

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

## *Вампир versus зомби:*

*заметки по культурной  
монстрологии*

1. Изыскания в сфере вампирологии, будь то историко-философское описание вампиров или классификация их проявлений в литературе и кинематографе, неминуемо повлекут за собой осмысление фигуры монстра – неантропологического Другого, превосходящего человеческое или ему внеположного. Вампиры, наравне с зомби, инопланетными пришельцами и похитителями тел, призраками и мумиями, франкенштейнами и киборгами, чужими и хищниками, являются объектами изучения культурной монстрологии, сосредоточенной на проблеме соприсутствия монстра в конкретной материальной реальности. Иными словами, культурная монстрология занимается такой объективацией монструозного, которая не сводилась бы к субъективному фантазму или воображаемому фантому. Появление монстра уже не числится последствием травматического опыта или симптомом паранойяльного бреда, не предстает чудовищным обнаружением потаенного Реального в терминах лакановского психоанализа и его перепрочтением Славоем Жижеком, а выступает одним из элементов нашей повседневной реальности.

Культурная монстрология сфокусирована на формах объективации монстра, его вольного или невольного вторжения в пространство человеческого. В результате такого вторжения человек вы-

нужден отчетливо осознать близость и соседство монстра и отреагировать либо его насильственным уничтожением, либо признанием неизбежности его сосуществования. Тем самым культурная монстрология заостряет вопрос, как работать с фигурой монстра, какие интерпретационные ключи к ней применять, если признать ее за фактическую сторону реальности и не приравнять к готической фантазии из фильма ужасов или гротескному пугалу из тинейджерской комедии наподобие «Баффи – истребительница вампиров». Культурная монстрология вовсе не утверждает, что вампиры и зомби действительно существуют и что они будут обедать с нами за соседним столиком в кафе или обслуживать нас на автозаправках (хотя это и не исключено); она обращает наше внимание на многообразие материализаций пугающего и непостижимого Другого в одном с нами пространстве этического, социального и политического опыта.

Культурная монстрология подвергает перепроверке границу между монстром и человеком, их желаниями, привычками и средой обитания. Порой эта граница размывается, стираясь или делаясь неуловимо зыбкой. Собственно, самое чудовищное в монстре – это неотвратимость его физического присутствия рядом: об этом говорится в фильме «Тень вампира» Элиаса Мерхиджа (2000), рассказывающем альтернативную историю съемок «Носферату». Макс Шрек, исполняющий роль графа Орлока, оборачивается подлинным вампиром, с которым Мурнау заключил договор о сотрудничестве, пообещав ему в награду актрису Грету Шрёдер, если вампир доиграет свою роль до окончания съемок; разумеется, это соглашение нарушается бунтом и самоуправством недоговороспособного вампира. Монстр, вторгаясь в социальный порядок, задает и развертывает свой собственный неправдоподобный сюжет, рассказывает свою собственную иррациональную историю, отличную от общепринятых нарративов и одновременно с ними взаимосвязанную по принципу конфабуляции (когда вымышленные или волшебные события приобретают статус истинных).

Культурная монстрология работает с довольно пространственным репертуаром нежити (от вурдалаков и упырей до крикунов и особей). Следует отметить, что именно зомби и вампиры образуют

мощную концептуальную рифму (или антитезу), поскольку относятся к разряду «неумерших», обреченных вечно возвращаться из гроба и балансировать между уже состоявшейся смертью и недосягаемостью окончательного умирания. Итак, зададимся вопросом, каковы амплуа и какова миссия вампира в ракурсе культурной монстрологии, если разбирать их неотрывно от символических функций его главного напарника и антагониста – зомби.

