и жанровые штампы. Герои боевиков Карпентера не ведут себя как классические гипермаскулинные персонажи золотой эпохи экшен-фильмов: они иронизируют над собой («Побег из Лос-Анджелеса»), оказываются пешками в противостоянии могущественных сил («Большой переполох в маленьком Китае»), терпят поражения («Призраки Марса»), а порой и вовсе являются антигероями («Вампиры»). При этом зло в его фильмах никогда не оказывается безоговорочно повергнутым («Хэллоуин», «Князь тьмы», «В пасти безумия»). Режиссер постоянно провоцирует зрителя и нервнрует киностудии, вместе с героями своих картин пытаясь пробудить общество от идеологиче-

ского гипноза, заставить его усомниться в авторитетах и навязанных правилах. В этом смысле кинематограф Карпентера является метаκριтикой культуры блокбастеров<sup>6</sup>.

В своих фильмах в жанре хоррор он не использует стандартный мотив разрушения упорядоченного существования субъекта неожиданно проникшим в него злом. Критик Роберт Камбо отмечает, что сюжеты режиссера основаны на более сложной идее: субъект Карпентера с ужасом для себя открывает, что его порядок существования всегда был неправилен — общество порочно, его институты неэффективны, а политики ничего не решают. Реальность разительно отличается от того, что говорит наука («Нечто»), церковь («Князь тьмы») и власть («Чужие среди нас»), потому что существует иной высший порядок, который тайно управляет вселенной. Столкновение с ним неминуемо приводит субъекта к неврозам, психозам и утрате собственной идентичности<sup>7</sup>.

#### ВЛИЯНИЕ НА ПОПУЛЯРНУЮ КУЛЬТУРУ

Многие фильмы Карпентера были переосмыслены в ремейках. В 2005 году Жан-Франсуа Рише снял боевик «Нападение на 13-й участок». В том же году вышел ремейк «Тумана» режиссера Руперта Уэйнрайта. Вслед за «Хэллоуином 2007» от Роба Зомби вышел ремейк-приквел «Нечто» (2011) Маттиса ван Хейнигена-младшего. Дэвид Гордон Грин запустил в 2018 году собственную трилогию «Хэллоуин», которая является прямым продолжением оригинального фильма 1978 года.

Одним из своих любимых режиссеров и источником вдохновения Джона Карпентера в разное время называли

<sup>6</sup> *Wilson D.H.* They Live. L.; N.Y.: Wallflower Press, 2015. P. 16–17.

<sup>7</sup> *Cumbow R.C.* Order in the Universe: The Films of John Carpenter. Lanham, MD; L.: Scarecrow Press, 2000. P. 2–3.

Джеймс Кэмерон, Эдгар Райт, Дэнни Бойл, Гильермо дель Торо, Дрю Годдард, Роберт Родригес, Сэм Рэйми и многие другие известные авторы. Огромным количеством отсылок к фильмам Карпентера наполнены такие фильмы и сериалы, как «Оно» (2014) Дэвида Роберта Митчелла, «Зеленая комната» (2015) Джереми Солнье, «Специальный полуночный выпуск» (2016) Джеффа Николса, «Пустота» (2016) Стивена Костански и Джереми Гиллспи, а также хит Netflix «Очень странные дела» (2016–2022) от братьев Даффер. Перед началом съемок «Омерзительной восьмерки» (2015) Квентин Тарантино устроил совместный просмотр «Нечто» с актерским составом своего будущего фильма. По словам режиссера, этот фильм Карпентера — единственный хоррор в мире, который смог по-настоящему его напугать.

Карпентеру и его работам (как съемкам отдельных картин, так и творчеству режиссера в целом) посвящено несколько документальных фильмов, например «Masters of Horror» (2002), «John Carpenter: The Man and His Movies» (2004), а также отдельные эпизоды в проекте Марка Гэтисса для BBC «История хоррора» (2010), авторском шоу Роберта Родригеса «The Director's Chair» (2014) и третьем сезоне документальной антологии Netflix «Фильмы, на которых мы выросли» (2021).

