

**Міністерство культури та стратегічних комунікацій України.
Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого**

Кафедра кінознавства

Кваліфікаційна робота

на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти за освітньо-
професійною програмою «Кінознавство»

021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»

02 «Культура і мистецтво»

**“Взаємовплив молодіжних субкультур та кінематографу в
англомовному культурному контексті другої половини ХХ століття”**

Виконавець:

Студент 2м-КЗН курсу

денної форми навчання

Марченко Богдан Маркович

Науковий керівник:

Доктор філософських наук,
кандидат мистецтвознавства,
професор

Інституту екранних мистецтв
КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого

Братерська-Дронь Марина
Тарасівна

Допущено до захисту « » 2024 р.

Київ-2024

Зміст

ЗМІСТ	2
ВСТУП.....	3
ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ БУНТУ	9
РОЗДІЛ I: Глем, гламур або новий дендизм	11
Підрозділ 1.1. Перформанс	17
Підрозділ 1.2. Привид раю	26
Висновки.....	36
РОЗДІЛ II: Do It Yourself – потяг до особистої свободи або жага конструктиву	38
Підрозділ 2.1 Потяг до особистинної свободи (Механічний апельсин)	42
Підрозділ 2.2 Жага конструктиву (Таксист)	53
Підрозділ 2.3 Боже бережи Королеву та інша анархія (Ювілей).....	64
Висновки.....	73
РОЗДІЛ III Декаданс нового часу та сутінки рок-ідолів	75
Підрозділ 1.1 Голод.....	78
Підрозділ 1.2 Ворон	87
ВИСНОВОК	95
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	98

ВСТУП

Для початку варто визначитися з центральними дефініціями магістерської роботи. Чим є так звана субкультура насправді й звідки з'явився цей термін? Як відомо, вперше поняття саме «контркультура» було введено у науковий обіг американським соціологом Джоном Мілтоном Інгером у статті 1960 р. «Контркультура і субкультура» для «Американського соціологічного оглядача».

[1] Період найбільшого піднесення контркультури припав на середину 50-х – початок 70-х, коли вона набула втілення у трьох перших, найсильніших та найвпливовіших західних субкультурах, тобто бітниках, хіпі та бейкерах. Якщо «контркультура» у трактуванні Інгера зближується з розумінням «альтернативної культури» і для неї синонімічними поняттями є: «неофіційне мистецтво», «нонконформізм», «дисидентське мистецтво», андерграунд, то поняття «субкультури» з'явилося значно раніше. Ще в 1950 році один з найпопулярніших американських соціологів Девід Рісман, пишучи про музику, розрізняв: «більшість, яка пасивно сприйняла комерційно запропоновані стилі та сенси, і «субкультуру», яка активно шукала стиль меншини... і інтерпретувала його відповідно до підривних цінностей». [2] Рісман першим помітив, що друга група нечисленна і її бунт завше набуває символічних форм. Зокрема він спостеріг також і використання різних видів медіа (кіно, музика, телебачення, література, журнали) у цьому опосередкованому опорі липкій й безликій силі всеохоплюючій «нормальності». Класичний підхід до цього питання знаходить свій почин у книзі Гола і Джеферсона 1976 року «Resistance though Rituals» (англ. «Спротив крізь ритуали»): «Це стосується членів групи, які приймають певні твори, які є, або можуть стати «гомологічними» з головними зацікавленнями, діями, груповою структурою, а також збірним портретом, твори, у яких вони знаходять відображення й вираження власних цінностей». [3] Своєю чергою, у книзі 1979 року «Субкультура: значення стилю» британський дослідник молоді Дік Гебдідж стверджує, що субкультура є підривом конвенційного плину життя. Він писав, що субкультури можуть сприйматися як негативні через їхню природу критики панівних суспільних моделей. Гебдідж стверджував, що субкультура

об'єднує однодумців, які відчують себе знівельованими суспільними стандартами, і дозволяє їм розвинути почуття власної ідентичності [4]. Себто невід'ємною частиною «парасолькового» поняття контркультури – є різного роду субкультури, які наповнюють загальніший термін «контркультура» своїм вмістом. Субкультура, як явище суто молодіжне, жива своїм бунтівним духом. В цьому вона знаходить свою генезу та живильне джерело. Ядром субкультури завжди є ті, кого не влаштовує усталений порядок денний. Та частина молодіжної спільноти, що завше опинятиметься на позиціях аутсайдерів, білих ворон, нонконформістів, паршивих вівець в отарі «білих комірців». Коли такі аутсайдери не знаходять собі місця в межах домінуючої молодіжної культури, просоченої лоском глянцевого журналізму та ілюзорністю «американської мрії», то вони мають властивість шукати однодумців та об'єднуватися в менші групи, котрі прозвали субкультурами. Людина істота соціальна, тому підлітки, молодь, шукають схвалення серед собі подібних та за неможливості реалізації, як особистості з власними індивідуальними цінностями, в суспільстві конформістів, вони реалізуються в малих групах, з якими вони можуть себе ціннісно асоціювати. Групи субкультур формуються через потребу втечі від загалу і намагаються знайти нове значення речей – вони постають з колективної і майже стихійної потреби по-новому визначити щось важливе для суспільства. Люди у пошуках знаходять інших із подібними проблемами і починають усвідомлювати, з якою субкультурою вони хочуть себе ідентифікувати. Тобто бути частиною молодіжної субкультури означає маніфестувати певні смаки, а також підтверджувати, що споживання відповідного медіа, будь це кіно, музика чи література, становить акт творення спільноти. При чому, якщо знов ж таки звернутися до Рісмана: не має значення, чи це спільнота реальна, чи уявна. Важливо тільки те, що певне медіа надає сенсу існуванню спільноти – спільноті, що твориться в акті асоціації: «Якщо хтось слухає музику, навіть коли поруч немає нікого іншого, то він слухає її у контексті уявлених «інших» – його прослуховування, по суті, є спробою зав'язати з ними контакт». [2]

І звісно ж, головне медіа, якому найліпше вдалося вплинути на безпосереднє формування і зафіксувати зростання субкультур в усій їх багатоманітності виявилось сьоме, синтетичне мистецтво кіно, за Річотто Канудо. У той самий час, коли такі субкультури, як хіпі та байкери переживали свій злет в кінці 60-х, на хвилі антивоєнних настроїв у США, вони неминуче просочувалися у предмет нашого із вами дослідження – кінематограф. «Безтурботний їздець» (1969) Денніса Гоппера, «Тріп» (1967) Роджера Кормана, «Забріскі-пойнт» (1970) Мікеланджело Антоніоні – вже були вичерпно проаналізовані в минулій роботі автора і являють собою, за замовченням, беззаперечну класику контркультурного кіно. Водночас, фільми котрі не стосуються контркультури на пряму, можуть опосередковано позначитися на формуванні конкретного субкультурного напрямку, як ми впевнимось на прикладі картин «Механічний апельсин» (1972), «Таксист» (1976), «Голод» (1983).