Сразу же бросается в глаза, что вампир наделен именем, а зомби обычно безымянен (за исключением домашнего зомби Фидо из одноименной комедии Эндрю Кари, прирученного Баба из «Дня мертвецов» Джорджо Ромеро и харизматического зомби-лидера Большого Папочки из «Земли мертвецов», хотя это скорее имена нарицательные, нежели собственные). Вампиры и зомби различаются по социальной принадлежности. Зомби относятся либо к опустившейся колониальной бедноте, либо к мелкой и средней буржуазии, либо к (пост)индустриальному пролетариату. Вампиры, как правило, принадлежат к родовой аристократии или происходят из древних династий. Зомби полностью лишены психологических мотиваций, у них атрофирована эмоционально-волевая сфера, утрачены когнитивные способности, они находятся вне сферы сублимации, стремясь только к максимально быстрому насыщению человеческой плотью (или мозгами, как в фильме Дэна О'Бэннона «Возвращение живых мертвецов»). Зомби уродливы, непривлекательны, монотонны и заторможены, сплочены в стаю и традиционно предстают в виде раскачивающихся, разлагающихся трупов с картинными признаками гниения и распада. Вампиры, наоборот, психологичны, гипермотивированы, умны и хитры, сексуально привлекательны, обаятельны и рафинированы, находятся в режиме постоянной сублимации, стремясь одарить бессмертием объект своего влечения. К тому же вампиры индивидуализированы: они наделены персональным началом, порой чрезмерно эгоцентричным.

Зомби постсмертны; вампиры бессмертны. Страх, что тебя грызет зомби, гнусен и отвратителен; опасение, что тебя укусит вампир, может будоражить воображение и поднимать адреналин. Но все эти разительные отличия не дают забыть о феноменологии

ческом сходстве вампира и зомби: они оба – живые мертвецы. Они оба – радикальные Другие, абсолютные исключения из фундаментального символического порядка капиталистического общества на разных его стадиях, своей исключительностью утверждающие универсальность и незыблемость этого порядка.

Правда, зомби являет собой *необратимое исключение*, исключение тотальное. Зомби никогда не обретает заново утраченный человеческий облик, он обречен все далее и далее двигаться по нескончаемой траектории телесного распада. Мучительная метаморфоза человека в зомби с детальными физиологическими подробностями изображена в шокирующем фильме Эндрю Паркинсона «Я, зомби: хроника боли». Вампиры, напротив, представляют собой *обратимое исключение*: обращаясь в летучую мышь или волка, спасаясь от солнечного света и проводя дни в наглухо закрытых гробах, они, тем не менее, возвращаются к своему первоначальному человеческому состоянию, даже улучшенному нажитой ими суперсилой и магическими сверхзнаниями. Фактор обратимости, неизбежность постоянного возвращения к себе делает вампира персонажем более трагическим и катартическим по сравнению с дрейфующим в сторону неизбежного разложения зомби. С биополитической точки зрения зомби в большей степени свидетель и жертва (его исторический прототип – утративший человечность узник концентрационного лагеря, «мусульманин» в терминологии Джорджо Агамбена), а вампир – ухоженный и утонченный дедовский палач-либертен, хотя, безусловно, эти амплуа достаточно вариативны и часто подменяют друг друга.

2. В ракурсе культурной монстрологии вампир манифестирует вечно ускользающего и вечно возвращающегося Другого, который тем самым утверждает универсальные основания господствующего социально-символического порядка. Архетипический вампирский сюжет о странствиях Дракулы, эволюционирующий от романа Брэма Стокера 1897 года до фильма Фрэнсиса Ф. Копполы 1992 года, показывает, что именно прибытие трансильванского графа из провинции в метрополию (Лондон) запускает механизм социальной консолидации. Именно незваное вторжение

Дракулы объединяет фанатичного вампирборца Ван Хельсинга с персонажами наподобие Джонатана Харкера, Джона Сьюарда и Квинси Морриса, чьи интересы оказались ущемлены чрезвычайной сексуальной энергетикой графа, стоившей жизни Люси и здоровья Мине. Вампир – это жуткий и неотвратимый Другой, поддерживающий устойчивость социального порядка путем его волюнтаристского нарушения.

Кроме того, вампир завоевывает множество философских и культурных дискурсов. В политической экономии вампир ассоциируется с безграничной и опустошающей властью капитала; здесь уместно напомнить крылатое изречение Маркса, что капитал можно сравнить с мертвым трудом, высасывающим живой труд из рабочих и тем самым закладывающим основу для товарного фетишизма и общества неумеренного потребления. В дискурсе психоанализа вампир манифестирует агрессивное и некротимое либидо, связанное одновременно с оплакиванием и меланхолией (подробно описанными Фрейдом в статье 1917 года). В силу своего возраста (или безвозрастности) извечно меланхоличный вампир, оплакивающий потерянных любимых, компенсаторно мстит человеку за то, что тот смертен, одаривая его сомнительно радостным бессмертием.