Кинематограф Карпентера очень любят создатели видеоигр. Образ главного героя франшизы Metal Gear Солида Снейка скопирован со Змея Плискина («Побег из Нью-Йорка»). Собаки из Resident Evil 4 и 5 похожи на монстров, созданных художником спецэффектов Робом Боттином для «Нечто». Персонажи файтинга Mortal Kombat Рейден и Шан Цзун и их специальные боевые приемы напоминают о героях «Большого переполюха в маленьком Китае». По словам разработчиков Dead Space, их проект вдохновлен «Нечто» и «Туманом», а сам Карпентер, будучи большим фанатом видеоигр, неоднократно заявлял, что с удовольствием экранизировал бы эту серию. Су-



ществует и несколько прямых видеоигровых адаптаций фильмов режиссера. В 1983 году по мотивам «Хэллоуина» вышла одноименная игра для платформы Atari 2600, в 1986-м состоялся релиз «Большого переполюха в маленьком Китае» для платформы ZX Spectrum, а в 2002-м — «Нечто» для PlayStation 2, Xbox и PC.

Саундтреки Карпентера воодушевили не только многих кинокомпозиторов, но и популярных исполнителей электронной музыки, например Perturbator, Oneohtrix Point Never и Carpenter Brut. С 2010-х режиссер полностью посвятил себя музыкальной карьере. Сегодня он выпускает серию альбомов «Lost Themes» с ранее неизданными произведениями, а также новые оригинальные пластинки. Свою музыку Карпентер исполняет вживую, активно гастролируя в составе группы John Carpenter. Одним из ее участников является сын режиссера Коди. Многие произведения автора, особенно заглавные темы к «Нападению на 13-й участок», «Хэллоуину», «Туману», «Побегу из Нью-Йорка» и «Чужим среди нас», считаются классикой музыкального сопровождения в хорроре и научной фантастике. Все саундтреки Карпентера были изданы в качестве отдельных альбомов. Самым популярным из них остается «Halloween».

#### ЗАЧЕМ СМОТРЕТЬ КАРПЕНТЕРА СЕГОДНЯ

Большая часть этой книги была написана в разгар пандемии COVID-19. Сегодня не только представители самого широкого спектра научных дисциплин, но и философы заняты интеллектуальным осмыслением главного кризиса, с которым человечество столкнулось в XXI веке. Глобальная эпидемия повлияла на то, как мы воспринимаем географические и социальные границы, равенство и справедливость, политические и экономические институты, телесность и психику, а также достижения научно-технического прогресса. В конце 2020 года мировые инфор-

мационные агентства сообщили, что коронавирус был обнаружен в Антарктиде. COVID-19 заразились 26 военных и 10 технических работников чилийской научно-исследовательской станции «Бернардо О'Хиггинс», а также 11 работников бельгийской полярной станции «Принцесса Елизавета». Таким образом, было официально подтверждено, что пандемия распространилась на все континенты планеты. Научно-фантастический хоррор Джона Карпентера «Нечто» рассказывает о том, как 12 американских полярников обнаружили во льдах Антарктики неизвестный науке враждебный организм, способный на клеточном уровне ассимилировать любую биологическую форму жизни, заменяя ее точной копией. По расчетам одного из героев картины, если организму удастся добраться до цивилизации, все население планеты будет заражено через 27 тысяч часов. В условиях распространяющейся паранойи и тревоги герои фильма пытаются определить, кто из них был инфицирован и теперь выдает себя за человека, чтобы покинуть континент.

На фоне новостей о распространении COVID-19 в Антарктиде пользователи социальных сетей и обозреватели развлекательных медиа отметили, что «Нечто» стал пророчеством, предсказавшим пандемию коронавируса за 40 лет до ее начала: «Если вы хотели “Нечто”, то вот как все начинается!», «То, что COVID достиг Антарктики, по существу означает, что “Нечто” Джона Карпентера может воплотиться в жизнь»<sup>8</sup>. Общественная реакция, связавшая фильм с пандемией коронавируса, и сам факт, что перезапуск «Нечто» от студии Blumhouse уже находится в работе<sup>9</sup>, указывают не только на то, что картина снова стала актуальной,

---

<sup>8</sup> *Perry S.* News of COVID-19 Reaching Antarctic Base Draws Comparisons to John Carpenter's *The Thing* // comicbook.com. 22.12.2020.