Актуальність теми даної магістерської роботи обумовлена тенденціями, що мають місце в суспільствах країн західного типу з початку ХХІ століття. На зміну ширшим національним та соціальним ідентичностям приходять малі групові ідентичності, скеровані ідеологією боротьби за власні інклюзивні права. Каталізатором цієї роботи стала атомізація, наслідки якої незброєним оком помітні у сучасному соціумі, і яка призводить до виокремлення соціальних груп, об'єднаних за «гендерною», расовою, політичною чи (псевдо-)релігійною ознакою. Ця хиткість в головах і відсутність почуття твердого ґрунту під ногами беруть свій початок з контркультури й субкультур як таких, ще у другій половині ХХ століття, будучи небажаним дитям подібних молодіжних рухів і результатом їх занепаду, конформації та апропріації широким загалом. В останні роки набрали силу та впливовість ЛГБТ-спільнота, екоактивізм, різного роду фемінізм, політичний радикалізм, як правого, так і лівого толку, та інші рухи, на тлі тотального занепаду молодіжних субкультур. На прикладі 3 найсильніших субкультур минулого століття, ми можемо прослідкувати їх зародження, розвиток, переформатування та відмирання під дією різних факторів. Поява на

мистецькій арені субкультурного субстрату свідчить про ціннісну переорієнтацію та незворотні соціальні катаклізми, що супроводжували західне суспільство протягом такого бурхливого і неспокійного ХХ ст. Занепад звичної нуклеарної сім'ї, розмивання поняття статі, критично низький рівень авторитету традиційних інститутів – церква, держава, освіта, загальне зниження когнітивних здібностей у великого проценту населення та широка розповсюдженість різноманітних неврозів – це все наслідки ХХ ст. з якими ми наразі маємо справу. Окресленою проблематикою в свій час займалися такі дослідники, як Девід Рісман, Джон Мілтон Їнгер, Теодор Розак, Тоні Джефферсон і Стюарт Гол, Джон Кларк, Пол Вілліс та Дік Гебдідж. Серед вітчизняних дослідників даної проблематики виокремлюється хіба що Ігор Бондар-Терещенко.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Магістерська робота виконана на кафедрі кінознавства Київського національного університету театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності. Тему затверджено 20 червня 2024 р. на засіданні Вченої ради Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (протокол № 12).

Формулювання наукового завдання, нове розв'язання якого отримано в магістерській роботі. Магістерська робота є завершеною науковою працею, в якій досліджено взаємовплив молодіжних субкультур та кінематографу в англomовному культурному контексті другої половини ХХ століття.

Мета і завдання дослідження.

Мета дослідження – виявити й охарактеризувати культурологічну специфіку впливу кінематографу на молодіжні субкультури, і навпаки, у ширшому англomовному контркультурному контексті другої половини ХХ ст.

Мета роботи обумовила вирішення таких *завдань*:

1) Проаналізувати основні політичні та соціальні передумови виникнення, розвитку та занепаду тих чи інших субкультур, крізь розгляд найвизначніших творів англomовного кіноекрана другої половини ХХ століття.

2) Розкрити специфіку екранного відтворення субкультурного середовища («Перформанс», «Привид раю», «Механічний апельсин» і «Ювілей»).

3) Виявити загальні стилістичні та тематичні ознаками субкультур в кіно («Перформанс», «Привид раю», «Ювілей», «Ворон»).

4) Показати вплив кіномистецтва, як одного з найсильніших за своїми виразними засобами медіа, на формування молодіжних субкультур («Механічний апельсин», «Таксист», «Голод»).

Об'єкт дослідження – ряд англомовних екранних творів, які мали обоюдний вплив на молодіжні субкультури, що з'являлися, розвивалися та зазнали найбільшого розквіту у період з моменту закінчення Війни у В'єтнамі і до кінця 90-х років. У роботі, на здобуття магістерського ступеня, буде висвітлене зображення у кінематографі шляху змін молодіжних субкультур за принципом континуальності та причини зокрема їхнього занепаду в кінці минулого тисячоліття.

Предмет дослідження – репрезентація молодіжних субкультур в англомовному кіно та кіно-твори, що безпосередньо вплинули на розвиток цих самих субкультур.

Хронологічні межі дослідження: друга половина ХХ століття. Обраний для дослідження період позначається бурхливим розвитком екранних творів із помітною контркультурою та субкультурою складовою. Як час переходу від індустріальної до пост-індустріальної політ-економічної моделі, друга половина ХХ ст. закарбувала в собі, за допомогою усіх доступних видів мистецтва, стан у якому опинилася людина на зламі епох.

Методи дослідження. Методологічну основу кінознавчого дослідження обумовлено його метою і завданням. Для вирішення поставлених завдань застосовано ряд наукових методів: аналітичний, семіотичний і синтетичний методи у своїй єдності, що необхідно для розкриття мистецтвознавчого і культурологічного аспекту проблеми. Порівняльний (компаративістський) та ретроспективний методи дають можливість виявити найбільш типові моделі фільмів субкультурного спрямування періоду другої половини ХХ ст.

Історичний, соціологічний, культурологічний та онтологічний методи дають можливість увести обрані твори кіномистецтва в ширший, більш загальний контекст.

Наукова новизна одержаних результатів обумовлена тим, що магістерська робота є першою (якщо не рахувати бакалаврську роботу від того ж автора) в Україні спробою звести до спільного знаменника екранні твори з помітним контркультурним та субкультурним вмістом.

Особистий внесок здобувача. Магістерська робота є самостійною, оригінальною роботою, результати якої отримані автором особисто.

Структура дипломної роботи: робота містить вступ, три розділи (по 3 параграфи), висновки, список використаних джерел (), загальний обсяг дисертації 106 сторінок.