В оптике феминизма вампир отождествляется с отталкивающими и пугающими компонентами пола: так, Барбара Крид в своей книге «Чудовищное-женское» связывает вампира с моментами унижения, или отвращения (*abjection*), заимствуя это понятие из работы Юлии Кристевой «Силы ужаса: эссе об отвращении». В психоанализе вампир – детерриторизованное тело, тело-становление, подобное машинному ассамбляжу и потому само существующее в виде сингулярности, в виде аффекта (кстати, вампир – неотъемлемый спутник мысли Делёза и в «Капитализме и шизофрении», и в «Кино», и в книге о Кафке).

В поле деконструкции вампир прочитывается под эгидой *призракологии* Деррида как нечто спрятанное, нераскрываемое в рационально-логическом письме и существующее подобно крипте, то есть отзвуку, лакуне. Лакуна эта – след утраты и травматического опыта, но утраты, которую ранее претерпел кто-то другой

(здесь Деррида наследует свое понимание монстра в качестве призрака и фантома из работ Абрахама и Торок). Мы видим, что вампир прочно вписан в метафизический, психоаналитический и социально-критический языки. Благодаря такой дискурсивной «раскрутке» вампир предстает тем диалектическим Другим (Капиталом, Либидо, Желанием, Аффектом, Ужасом и др.), который подрывает и одновременно возвеличивает господствующие диспозиции и системы ценностей. Так монстр, отождествленный с опасным и неотвратимым Другим, приобретает универсалистские черты.

Вышесказанное позволяет заметить, что вампир предстает монстром с повышенным, иногда чрезмерным уровнем дискурсивной проработки, подчас противоречивой и парадоксалистской. Вампир чрезвычайно четко артикулирован в системе культурных дискурсов. Тем самым он радикально отличается от зомби, обладающего крайне низкой, если не нулевой, степенью дискурсивности и нередко обозначающего атомизацию социального тела путем его низведения к голодной нерасчлененной массе. Фигура вампира амбивалентна и построена на многочисленных классовых и социальных противоречиях; в свою очередь, фигура зомби разрушает и «съедает» однозначно выраженные антагонизмы.

Вампиры символизируют неразрешимые оппозиции между добром и злом, смертью и бессмертием, чужим и своим, а также между аристократической этикой суверена и викторианской моралью буржуа, между романтической моделью (само)разрушительной любви и матримониальной моделью буржуазного брака, между влечением к трансцендентному и привязанностью к имманентному. Вампир Дракула приезжает из провинции в метрополию – из Трансильвании в Лондон, – не столь стремясь насытить сексуально-кровожадные инстинкты, сколь с целью установить оппозиции и (своим суверенным волеполаганием) сделать их обязательными внутри социально-символического устройства.

В сборнике эссе «Неумершие и философия: куриный суп для лишенных души» приведены еще несколько философских оппозиций, связанных с образом вампира. Например, Роберт Апт в статье «Проклят, если сделаешь, проклят, если нет: вампиры и гедо-

нистический парадокс» вписывает вампира в основополагающий для философии сознания дуализм субстанции и свойства, задаваясь вопросом, является ли бессмертие субстанциональным, неотъемлемым качеством вампира или только одним из преходящих свойств. В эссе Дугласа Глена Уитмена «Политическая экономия ненасильственных стилей жизни вампиров» проблематика вампира включена в политико-экономическую бинарную схему, разделяющую либертарианство, предполагающее (если несколько упростить) свободу удовлетворения своих потребностей в меру своих возможностей, и велферизм, подразумевающий (опять же упрощая) взаимную ответственность и добровольно-обязательное сотрудничество государства и общества. Либертарианская модель проиллюстрирована эпизодом из «Баффи», когда Баффи обнаруживает обслуживаемый вампирами бордель, а принцип велферизма проявлен в сцене из «Блейда», где изображен банк крови, сдаваемой людьми, чтобы удовлетворить ненасытность вампиров.