<sup>9</sup> *Cavanaugh P.* The Thing Director John Carpenter Can't Talk about Blumhouse Reboot // comicbook.com. 18.02.2022.

но и на то, что переосмысление ее социального и политического содержания может иметь важное значение в рамках текущих научных и философских дискурсов.

Не следует забывать, что Джон Карпентер является одним из основоположников слэшера. Пик популярности этого поджанра хоррора пришелся на 1980-е. Некоторые из его представителей, например «Пятница, 13-е» (1980) Шона С. Каннингема и «Кошмар на улице Вязов» (1984) Уэса Крэйвена, не только оказались коммерчески успешными проектами, но и превратились в многосерийные кинофраншизы. Первой из таких франшиз стал «Хэллоуин» Карпентера.

Академические исследователи говорили о слэшере как о важном феномене популярной культуры и пытались представить свою оригинальную интерпретацию мотивов бессмертного убийцы, атакующего раскрепощенных и сексуально активных подростков. К примеру, авторы, работавшие в парадигме фрейдомарксизма, писали, что маньяк означает «возвращение вытесненного»<sup>10</sup> — неприглядной стороны патриархального общества, которая пытается напомнить о себе с помощью насилия.

В последние десятилетия слэшер переживает настоящий ренессанс. В прокат регулярно выходят не только новые оригинальные фильмы, но также многочисленные перезапуски и продолжения классических франшиз, таких как «Техасская резня бензопилой», «Крик», «Кэндимэн» и многие другие. Новое прочтение получил и протослэшер «Хэллоуин». Несмотря на то что Карпентер не вернулся в режиссерское кресло, он выступил исполнительным продюсером перезапуска «Хэллоуина» Дэвида Гордона Грина.

---

<sup>10</sup> См. подробнее: Wood R. An Introduction to the American Horror Film // *American Nightmare: Essays on the Horror Film* / A. Britton, R. Wood, R. Lippe (eds). Toronto: Festival of Festivals, 1979. P. 7–28.

Возвращение слэшера в XXI веке определенно требует новых подходов к его осмыслению. Очевидно, что исследователи кинематографа не могут применять к нему теоретические рамки 1980-х, поскольку общество с тех пор существенно изменилось. Обсуждение оригинального «Хэллоуина» и его социально-философского содержания может иметь важное значение для понимания текущего состояния субжанра, его идеологического подтекста и причин, по которым он вновь стал востребован зрителем.

Обратим внимание еще на один опыт рецепции творчества Карпентера, который сегодня представляется крайне важным. В последние годы в Сети активно обсуждается фильм «Чужие среди нас». Это одна из немногих, если не единственная, картина режиссера, которая, по его собственным словам, является открытым социально-политическим высказыванием<sup>11</sup>. Когда фильм вышел в прокат, Карпентер пояснял, что экранные инопланетяне, тайно управляющие мировой политикой, экономикой и культурой, — это сатирическая метафора, с помощью которой он показывает истинные лица представителей американского истеблишмента и нуворишей 1980-х. Однако в XXI веке некоторые зрители увидели в этом образе евреев и сочли фильм скрытым упражнением в антисемитизме, а самого Карпентера — тайным сторонником националистических идей<sup>12</sup>. Сегодня эта тема стала крайне злободневной.

В этой книге я не собираюсь обсуждать и оценивать глобальные социально-политические процессы, но постараюсь обозначить методологию, которой стоит придержи-

---

<sup>11</sup> Woods D. *Us and Them: Authority and Identity in Carpenter's Films // The Cinema of John Carpenter: The Technique of Terror / I. Conrich, D. Woods (eds).* P. 30.

<sup>12</sup> Acevedo Y. *John Carpenter Wants Internet Nazis to Stop Misinterpreting 'They Live'* // *indiewire.com*. 04.01.2017.