Переосмислення бунту

«Чума 20 століття не Чорна Смерть, але Сіре Життя» – як казав нам премудрий Олдос Хакслі. [5] Так-то воно так, але яким чином світ став таким дивним і новим, після усіх тих перепитій та потрясінь 60-х. Настали відносно спокійні 70-ті для західної півкулі нашої планети, звісно ж. Як вже було сказано, усі мрії контркультурної молоді збулися. Війна у В'єтнамі припинилася, Ніксон пішов у відставку, а гегемонія республіканців (консерваторів) у парламенті похитнулася, і їм на зміну прийшли лівіші демократи. Здавалося б сили добра взяли гору, але наш безтурботний їздець все одно програв гонку з оманливою мрією про царство злагоди та любові на землі. [6] Контркультура 60-х, як зізнавалися сучасники, виявилася одним з найбільших розчарувань у їхньому житті, після того, як вона відкотилася і продалася з усім потрухом телебаченню та комерції. **[Error! Reference source not found.]** Тому закономірно те, чому п'ятьма першості в контркультурних та субкультурних рухах перейшла від США до рук Великобританії, звідки, взагалі-то, першочергово і прийшло «Британське вторгнення». Після усіх тих буремних подій кислотних 60-х у світі рок-музики запанував гламур, на пару з прогресивністю та концептуальністю. Рок музика стрімко набирала популярності з одного боку, і ускладнювалася з іншого. В 1972 році світ побачила основоположна платівка Девіда Бові «The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars», яка перегорнула і поставила з ніг на голову розуміння рок-музики індустрією та масами. Глем-рок виконавці надихалися різними речами в музиці та поп-культурі, починаючи від бабблгам-попа та рок-н-ролу 1950-х років й до кабаре, маскарадної культури, наукової фантастики і психоделічного року. Пишні аранжування складно упорядкованих композицій та яскраві сценічні образи, що епатували своєю андрогінністю публіку, захопили рок естраду, разом з такими гуртами, як Queen, T.Rex, Roxу Music, Slade, Sweet і сольними виконавцями на кшталт Елтона Джона і того ж Бові. Був досягнутий консенсус між звуко-записуючими компаніями, які побачили в цій складній, травестійній естетиці джерело монетизації, і авторами музики, яким пропонувалася повна творча свобода і не обмежений політ їх

фантазії. Настрої що панували у індустрії, але не контркультурному середовищі, яке здавалося б повністю загнулося та було абсорбовано поп-культурою, добре відображені у пост-модерністському чорному комедійному мюзиклі Брайана Де Пальми «Привид раю» 1974 року, про який нам ще належить вимовити певну кількість слів. В цей же час, переживали свій зеніт слави прогресів рок-музиканти, які усіма силами намагалися схрестити рок, джаз, блюз і класику. Від такого поєднання Бетховена, як не парадоксально, з тими ж Бітлами, вийшли на світ зрілі Pink Floyd, King Crimson, Genesis, Yes і багато ще хто; довга, по академічному складна музика, яких на диво користувалася шаленою популярністю і нарешті прийшла до смаку високочололим музикальним критикам. Чи варто, ще казати, що «Dark Side Of The Moon» тих же Pink Floyd став одним з найбільш продаваних альбомів в історії звукозапису — загальна кількість проданих копій якого перевищує 45 мільйонів [7]. Не відставала і тяжка течія рока, переживаючи лише своє народження в обличчі Deep Purple, Led Zeppelin, Black Sabbath, Nazareth і Uriah Heep. Що ще повинно було відбутися, щоб остаточно поставити хрест на квітковій контркультурі 60-х, коли Led Zeppelin в 75 видають свій двоповерховий опус Physical Graffiti, а режисер Норман Джуінсон екранізує в 73 цілу рок-оперу «Ісус Христос — суперзірка» композитора Ендрю Ллойда Веббера.

РОЗДІЛ I: Глем, гламур або новий дендизм

І щось таки сталося, народився його величність та елегантність глем-рок. Але спершу заглянемо у історію. Коли американці мали хіпі – британці мали модів. Їх вплив на важку кислотну музику 60-х був усюдисущим, особливо це стосувалося вишуканих костюмів, що імітували моду XIX, XVIII ст. Всі ці офіцерські кітелі, аристократичні камзоли, тренчі, мережеві сорочки та довгі манжети в Cream, Jimi Hendrix, The Who, ранніх Pink Floyd та Yardbirds. Однак звідки в молоді взятися грошам на таке безсоромне марнотратство? Свій підмурівок подібний парад мод знаходить у соціальній політиці післявоєнної Великобританії. На парламентських виборах 1945 року, впевнено перемагає партія лейбористів на чолі з Клементом Еттли, котрий змістив зі своєї посади колишнього прем'єр-міністра від консерваторів Вінстона Черчилля. Піднімаючись з руїн, нанесених на карту Британських островів німецькими бомбардуваннями, Об'єднане королівство почало мислити себе, як соціально-орієнтована держава, яка намагалася усунути або хоча б мінімізувати діри, між різними прошарками населення, що авжеж позначилося на появі та розвитку молодіжних рухів, у двох сферах: освітній та економічній. Освітній процес у Великобританії був значною мірою реформований завдяки, так званому «Новому освітньому акту 1944», який передбачав надання гідної освіти усім маленьким підданам британської корони, не залежно від соціального походження та фінансового становища їх сімей. [8] Це був справжній триумф прогресивних новацій у освітній сфері. Простіше кажучи, нова освітня система за вищій критерій якості вважала розкриття вроджених здібностей учня та визначення подальшого напрямку, у якому рушить його життя. Тобто за виповнення певного віку, учні мали скласти тест, який підтвердив би їх спеціалізацію. Ті ж хто не підпадав під жодну з окреслених категорій, відправлялися у школи мистецтв, де тих виховували на високих зразках культури. Частіше за все це були проблемні підлітки, які чхати хотіли на Генрі Персела, Уільяма Тернера та Чарльза Дікенса, і продовжували слухати звичний рок-н-рол та ритм-н-блюз. Втім, знаходилися і ті, які не лише бажали Бетховену «відійти з дороги», як співали пріснопам'ятні

The Beatles, але і подружити Людвіга Вана з новомодними музичними течіями, поготів, та ж ліверпульська четвірка вже почала експериментувати з елементами класичної музики, у вигляді струнного квартету, на своєму психоделічному опусі «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band». До того ж учні мистецьких шкіл отримали доступ до писаного слова великих класиків минулого, що своєю чергою позитивно відобразилося на їхніх поетичних та оповідних здібностях. Не забували вони звісно і про своїх сучасників, котрі видавалися їм забороненим плодом, через несприйняття тих тогочасною святенницькою мораллю: Вільяма Барроуза, Боба Ділана, Леонарда Коена та Ентоні Берджеса. Школи мистецтва стали справжньою розсадою талантів для майбутньої прогресивної та гламурної рок-сцени Великобританії.