Одно из главнейших социально-политических противоречий, характеризующих образ вампира, подчеркнуто в книге Кена Гелдера «Толкуя вампира»: вампир, с одной стороны, предстает фигурой сакрализованной, носителем фольклорно-мифологического знания и древнего аристократического величия, а с другой стороны, вампир – это отщепенец, вечный маргинал, подчас даже нелегальный иммигрант из неблагополучной социально-экономической зоны. Так, в кинематографе 1970–1990-х годов вампир отождествляется с фигурой отличавшегося мегаломанией румынского диктатора Николае Чаушеску, но диктатора уже свергнутого, изгнанного или казненного. В комедии «Любовь с первого укуса» (1979) Дракула бежит из Румынии в Нью-Йорк, когда его замок переоборудован коммунистическими властями в спортзал, а в артхаусном фильме «Надя» (1994) убитый Ван Хельсингом вампир-прародитель носит имя Чаушеску.

Все же центральным вопросом вампирологии остается дилемма существования или несуществования вампиров: материализуется ли неусыпный волчий вой или шуршание летучей мыши об оконные ставни в фигуру неотразимого соблазителя или это

только игра распаленного воображения, продукт романтической сублимации? Любопытно, что, как показывает Элизабет Миллер, имя «носферату» почерпнуто Брэмом Стокером из сочинения Эмили Джерард «Трансильванские суеверия» (1885), причем это имя несуществующее, оно попало в книгу в результате ослышки исследователя. Вампир, таким образом, даже на лингвистическом уровне оказывается продуктом ослышки или кривоточения, то есть неизбежной бытийной ошибки.

3. Поэтому чрезвычайно сложно (хотя и заманчиво) онтологически выявить, кто такой вампир и что такое вампирическое. В программной книге Нины Ауэрбах вампир связывается с анимизмом и эротическим витализмом, отчего его возможно уподобить архаическому вегетативному богу, ответственному за устойчивость и неизменность природных циклов. Полемизируя с Ауэрбах, Мэри Хэлл в книге «Вампирский бог» говорит о мистическом, или мистериальном, субстрате вампирического, соединяемом с важнейшими для европейской цивилизации культурными мифами – мифами о готическом злодее и байроническом герое, которые наделены амбициями и снобизмом Фауста, самоотверженностью и страдательностью Прометея и даже исцеляющей силой Христа.

Вампир многолик и пластичен. Он фигурирует в (псевдо)документальных нарративах и свидетельствах (история сербского вампира Арно Паоле из Медвегии). Он обнаруживается в разнообразных литературных текстах – от вампирских преданий, собранных монахом-бенедиктинцем Домом Августином Калме в 1746 году и оспоренных Вольтером, до шедевров XIX века вроде «Вампира» Джона Полидори (1819), «Кармиллы» Шеридана Ле Фаню (1872) и «Дракулы» Брэма Стокера (1897) и до современной коммерциализации вампирского жанра в хрониках Энн Райс и тинейджерской саге Стефани Майер «Сумерки». Вампир присутствует и в самом широком спектре кинематографической продукции, где магистральной линией выступают многочисленные экранизации «Дракулы» – от «Носферату» Мурнау (1922) и «Дракулы» Тома Браунинга (1931) к хаммеровскому «Дракуле» (1958), затем к «Дракулам» Джесса Франко (1970) и

Джона Бедхема (1979) и, наконец, к «Дракуле» Коппола (1992) и «Интервью с вампиром» Нила Джордана (1994). Кинематографические версии походов и странствий Дракулы обрастают сиквелами, приквелами и сюжетными вариациями. Зачастую дракуловское амплу коварного соблазителя делегируется женскому персонажу с выраженными лесбийскими склонностями. Женским двойником и протагонистом Дракулы выступает графиня Батори или ее ипостаси вроде графини Элизабет Надашдь из хаммеровской «Графини Дракулы» 1971 года.