ваться исследователю популярного кинематографа, если он хочет избежать ошибок, связанных с некорректным ретроспективным приписыванием идеологии фильмам. Некоторыми важными рассуждениями об этом методе я поделюсь прямо сейчас.

#### «ПОЛИТИЧЕСКОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ» МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Джон Карпентер всегда работал с массовыми жанрами кинематографа, прежде всего с хоррором, боевиком и научной фантастикой, соответственно его фильмы — это феномен массовой культуры. Как отмечает российский философ Александр Павлов, в каждом явлении массовой культуры содержится система определенных взглядов, то есть своя идеология. Задача исследователя массовой культуры, и в первую очередь кино как формы, которая сегодня доминирует над всеми другими видами искусства и культурного потребления<sup>13</sup>, заключается в том, чтобы обнаружить эту идеологию, даже если она присутствует скрыто, и понять, что она хочет сказать своей аудитории, что говорит о ней самой, или, иными словами, о современном обществе.

Однако недостаточно просто обнаружить в фильме идеологию. Это открытие требует аргументированного обоснования с помощью всестороннего анализа эмпирического содержания картины, который невозможен без привлечения инструментария гуманитарного, в том числе и социально-философского, знания. В западной академической среде такой подход к исследованию кинематографа получил название *cinema studies* как часть более ши-

---

<sup>13</sup> Павлов А. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. М.: Изд. дом ВШЭ, 2014. С. 12–13.

рокой парадигмы cultural studies — микроисследований отдельных объектов культуры, в которых избегается тотализация<sup>14</sup>.

Прежде всего эта книга фокусируется непосредственно на прочтении социального и политического смысла фильмов Карпентера. Каждая картина, к которой я обращаюсь, рассматривается как отдельный самостоятельный источник. Я работаю с реальным содержанием фильмов, то есть с тем, что в них действительно показано. При этом мое рассмотрение не зависит от интенций самого режиссера. Не имеет значения, что сам Карпентер отрицает наличие скрытого подтекста в своих работах. В конечном счете идеологией ангажировано любое искусство, каким бы «невинным» оно не пыталось казаться, и даже сам антиинтеллектуализм, бастующий против исследователей искусства, этих «сухих, пустых, бесплодных насмешников», является идеологией<sup>15</sup>. Так что, вопреки убежденности Карпентера в «невинности» своего искусства, мне предстоит выступить в роли интеллектуала-«насмешника», который вскроет его фильмы и покажет их идеологическую изнанку.

Другой важный метод, который я использую, представлен в работе под редакцией Гельмута Корте «Введение в системный киноанализ». Корте отмечает необходимость учитывать при анализе фильма не только его содержание, но и контекст, а также роль восприятия аудитории, поскольку каждый зритель по-разному видит картину под влиянием различных индивидуальных, ситуативных и социально-исторических факторов<sup>16</sup>. Как отметил один из родоначальников cultural studies Стюарт Холл, любые объ-

---

<sup>14</sup> Павлов А. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. М.: Изд. дом «Дело» РАНХиГС, 2019. С. 24.

<sup>15</sup> Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2019. С. 263–264.

<sup>16</sup> Корте Г. Введение в системный киноанализ. М.: Изд. дом ВШЭ, 2018. С. 38.

екты культуры сначала кодируются авторами, а потом декодируются аудиторией, при этом кодирование и декодирование не только не совпадают полностью, но зачастую принципиально различаются, что ведет к возникновению большого количества интерпретаций<sup>17</sup>. Некоторые из них оказываются несостоятельными, поскольку не уделяют должного внимания социально-историческому контексту, в котором находится произведение.

Корте пишет, что исследователь должен учитывать два типа контекста. Первый он называет «фактами о возникновении фильма». К ним относится все, что повлияло на производство картины, ее структуру и форму: например, состояние киноиндустрии, похожие по содержанию фильмы, которые выходили в то время, или литературные первоисточники. Второй тип контекста — это «фактическая основа фильма». Работа с ней в первую очередь подразумевает исследование фактологической исторической проблематики<sup>18</sup>. Обращение к двум типам контекста помогает исследователю ответить на важные вопросы: во-первых, почему картина стала актуальной в конкретной исторической ситуации, а во-вторых, как проблема фильма соотносится с ее экранной репрезентацией. Можно добавить, что оно также помогает избежать грубых ошибок в интерпретации фильма, когда ему спекулятивно приписываются идеи, не соответствующие содержанию. Именно это произошло в описанном выше случае фильма «Чужие среди нас», когда современные зрители увидели в нем проявления расовой ненависти.