Стосовно другої сфери, якої торкалися реформи лейбористів, то завдяки соціальним пакетам та програмам підтримки, у населення, банально, з'явилися гроші. І ці кошти почали поступово осідати на дні кишень їхніх чад, молоді. Скільки їх було: спочатку тедді-бої 50-х, що мавпували гангстерів зі старих голлівудських фільмів 30-х, потім моди 60-х, чия назва, попри розповсюджене хибне уявлення, не була похідною від поняття мода, а була запозичена від модерністів у джазі, і нарешті, квінтесенція епатажу та розкоші – глем субкультура 70-х. Але чому ці субкультури так шокували пристойну публіку? Першочергово ідея соціальної держави полягала у підтримці бідних та неімущих на шляху до рівності й свободи, утопічної мрії багатьох поколінь людства. І ось ми маємо молодь, післявоєнне покоління, яке мало втілювати цю благородну місію з виборювання кращого майбутнього, прогресу, в життя, і яке замість цього нещадно розтринькує свої кишенькові збереження, зароблені їх батьками непосильною працею на фабриці, на дорогі костюми, зачіски, взуття та аксесуари. Більше того, ідея прогресу повинна була позбавити людей почуття «племені», так званого «трайбалізму» [6], водночас, як молодь вже сформувала нові групові ідентичності, засновані на переосмисленні класичного дендизму. Це здавалося поверненням у джунглі. З часом стиль молодіжних субкультур ставав все химернішим і химернішим, бажаючи пригорнути до себе дедалі більше

уваги. Офіційне, так би мовити «серйозне» чоловічнє вбрання – це добре, але всьому треба знати міру – мовила суспільна думка. У буржуазній свідомості діловий костюм асоціювався з працюючим, постійно зайнятим, працевлаштованим чоловіком, коли відсутність оного, або найменша «деталь», сприймалися, як несерйозність чи фатівство. Це було відхилення від вузько закрової стандартизованості культури дорослих. Виклик «культурній гегемонії» середнього і робочого класів. Невиправданий гедонізм та урочистість, з приводу кожного дня, котра наче підкреслює гультаювання, байдикування, незайнятість та марнолюбство. Іронічне кепкування з роботяг, які все життя вкалували на заводі, аби прогодувати своє жалюгідне сімейство. Десь ми це вже бачили. По суті, глем, назва якого є скороченням від англійського *glamorous* (гламурний), віродив давній вікторіанський культ дендизму, у цю нову епоху проспериті. Це нас змушує поставити собі питання: «Невже носіння певного одягу – це лише об’єкт чийхось преференцій?». Ні, це самовираження, протест, бунт. Історія повертається на намічене коло.

Фігурою батька для дендизму виступив на початку 19 ст. Бо Браммел, або Джордж Браян Браммел. В жилах Браммела не струменіла блакитна кров, але його батьки обслуговували аристократичний стан, що забезпечило його зростання й виховання у аристократичних колах. Браммел, якого тоді прозвали «прем’єр-міністром елегантності» Об’єданого королівства, став рольовою моделлю для усіх молодих вальмож свого покоління, включно з Принцом-регентом Георгом IV, який був його близьким другом. [9] Також доречно у контексті історії дендизму, як явища, процитувати фрагмент зі статті французького філософа й культуролога Ролана Барта, позаяк Франція та Великобританія були двома головними центрами культури дендизму у 18-19 ст. і процеси у цих країнах відбувалися в унісон: «Упродовж століть типів одягу було стільки ж, скільки й соціальних класів. Кожне соціальне становище мало свій костюм, й не було важко перетворити одяг у знак, позаяк сама станова різниця була чимось природнім. Таким чином, з одного боку, одяг цілком підлягав умовному кодові, а з іншого – сам цей код апелював до природного чи,

радше, божественного порядку. Поміняти одяг означало водночас поміняти свою сутність і свій клас – те й те збігалось». [10] Британський середній, вже не стан – а клас, завжди зневажав дендизм «високого суспільства», вбачаючи в ньому ознаки жіночності, декадентства та безглузді. Та ж сама доля спіткала і його самого у соціальній державі, де дендизм декількох поколінь субкультур цілком зміг стати протестом проти конвенційності, нормальності, буденності буржуазного і пролетарського буття. Знов дослуховуючись до Барта: «...політично переможена шляхта й надалі приваблювала, хоча й мала доволі чітко окреслені межі побуту; та й самій шляхті доводилося захищатися – не від робітничого класу (робітничий костюм був чітко маркованим), а від підйому середніх класів». [10] Аристократичний стан, котрий завше бажав відмежуватися від маси, підкреслити свою статусність, в результаті Великої французької революції отримав поразку в правах і привілеях закріплених за ним віками, тому аби виділитись в натовпі доводилося вдаватися до кодування, символічного маркування свого вбрання, зрозумілого лише утаємниченим колам роялістів. Реставрація монархії звісно повернула втрачені привілеї, однак Промислова революція зробила з середнього класу – клас сильний. Новий третій стан розглядав аристократію, як дармоїдів і соціальних паразитів, а їх неквапливий образ життя і гедонізм, який ще й засуджувався протестантською етикою в Британії, стали ознаками дендизму, головного ворога буржуазії, котра аж пащить здоров'ям. На думку пересічного клерка чи крамаря: денді – відрижка майже остаточно переможеної аристократичної п'явки. Тому вираження себе через одяг, «дрес-код» англійською, стало не лише поверхневою примхою, а й знаком протесту супроти усюдисущої буржуазності, настійливим декадентством. Тоді і зароджується справжній дендизм, яким ми його знаємо за багатьма його утіленнями у європейській літературі XIX ст. Денді Парижа і Лондона відтворювали манери та стиль одягу аристократії, що з виразом фаталістичного блаженства на обличчі відходила у минуле, хоча за походженням найчастіше належали до середнього класу. Цим вони демонстративно і парадоксально, навіть у саморуйнівній манері, протистояли принципів зрівняльності, диктату