Брутальный и богоборческий вампиризм Дракулы в 70-е годы XX века оказался подхвачен отстаивающими себя дискурсами гомосексуальности и расового равноправия (наглядный пример – решенный в традиции «блэксплойтейшн» «Блакула» (1972) и его сиквел 1973 года «Кричи, Блакула, кричи»). В 1990-е годы феномен вампиризма осваивается инновационными дискурсами био-хоррора («Я – легенда» Фрэнсиса Лоуренса 2007 года) и биотехнологий (во второй и третьей части трилогии «Блейд» речь идет об искусственном выведении неуязвимой расы вампиров или об изобретении могущественного биооружия, уничтожающего вампиризм на генетическом уровне). Теоретик киберфеминизма Сэнди Стоун описывает вампира подобно трансгендерному телу, на которое отношения власти проецируют гендерные правила и запреты (вампир трансчеловечен и перекликается с идеей киборга-мутанта, выдвинутой Донной Харауэй в «Манифесте киборгов»). На рубеже и в начале 2000-х вампир приравнивается к значимой проблеме биополитики, и о биополитической окраске вампиризма речь еще пойдет.

Любопытно, что фигура зомби исторична: глазами зомби мы можем отследить последовательную смену социальных парадигм в истории XX века. В фильмах 1930–1940-х годов – в «Белом зомби» (1932), «Бунте зомби» (1936), «Короле зомби» (1941), «Я гуляла с зомби» (1943) и т.д. – зомби выявляет конфликт между индустриальным капитализмом и колониальным миром. В «Ночи живых мертвецов» (1968) зомби свидетельствует о периоде экономического бума, в «Рассвете мертвецов» (1978) – о переходе к постиндустриальному капитализму и апофеозе общества потреб-

ления, в «Дне мертвецов» (1985) – об эпохе рейганомии и холодной войны, в «Возвращении живых мертвецов» (1985) – об утверждении когнитивного капитализма и экономики знаний, в «Земле мертвецов» (2005) – о наступлении неолиберализма, глобализации, росте финансовых пузырей и деклассированных протестных сообществ, а в «Дневниках мертвецов» (2008) – о всемирном господстве масс-медиа и информационных технологий.

В противоположность зомби вампиры внеисторичны: они отсылают к символическим константам, а именно к неизбывным метаниям между социальным детерминизмом с его прагматичными требованиями целесообразности, с одной стороны, и романтической тягой к трансцендентному, будь то эротический или религиозный экстаз, с другой стороны. На протяжении XX века гонимые тоской или страстью вампиры (как показывает Стэйси Эббот в книге «Целлулоидные вампиры») переселяются из своих обветшалых, оплетенных паутиной родовых замков в суперсовременные мегаполисы, главным образом Нью-Йорк («Поцелуй вампира», «Пристрастие», «Вампир в Бруклине» и др.) и Лос-Анджелес («Пропащие ребята», «Кровные узы», «Баффи – истребительница вампиров» и др.), хотя, разумеется, не гнушаются Парижем или Токио. В 2000-е они даже умудрились не оставить камня на камне от гламурной Москвы, если вспомнить «Дозоры» Бекмамбетова. Перебираясь в центры постиндустриальной цивилизации, вампиры становятся образцовыми урбанистическими жителями, преобразуясь в завсегдаев ночных клубов, галантных метросексуалов и заядлых светских тусовщиков.

Подвергаясь урбанизации, предстывая в облике утонченной лесбиянки («Голод», «Надя») или члена городской банды («Кровные узы»), вампир, тем не менее, не перестает вождельствовать воссоединения с (утраченным) трансцендентным. Стэйси Эббот отдает предпочтение одиноким и страдающим нью-йоркским вампирам-лесбиянкам, утверждая, что первозданный религиозно-демонический пафос вампиризма вселился именно в них, а их жизнелюбивые и сбившиеся в банду коллеги из Лос-Анджелеса сильно упрощены в угоду массовой культуре. В отличие от зомби, вампиры верны своим многовековым пристрастиям, они мономаниа-

кальны и одержимы идеей фикс – возобновить союз с идеальным, воссоединиться с надмирным и абсолютным. Подобная романтическая одержимость в конце XX – начале XXI века заставляет вампира смотреться либо чересчур старомодным, либо чересчур инфантильным; ему отводится законное место в молодежных сериалах типа «Баффи» и в подростковой массовой культуре (вроде уже упомянутых «Сумерек» или компьютерных игр-стрелялок на вампирскую тему).