В целом, придерживаясь обозначенных методологических посылок, я оставляю за собой право уделять большее

---

<sup>17</sup> См. подробнее: *Hall S. Encoding/decoding // Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79 / S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis (eds). L.: Routledge, 1980. P. 117–127.*

<sup>18</sup> *Корте Г. Введение в системный киноанализ. С. 48–49.*

или меньшее внимание вопросам восприятия аудитории и контекста при анализе того или иного фильма Карпентера. В одних ситуациях важнее говорить о содержании картины, в других — о ее рецепции или социальном, политическом и историческом контексте.

Специфика содержания картин Карпентера, а именно их общий критический настрой по отношению к идеологии, экономике, государственным институтам и культурным феноменам современного общества, указывает на то, что в первую очередь кинематограф режиссера соотносится с работами социальных философов и культурных теоретиков левого толка, таких как Луи Альтюссер, Фредрик Джеймисон, Перри Андерсон, Дэвид Харви, Йоран Тернборн, Славой Жижек и некоторые другие. Однако моя работа не ограничена теоретическими рамками современного марксизма. Важно понимать, что Джон Карпентер не является левым режиссером и идеи перечисленных авторов в большинстве случаев обнаруживаются в его кинематографе в качестве содержания, которое не закладывалось в него преднамеренно. Фредрик Джеймисон назвал этот феномен «политическим бессознательным»<sup>19</sup>. Интерпретируя творчество режиссера, работающего с массовыми жанрами, мы не должны предъявлять к нему требования последовательности и системности, которые предъявляем к работам философов, хотя и в философии известны случаи, когда автор отказывался от своих идей, для того чтобы развивать мысль в совершенно другом направлении. Карпентер не пытался выстроить с помощью своих фильмов некую строгую законченную систему. Многие из его картин являются реакцией на конкретные социально-политические события в современной истории США, и в

---

<sup>19</sup> См. подробнее: *Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* L.; N.Y.: Routledge, 2002.



разные периоды взгляды режиссера на одни и те же явления могли отличаться.

Раз уж речь зашла о литературе, следует коротко рассказать о том, что писали о кинематографе Карпентера другие авторы. Многие из этих работ могут быть интересны поклонникам режиссера и точно будут полезны исследователям кино.

#### ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ

В первую очередь я настоятельно рекомендую обратить внимание на коллективную монографию «Техника террора» под редакцией Йена Конрича и Дэвида Вудса, изданную в 2004 году. Авторы сборника разбирают множество аспектов творчества режиссера, применяя в своем анализе широкий инструментарий гуманитарного знания. Так, Дэвид Вудс, исследуя репрезентации идеологии и власти в нескольких фильмах Карпентера, обнаруживает, что они не выражают идеи политической повестки правых консерваторов, как считали многие кинокритики<sup>20</sup>. Роберт Шейл анализирует образы мужских персонажей в картинах Карпентера в контексте гендерных исследований и приходит к выводу, что репрезентации маскулинности в творчестве режиссера трансформировались под влиянием определенных социально-политических факторов<sup>21</sup>. Анна Пауэлл рассматривает влияние творчества Говарда Лавкрафта и американской готической литературы на теологическое и социальное содержание фильмов автора<sup>22</sup>. Это лишь не-

<sup>20</sup> Woods D. Us and Them... P. 21–34.

<sup>21</sup> Shail R. Masculinity, Kurt Russel and the Escape Films // The Cinema of John Carpenter: The Technique of Terror / I. Conrich, D. Woods (eds). P. 107–117.