буржуазної «середини» і посередності. Примха виділитися з натовпу, і показати свою не матеріальну зверхність, але духовно-естетичну вивищеність. Саме таке соціально-критичне, протестне розуміння дендизму розвинув у своїй есеїстиці, і, що не менш важливо, житті, «проклятий поет» Шарль Бодлер. Денді – це той, хто конструює себе за власними правилами, відмінними від законів натовпу, хто шукає красу в *Carpe diem*, а не у *aeterna ratio*, хто долає набридлу християнську мораль буржуазії, двозначністю власної сексуальності, хто використовує власну дотепність й кмітливість, аби висміювати середній клас та його дріб'язкові цінності, хто протистоїть сірості, повсякденності, здоровому буржуазному глузду, цій огидній буржуазній природності та, ба більше, прогресу, царству розуму. Денді відкидає досягнення прогресу ставлячи під сумнів утопічні марення майбутнім. Звідси і бажання дотримуватися бездоганного смаку у одязі, і декадентська любов до опіуму з абсентом – забуття у миттєвостях, і екстравагантні манери поведінки, що породжували славу ексцентриків, великих оригіналів та *weirdo* (з англ. «дивак») довкола цих поважних джентльменів. Денді мали окремі богемні клуби, газети та літературу. Позаяк вони не працювали, тому могли присвятити всього себе тому, аби виглядати бездоганно в очах своїх друзів-суперників. Одна маленька помилка у підборі кольору може зруйнувати увесь образ, а разом з тим і персону в очах спільноти. Бодлер навіть додумався пофарбувати волосся у неприродній зеленій колір, задовго до Девіда Боуї чи Лу Ріда. Ролан Барт писав з цього приводу: «Якщо розглядати денді тільки з точки зору одягу (хоча назагал відомо, що дендизм – це дещо більше, ніж вестиментарна поведінка), то можна сказати, що це людина, яка вирішила довести вишуканий костюм до вершини, підпорядкувати його абсолютно строгій логіці. З одного боку, він іде у вишуканості ще далі – для нього її сутність має вже не соціальний, а метафізичний характер, денді аж ніяк не протиставляє вищий клас нижчому, але лише в абсолютному плані – індивіда в натовпі; причому індивід для нього не абстрактна ідея – це він сам, відмежований від порівняння з будь-ким, отожд, як Нарцис, демонструє свій костюм для прочитання лише самому собі». [10] А хто точно знався на нарцисах, так це Оскар Уайльд.

Його і не лише його твори мали величезний вплив на глем субкультуру, початкова, недорозвинена рецепція якої вже була занесена на кіноплівку в 1968, творчим тандемом Дональда Каммелла і Ніколаса Роуга у «Перформанс» (англ. Performance) 1970 року виходу.

Підрозділ 1.1. Перформанс

«Перформанс» з самого початку задумався режисером Дональдом Каммеллом як «Виконавці» і мав бути безтурботним фарсом 60-х, однак на якомусь етапі друг Каммелла – голлівудська зірка Марлон Брандо, мав зіграти головну роль гангстера Чеса, що значно згустило тональність стрічки. [11] На цьому етапі історія стосувалася американського гангстера, який переховується в Лондоні, але якщо зіставити дати виробництва «Перформансу» і першого «Хрещеного батька» Френсіса Форда Копполи, стає зрозуміло, чому Брандо зробив вибір на користь другого проекту, який назавжди заніс його ім'я у пантеон світового кінематографа. Щодо «Перформансу», англієць Джеймс Фокс, котрий раніше обирався на досить помітні ролі, зрештою зайняв роль Брандо та провів кілька місяців у південному Лондоні у злочинному середовищі, досліджуючи свою роль. Роль богемного відлюдника Тернера без зайвих вагань отримав соліст відомого рок-гурту The Rolling Stones Мік Джаггер, що зробило «Перформанс» найвідомішим фільмом Джаггера, слідом за яким той ще встиг знятися у вестерні, про австралійського національного (анти-) героя, «Нед Келлі» (1970) класика англійського кіно та одного з «розгніваних молодих» Тоні Річардсона. Передбачалося, взагалі, що і самі The Rolling Stones напишуть саундтрек до «Перформанса», але через складну природу сексуальних стосунків на екрані та поза ним цього не сталося. Під час зйомок Кіт Річардс побоювався, що Аніта Палленберг, його тодішня коханка, брала участь у сценах справжнього несимульованого сексу з Міком Джаггером, що звісно ж розпалювало ревності в середині музичного колективу. Пізніше зради і навіть вживання героїну прямо в кадрі (сцена потрапила у фінальний монтаж стрічки) підтвердив Ян Стюарт, який був присутній на знімальному майданчику. [12]

В процесі розробки проекту на Каммелла вплинула проза аргентинського письменника у напрямі магічного реалізму Хорхе Луїса Борхеса (чий портрет на обкладинці книги можна побачити у кульмінаційній сцені стрічки), унаслідок чого режисер переробив сценарій, щоб створити насичений інтелектуальною потенцією, експериментальний фільм про кризу ідентичності. [13] Деяким

прийомам й авангардним знахідкам Дональд Кеммелл і другий режисер Ніколас Роуг повинні завдячувати класику американського незалежного кіно, режисеру-сюрреалісту Кеннету Енгеру. Наприклад, різкий монтаж з високим темпом зміни кадрів, в яких запаралелені асоціативні зображення, що утворюють ефект схожий на 25 кадр, вони підгледіли в картині Енгера «Сходження Скорпіона» 1963 року. Або гра з надміру викличним використанням кислотних кольорів, будь це кров, освітлення, спалахи, галюцинації персонажів тощо, з чим Енгер бавився, ще у 1954 році у своєму славнозвісному «Урочисте відкриття храму насолод». Невипадкове співпадіння у естетиках підтверджує участь Дональда Кеммелла у виробництві езотеричного опусу Кеннета Енгера 1980 року виходу «Сходження Люцифера», де той зіграв роль бога Озіріса. Серйозне контркультурне підґрунтя «Перформансу» видають й менші деталі, як-то згадка про якогось Доктора Барроуза, котрий обслуговує жителів дому Тернера (посилання на класика літератури бітників Вільяма Барроуза). Так, наприклад, концепції висунуті Антоненом Арто про зв'язок між виставою та межовими станами людської психіки [14], також вплинули на Каммелла, який разом із співрежисером Ніколасом Рогом, головним чином відповідальним за візуальну сторону фільму, скористувалися невтручанням студії. [15] Керівники Warner Bros., які вірили в те, що отримають еквівалент «Вечір важкого дня» (1964) з The Beatles тільки від The Rolling Stones, ніколи ще так не помилялися. Замість цього Каммелл і Роуг зняли похмурий, ледь не авангардний фільм, який включав гротескні зображення насильства, у багатьох випадках несимульованого сексу та вживання наркотиків. Повідомлялося, що під час тестового перегляду дружину одного з керівників Warner Bros. знудило від шоку. [16] Фільм був відкладений Кеном Хайманом, керівником Warner Brothers, коли він дійшов висновку, що жодне редагування не приховають того факту, що картина зрештою є непристойною [17]. У відповідь студія відмовила фільму в прокаті.