4. С точки зрения культурной монстрологии возможно выделить два формата сосуществования человека и монстра, представленные двумя харизматичными чудовищами из современного кинематографа – Халком и Хэллбоем. Хэллбой, существо сверхъестественное и потустороннее, верой и правдой служит человеку, проявляя человеческие качества (доброту, эмпатию, сострадание и т.п.) именно в силу своего иноприродного происхождения. Халк, монстр, появляющийся в результате облучения доктора Брюса Бэннера созданной им самим гамма-бомбой и его периодических трансформаций в гигантское зеленоватое чудовище, стремится вернуть себе человеческий облик, – но только он начинает испытывать человеческие эмоции, как сразу же преобразуется в разрушительного неукротимого монстра. Иными словами, чем более монстр отличен от человека, тем более он человечен. И наоборот: чем более он стремится возвратиться к человеческому состоянию, тем более он отдаляется от человеческого.

Так, обезображенный зомби, необратимо утрачивающий какие-либо человеческие признаки и свойства, неожиданно опознается в качестве близкого соседа или любимейшего родственника, как это происходит в фильме «Braindead» Питера Джексона или «Зомби по имени Шон» Эдгара Райта. Антропоморфный вампир, пытающийся вернуть себе человеческое, неумолимо отдаляется от него все дальше и дальше, представая заклеянным врагом рода человеческого, которого следует истребить осиновым колом или свинцовой пулей и по следу которого идут безжалостные экстерминаторы вроде Ван Хельсинга или Джека Кроу из «Вампиров» Карпентера. Все старания вампира обрести или вос-

становить в себе человеческую сущность (будь то биотехнологические эксперименты вампиров из «Блейда» по выведению усовершенствованной расы, не боящейся солнечных лучей, или аскетическое воздержание от потребления крови у персонажа фильма Чхан-Ук Пака «Жажда» (2009), осовремененного переложения романа Золя «Тереза Ракен») – все эти отчаянные попытки обречены на окончательную и бесповоротную неудачу.

Собственно, вампир обладает тем, что Роберто Эспозито в своей книге «Биос: биополитика и философия» кладет в основу универсальной теории биополитики, а именно невосприимчивостью к человеческому, иммунитетом к нему. Согласно Эспозито, отталкиваемому от идей Деррида в его работах, написанных после 11 сентября, фактор иммунитета подрывает сообщество изнутри, одновременно выступая его фундаментальным основанием. Иммунность для Эспозито напрямую связана с несоразмерным даром (*munus*), или невозможностью отдаривания, – так вампир в ответ на предложенную ему любовь отплачивает избраннику тем, что превращает его в абстинентное, вечно голодное и ненасытное чудовище, наделенное бессмертием. Вечный иммунодефицит человеческого приводит вампира к иммунопрофициту чудовищного.

Вампир привносит монструозное, или иммунитет, внутрь человеческого сообщества и тем самым его сплавливает и объединяет. Оттого вампир и обрывается важнейшей биополитической фигурой, разрушительно и одновременно созидательно вторгающейся в символический порядок современного (нео)-либерального капитализма.

*Использованная литература*

- Abbott, Stacey.* Celluloid Vampires: Life after Death in the Modern World. Austin: University of Texas Press, 2007.
- Auerbach, Nina.* Our Vampires, Ourselves. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995.
- Creed, Barbara.* The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis. London: Routledge, 1993.
- Davis, Colin.* Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis, and the Return of the Dead. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Esposito, Roberto.* Bios: Biopolitics and Philosophy. Trans. Timothy Campbell. London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Gelder, Ken.* Reading the Vampire. London and New York: Routledge, 1994.
- Hallab, Mary.* Vampire God: The Allure of the Undead in Western Culture. Albany: SUNY Press, 2009.
- Miller, Elizabeth.* «Getting to Know the Un-Dead: Bram Stoker, Vampires, and Dracula.» In: Vampires. Myths & Metaphors of Enduring Evil. Ed. Carla T. Kungl. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2003.
- The Undead and Philosophy: Chicken Soup for the Soulless. Ed. Richard Greene and K. Silem Mohammad. Chicago: Open Court, 2006.