<sup>22</sup> Powell A. Something Came Leaking Out: Carpenter's Unholy Abominations // The Cinema of John Carpenter: The Technique of Terror / I. Conrich, D. Woods (eds). P. 140–154.

которые эссе в книге, которую можно назвать введением в анализ кинематографа Карпентера, особенно учитывая, что аналогов у нее пока нет.

Неменьшего внимания заслуживают монографии, посвященные анализу отдельных фильмов режиссера, особенно книги, вышедшие в популярных сериях BFI Classics, Cultographies, Devil's Advocate и Deep Focus. Среди них — «Нечто» Энн Биллсон<sup>23</sup>, «Чужие среди нас» Харлана Уилсона<sup>24</sup>, «В пасти безумия» Майкла Блита<sup>25</sup> и ««Чужие среди нас»: Новый подход к кинематографу» Джонатана Летема<sup>26</sup>. Все эти работы очень важны, поскольку в них не только интерпретируется содержание фильмов, но также подробно анализируются зрительская рецепция и социально-исторический контекст, включая факты о производстве картин.

Отдельного упоминания заслуживает прекрасное исследование Марка Бернарда ««Хэллоуин»: Молодежный кинематограф и ужасы взросления», которое вышло в серии Cinema and Youth Culture издательства Routledge<sup>27</sup>. Автор рассматривает «Хэллоуин» в первую очередь как важную часть канона молодежной культуры, анализирует образы подростков, их психологию и уклад жизни, а также институциональную среду, которая оказывается неспособной защитить молодое поколение от угроз. Работа Бернарда — один из лучших примеров того, как современный исследователь может работать с продуктами массовой культуры, применяя строгую научную методологию и последовательную аргументацию.

---

<sup>23</sup> *Billson A. The Thing*. L.: British Film Institute, 1997.

<sup>24</sup> *Wilson D.H. They Live*.

<sup>25</sup> *Blyth M. In the Mouth of Madness*. Leighton Buzzard: Auteur, 2018.

<sup>26</sup> *Lethem J. They Live: A Novel Approach to Cinema*. N.Y.: Soft Skull Press, 2010.

<sup>27</sup> *Bernard M. Halloween: Youth Cinema and Horrors of Growing Up*. N.Y.; L.: Routledge, 2020.

Кроме того, следует отметить обзорные монографии «Порядок во вселенной» Роберта Камбо<sup>28</sup> и «Фильмы Джона Карпентера» Джона Кеннета Мьюра<sup>29</sup>, в которых рассматривается все творчество режиссера, за исключением его последних фильмов, еще не вышедших в прокат на момент написания этих книг. Несмотря на то что авторы указанных работ являются кинокритиками, а не академическими учеными или философами, в этих монографиях можно обнаружить оригинальные, хотя и не всегда последовательные интерпретации картин Карпентера, обзоры критики, интервью, биографические выкладки, сопоставления фильмов с их литературными первоисточниками и массу других полезных сведений.

#### О ВЫБОРЕ ФИЛЬМОВ

В этой книге я подробно анализирую следующие полнометражные фильмы Джона Карпентера: «Нападение на 13-й участок», «Хэллоуин», «Побег из Нью-Йорка», «Нечто», «Кристина», «Князь тьмы», «Чужие среди нас», «Исповедь невидимки», «В пасти безумия», «Деревня проклятых» и «Побег из Лос-Анджелеса». При этом я не рассматриваю ранние короткометражные фильмы режиссера, телевизионные постановки и фильмы-антологии, снятые совместно с другими авторами.

Внимательный читатель наверняка заметил, что я перечислил далеко не все полнометражные работы Карпентера. Исключение ряда фильмов продиктовано желанием сфокусироваться на наиболее значимых с точки зрения социально-философского анализа картинах. Отсюда не следует вывод, что, к примеру, «Большой переполох в маленьком Китае» или «Вампиры» неинтересны в содер-

<sup>28</sup> *Cumbow R.C. Order in the Universe...*

<sup>29</sup> *Muir J.K. The Films of John Carpenter. Jefferson, NC: McFarland, 2005.*

жательном плане или вовсе не могут быть рассмотрены с научной точки зрения. Дело в том, что идейное наполнение некоторых лент Карпентера, по моему мнению, может если не дублироваться, то быть довольно сходным. По этой причине приоритет был отдан тем картинам, анализ которых представляется мне наиболее продуктивным. При этом я, конечно же, не исключаю, что однажды решу написать продолжение этой книги, в которую непременно войдут размышления о «Темной звезде», «Элвисе» и, возможно, даже о «Человеке со звезды». В конце концов сегодня сама популярная культура требует от авторов всегда оставлять задел на сиквел.