Але що ж у змісті стрічки змусило студійних босів винести настільки не втішний вердикт творінню Кеммелла. Дрібний гангстер на ім'я Чез, промишляє вибиванням "боргів" для "крутих хлопців". Він цілком і повністю задоволений

власним життєвим становищем, в якому йому доступні костюми кращого крою, дорогі автомобілі і найкрасивіші жінки Лондона, але один необачний вчинок, в ході якого він заявляє свої справжні амбіції щодо перебування в мафіозному угрупованні, змушує його наживати п'ятами. Чекаючи нагоди втекти з Англії до Штатів, Чез приймає рішення "залягти на дно" в богемному лондонському кварталі. Там він знаходить притулок у будинку Тернера – рок-зірки 1960-х, що повільно згасає. Ексцентричний Тернер веде пустотний образ життя і насолоджується компанією двох бісексуальних подруг – пристрасної Фарбер і андрогенної Люсі, вже протягом кількох років усамітнівшись у спробі написання роману. Незабаром Тернер залучає Чеза у світ наркотичних галюцинацій та бісексуальних оргій, який змушує героя переосмислити своє ставлення до релігійного досвіду, насильства і не в останню, а можливо і в першу чергу, до власної сексуальної ідентичності. Однак, пошук нової персони йому необхідний і для того, щоб залишити країну за підробленими документами. Товариш Чеза – Тоні, що організує від'їзд гангстера, видає адресу притулку того колишнім спільникам. Наздоганяючи Чеза, той під час короткого прощання без видимої причини вихоплює пістолет і прострілює голову Тернера. Бандити відводять Чеза до лімузину та саджають на заднє сидіння. Коли автомобіль рушає, за склом несподівано і виразно вирає шахраювата посмішка Тернера.

Саме цей мотив трансморфізму двох протилежностей конче важливий для субкультури глему. Якщо Чез представляє типового англійського гангстера з претензією на елегантність, списаними звідси образами яких потім буде вихвалитися у своїх стрічках Гай Річі, то Тернер справжній декадент, контркультурне переосмислення канонічного літературного образу денді, що склався на сторінках найвідомішого твору Оскара Уайльда – «Портрет Доріана Грея». Багато хто з літературознавців та культурологів вважає роман Уайльда паролем для розуміння засадничих принципів дендизму. Кеммелл побудував весь фільм на бінарних опозиціях, а Роуг, котрий на той час вже встиг попрацювати оператором і з Девідом Ліном («Лоуренс Аравійський» 1962 р., «Доктор Живаго» 1965 р.), і з Роджером Корманом («Маска червоної смерті»

1964 р.), і з Франсуа Трюффо («451 градус за Фаренгейтом» 1966 р.), підсилив їх у візуальному аспекті твору. Жорстокий, безпринципний злочинний світ корумпованої Британії 60-х зі своїм експліцитним мачизмом протиставляється розкутому у природних пориваннях та вільному від будь-яких соціальних шор та рамок, прихованому світові лондонської рок-богеми.

За збігом обставин, переховуючись від кримінальних авторитетів, Чез опиняється в сутінковому царстві незлічених насолод Тернера. Містичному парнику хтивості, безумства та екстазу. Його житло повністю автономне, воно облаштовано і під звукозаписну студію, і під бібліотеку, і під дім розпусти, і під храм усіх найекзотичніших релігій одразу, і що важливіше – рішуче відмежоване від зовнішнього світу. Дім обладнаний так, аби відлюднику не доводилося виходити назовні. На противагу цьому житло повинно включати весь зовнішній світ, з усім його багатоманіттям, спресованим, стиснутим до площі маєтку. Закономірний підсумок до якого приходять герой романів високого декадансу: світ ніщо у порівнянні з Нарцисом, що вглядається у власне віддзеркалення у воді. Орнаментальні облямівки, мережевість, еkleктичність стилів, нав'язливе колекціонування предметів старовини та загальна богемність дому Тернера – це екранне відтворення 11-го розділу книги Уайльда, де той з усією детальністю та властивим тільки йому естетизмом описує вбрання помешкання нестаріючого юнака Грея, розписуючи крізь них всі інтереси, всі пристрасті які супроводжували насправді вже не молодого декадента довгими роками. Інтер'єр та оформлення будинку – є відображенням внутрішнього стану героя, і водночас його в'язницею з якої він ніяк не може вибратися. Цей елемент картини Кеммелла був натхненний, ще одним твором важливим для вікторіанської культури декадансу, котрий був затьмарений романом всесвітньовідомого естета – «Навпаки» Жоріса-Карла Гюїсманса, який також під іменем «отруйної книги» присутній у романі Уайльда, за сюжетом подарований Грею лордом Генрі. Усі три твори: француза Гюїсманса, ірландця Уайльда та шотландця Кеммелла об'єднані одним мотивом, одним типажом, одним героєм – декадентом та його ангедонією. Головне почуття перезрілого денді, тобто декадента, –

пересиченість, втома від нестерпної легкості буття. Зневіра у будь-яких цінностях, втрата інтересу, волі до життя, останній подих шляхетного стану, що поринув у небуття. Наявність змолоду всіх благ породжує в такого типу людей байдужість й відстороненість від навколишнього світу, не вміння бажати, а разом з тим тотальне розчарування. Тому декадент схильний шукати втіхи в пишних обрядах та ритуалах чужих релігій, у музиці, у колекціонуванні реліквій та дорогоцінного каміння, у наркотичних зіллях. Все що завгодно, найбільш збочені експерименти у жінках, у музиці, у наркотиках, аби пробудити всередині почуття свіжості, новизни, незвичності. Довести собі, що хоч щось у пропаштому цьому світі може його ще здивувати, збудити. Роман який пише Тернер – це історія його життя, мемуари, і те, що робота над ним загальмована, свідчить про психологічний стан занепаду і в'ялої депресії у якому перебуває персонаж. Шалена енергетика ролі Міка Джаггера підсилює його сценічний образ, але не копіює те яким він є на сцені разом з The Rolling Stones. Але все це до тих пір, поки в павутиння його сонного царства не потрапляє Чез, який не здогадується про те, що тут відбувається. Таким чином, Кеммелл у «Перформансі» намагається проаналізувати взаємопроникнення двох соціальних груп сучасного британського мегаполіса: кримінальної й субкультурної. І точку перетину режисер знаходить знов ж таки у тій ж культурі дендизму.