#### СЛЕДУЯ ЗА ТЕМНЫМИ ФИГУРАМИ

Несколько слов о заглавии этой книги. Не секрет, что боязнь темноты является естественным защитным механизмом, доставшимся человеку от предков, и любой режиссер хоррора знает: иногда, чтобы хорошенько нас напугать, достаточно всего лишь неожиданно выключить свет. Однако далеко не каждый автор знает, как заставить зрителя не просто подпрыгнуть в кресле, а, наоборот, вжаться в него и внимательно следить взглядом за порой едва различимыми во мраке фигурами. Это знание — именно то, что отличает просто режиссера от настоящего мастера, и Джон Карпентер им, несомненно, обладает. Наблюдающий за своей жертвой через занавешенное окно пустого дома Майкл Майерс, затаившиеся под покровом ночи головорезы у полицейского участка в Андерсоне, неидентифицируемый силуэт человека на стене научно-исследовательской станции № 4 — лишь несколько примеров визуальных образов, рожденных темным гением Карпентера, которые сами по себе стали культовыми и продолжают цитироваться в десятках, если не сотнях фильмов других авторов. При этом темнота и тень в работах Карпентера не только слу-

жат средствами художественной выразительности, но и подчеркивают их ключевые смысловые концепты. Увидеть истинные лица инопланетных захватчиков в «Чужих среди нас» можно только с помощью специальных солнцезащитных очков, — таким образом, чтобы распознать угрозу, ее нужно не вывести на свет, а, напротив, затемнить. Единственный способ остановить вторжение враждебного внеземного организма в «Нечто» — уничтожить станцию, последний источник света и тепла, а значит, и самой жизни. Иными словами, все самое интересное в картинах режиссера скрыто в темноте, поэтому стоит уделять особое внимание тому, кто или что из нее появляется.

В определенном смысле и сам Карпентер является темной фигурой популярного кинематографа. Он всегда находился в тени других режиссеров своего поколения, которых принято считать более знаковыми. Почти в самом начале карьеры «Хэллоуин» принес Карпентеру славу одного из главных новаторов в хорроре, но, как показало время, он не собирался входить в историю как автор одного жанра. Режиссер постоянно экспериментировал, пробовал силы в приключенческом кино, психологическом триллере, боевике и даже байопике, игнорировал проекты, которые могли принести ему состояние. Подобно главному герою «Чужих среди нас», Карпентер отказывался «идти по белой линии» и снимать только безопасные для своей карьеры фильмы, которые не вызывали бы беспокойства зрителей и крупных голливудских студий. Открытый нонконформизм в отношении неписанных правил киноиндустрии стал причиной, по которой в фильмографии Карпентера нет проектов, сопоставимых по масштабу с блокбастерами Джеймса Кэмерона, Стивена Спилберга или Ридли Скотта, но это вовсе не означает, что его наследие заслуживает меньшего внимания зрителей и исследователей кино. Надеюсь, мне удастся показать вам, почему это так.

\* \* \*

Наконец, мне бы хотелось сказать спасибо людям, без которых эта небольшая работа, ставшая самым большим начинанием в моей жизни, могла никогда не увидеть свет. Я выражаю глубочайшую признательность своим родителям, а также Марии Мараховской, Виктору Куклинову, Сергею Сергееву и всем близким, кто поддерживал меня и с нетерпением ждал выхода книги. Отдельно я благодарю своего строгого научного руководителя, терпеливого наставника и просто доброго друга Александра Павлова. Эта книга посвящается вам и всем поклонникам творчества Джона Карпентера.