Дендизм у манері одягатися просочився у кримінальне середовище, через американських бутлегерів 20-30-х, які розбагатівши на нелегальній торгівлі спиртними напоями в часи Сухого закону, через елегантне вбрання кидали виклик офіційній владі, кажучи: «Хто тут королі вулиці, хто новий владний стан?». Якщо для вікторіанських денді Англії головним ціннісним поняттям був «тон», котрий повсякчас необхідно було підтримувати, то у американських гангстерів – бути «cool», що не зовсім коректно перекладається українською, як «бути крутим». Cool – що дослівно – «холодний», означає зберігати незворушність перед обличчям випробувань, які світ приготував для тебе, не давати зовнішнім факторам впливати на твій емоційний стан, не давати збити тебе з ніг. Якщо правильно вміти цим користуватися, то це змушує людей

довкола, думати, наче вони не мають жодного шансу контролювати тебе, але і від тебе це потребує постійного само-контролю, бо лише один промах і ти втрачаєш свою «крутість» назавжди. Подібний образ культивувався голлівудським кінематографом у таких стрічках, як «Ворог суспільства» (1931) Вільяма Веллмана, «Маленький Цезар» (1931) Марвіна Лероя, «Обличчя зі шрамом» (1932) Говарда Гоукса та «Янголи з брудними обличчями» (1938) Майкла Кертіса, які закарбували образ гангстера-стиляги у популярній культурі, що стало запорукою його тиражування й відтворення у подальшому. Та ж, одна з перших вуличних субкультур – тедді-бої, мавпували саме ці рольові моделі своєю брутальною поведінкою та дрес-кодом. Цілком можливо, що такі як Чез Джеймса Фокса саме через цю молодіжну субкультуру поступово і втягнулися у світ криміналу, наслідуючи улюблених кіногероїв. Але голлівудський кінематограф мав величезний вплив на формування британських субкультурних рухів не лише в плані іміджу, але й у загальному підході до статусу зірки. Рольовими моделями 50-60-х, якими послуговувалися такі виконавці, як The Beatles, The Kinks й The Animals, знехтували на користь голлівудської моделі 40-х, яка завше покладалася на яскравий кінообраз, котрий гарно запам'ятовується й осідає у пам'яті глядача, і невід'ємною частиною якого була певна андрогінність. В жінок це пов'язано з послабленням гендерних бар'єрів, коли жінці на екрані доводилося частіше за все перебувати в суто чоловічньому середовищі та приймати рішення, діяти відповідно до нестандартних ситуаціях, властивих фільмам нуарного напрямку. У випадку ж чоловіків андрогінність виражається у стилі. Вміння стильно одягатися – це ознака аристократизму, демонстрація належності до кола обраних. Тільки аристократія могла дозволити собі вишукане вбрання, довге волосся і грим, що за вище означених причин сприймалося робочим класом, як ознака гомосексуальності. До речі, The Rolling Stones один з небагатьох гуртів якому майже цілком успішно вдалося здійснити цей перехід, що забезпечило безбідне існування колективу в 70-ті. І тут ми підходимо до ключової теми глем-субкультури й «Перформансу», як такого, – травестії.

Направду, через це фільм Дональда Кеммелла та Ніколоса Роуга заслуговує на звання контркультурної «Персони» Інгмара Бергмана. З'являючись у домі Тернера, Чез потрапляє у трансгресивний вимір, де вся звична картина світу перегортається догори дригом, а відчуття часу деформується. Крім чисто сюжетних обґрунтувань, режисер нам подає й інші знаки переходу головного героя в інший стан. Перед тим, як прийти у дім Тернера, Чез здійснює своєрідний ритуал ініціації – фарбує волосся у багрянний колір, аби зійти за свого, такого ж представника гламурної рок-субкультури, що й решта відвідувачів помешкання головного лондонського лорда розпусти й змінених станів свідомості. Вже всередині Тернерівського помешкання Чез змиває фарбу, але зрештою на нього все одно вдягають кудряву жіночу перуку. З іншого боку, гангстера Чеза у маєток Тернера проводить маленький хлопчик з тваринними поведками, одягнений у дівочу балетну пачку. Не зрозуміло, звідки взялася дитина в такому аморальному місці, чи це син Тернера від однієї з його співмешканок, чи він просто прибився до них жити, однак зовнішня сторона його образу вказує на роль провідника у паралельні світи, яким у казках часто виступали магичні істоти: гноми, карлики, антропоморфні тварини. І все це для втілення хитрого плану задуманого Тернером з моменту появи Чеза в його домі. Всі дії персонажа Джаггера спрямовані на розмивання статевої ідентичності персонажа Джеймса Фокса. Як питає Чеза Люсі в одній з постільних сцен: «Ти ніколи не відчував себе жінкою?» – на що той відповідає різким запереченням. В дійсності Чез за допомогою своєї гіпертрофованої маскулінності: колекторської жорстокості до боржників й брутальності у стосунках з жінками, намагається придушити жіночну чи навіть гомосексуальну сторону свого позасвідомого, до якої апелює Тернер. Він вміло цим користується, і метафорично покидає своє тіло в кульмінації, перероджуючись у тілі Чеза, заміщаючи його особистість своєю. Можливо це відбулося, ще до цього, і Чез з Тернером обмінялися тілами. Таким чином, застреливши себе Тернер навпаки позбавився Чеза. На це натякає музикальний номер з піснею Джаггера, де той перевтілюється в боса лондонської мафії, приміряючи нове

амплуа. У фільмі немає чіткої відповіді на всі ці питання, але персонаж Джаггера засидівшись на одному місці алегорично покидає його, перероджується скидаючи немов змія шкіру зовнішніх обставин, що його утримують. Між іншим, це один з провідних мотивів глем-рок субкультури: єдине, що залишається незмінним – це зміни. Тернер, як справжня зірка глем-року міняє амплуа, проводячи самоактуалізацію в новому культурному контексті, чим уславилися ті ж Девід Бові, Браян Ено, Лу Рід, Фредді Меркурі з Queen, Пітер Д'Ермієл з Genesis та Браян Феррі з гурту Roxbury Music. По суті в цьому полягає головний імпульс контркультури до оновлення й самоподолання. Вічний змій, що пожирає свій хвіст. «Зміна цінностей – це зміна тих, хто творить. Кому випало бути творцем, той завжди знищує» [18] – як писав Фрідріх Ніцше у своєму хрестоматійному «Так казав Заратустра», на якого так любив посилатися у свій ранній період Бові.

Як відгукнулася про фільм у своїх спогадах Маріанна Фейтфулл – британська співачка і актриса, скандально відома інтимним зв'язком відразу з кількома музикантами The Rolling Stones: «диявольські інгредієнти в киплячому котлі: наркотики, сексуальні стосунки зі зміною ролей, мистецтво та життя — все збите разом у якесь суче вариво» [19]

«Перформанс» був випущений в прокат 1970 році після серйозного редагування під чільним керівництвом Кеммелла і змін в адміністрації Warner Bros. Коли фільм вперше вийшов у Сполучених Штатах, голоси кількох акторів у ключових ролях були дубльовані, оскільки студія побоювалася, що американцям буде важко зрозуміти їхній лондонський кокні акцент. В рік релізу критики не перебирали висловів, які тільки дозволені у друці, щодо стрічки, але з роками «Перформанс» набув культового статусу. 18 жовтня 1997 року в лондонському ІСА відбувся пам'ятний захід, який включав доповідь теоретиків кіно (зокрема, серед аудиторії, Коліна Маккейба, який написав путівник до фільму) [15], показ повної британської версії та сесію запитань і відповідей. Серед присутніх були Джеймс Фокс (і сім'я), Аніта Палленберг, художник-постановник Крістофер Гіббс і брат Каммелла, який представив частину відеоінтерв'ю з Дональдом, знятого незадовго до смерті того. Мік Джаггер

спочатку мав з'явитися, але його зайняла участь у турі Rolling Stones Bridges to Babylon. Так фільм, негативи якого студія першочергового збиралася знищити через аморальний вміст, у 1999 році був визнаний Британським кіноінститутом 48-м у списку найкращих британських фільмів XX століття [20], а у 2008 році журнал Empire поставив стрічку Дональда Кеммелла й Ніколаса Роуга на 182 місце у своєму списку 500 найкращих фільмів усіх часів. [21]

Підрозділ 1.2. Привид раю

Успіх Сержанта Пеппера показав музикальній індустрії, що існує ринок для альбомно-орієнтованої музики, де кожна платівка – це цілісний, закінчений твір мистецтва, через що та стала як ніколи щедрою до своїх виконавців. Чим довше й помпезніше – тим краще. Двійники, як називають альбоми з двома платівками у конверті, з тих пір стали символом его-центризму виконавців та жадоби надприбутків звукозаписних лейблів. Але, як відомо, якщо є попит, то знайдеться й той хто цей попит нахабно висміє.

Опісля випуску свого психологічного трилера «Сестри» 1973 року, ніхто не очікував, що молодий кінорежисер – мало кому ще тоді відомий, Браян Де Пальма, про котрого вже пішла слава, як про «сучасного майстра жахаючого» (англ. «the Modern Master of the Macabre») [**Error! Reference source not found.**], в ізьметься за такий химерний матеріал, як сучасна музична індустрія та культ особистості глем рок виконавців. Та ще в якій обгортці – сатиричної музичної комедії з елементами горору. Цілком очевидно, що Де Пальма не був ентузіастом жанру в якому були зняті «Сестри». Він, як початківець, ще дозволяв собі експериментувати зі стилістикою, тональністю та жанровою приналежністю своїх картин в першій половині 70-х, поступово виходячи з підпілля незалежного кіно. Але його картини, як правило, завжди носили виразний постмодерністський характер і містили властиву їхньому авторові іронічну інтертекстуальність. Не є виключенням і «Привид Раю» 1974 року, у просторі якого змішалися в барвистій амальгамі мотиви класичних творів з головних національних літератур Європи: філософської поеми Іоганна Вольфганга Гете «Фауст», готичного роману Гастона Леру «Привид опери» та неодноразово вже згаданого декадентського роману Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея». Ідея фільму прийшла Де Пальмі в голову, коли він почув у ліфті інструментальну версію пісні «A Day in the Life» The Beatles, яку в 70-х називали muzak, ембієнтну музику для громадських місць на основі переаранжованих хітів. Наляканий і сприкрений тим, як комерційна індустрія заради фінансової вигоди здатна калічити, таким чином, таке прекрасне мистецтво, Де Пальма миттєво пов'язав

це розчарування з особистим досвідом у кінобізнесі, де він постійно отримував відмови від керівників студій, коли він звертався до них із своїм оригінальними ідеями. [23] Тому фільм знімався незалежно за власним коштом. Вже згодом продюсер Едвард Прессман презентував картину студіям і продав її кінокомпанії 20th Century Fox, яка запропонувала найвищу ціну, понад 2 мільйони доларів плюс відсотки. [24]

«Привид Раю» оповідає історію запеклого протистояння новаторства й підприємливості, молодого й мрійливого композитора Вінслоу Ліча у виконанні Вільяма Фінлі, з яким Де Пальма співпрацював, ще у трьох своїх попередніх картинах, зокрема у його вкрай експериментальному фільмі-спектаклі «Діоніс у '69» (1970), та підступного й зарозумілого продюсера Свона, у виконанні Пола Вільямса, котрий ще й номінувався на премію «Оскар» за музику до «Привиду Раю». Пісні Вільямса для фільмів 70-х завжди були першокласним атракціоном для публіки («Маппети» 1979 р., «Багсі Мелоун» 1976 р.), і позаяк предмет нашого дослідження безпосередньо концентрується на популярній музиці – «Привид» має в наявності, мабуть, найкращі з доробку Вільямса. Саундтрек успішно імітує різноманітні музичні стилі, від мелодійних балад до поп-хітів 60-х, важкого глем-року до водевільного паувер-попу. Не викликає подиву той факт, що платівки з саундтреком «Привиду Раю» розходилися кратно швидше, ніж квитки на сеанси в кінотеатрах.

Сюжет фільму закрутився з того, що виступ безумовно обдарованого, але абсолютно нікому невідомого композитора Вінслоу Ліча, випадково почув голова супер-мейджора Death Records (в першочерговому варіанті Swan Song Records). Свон вирішує використати пісні Вінслоу для майбутнього урочистого відкриття новозбудованої концертної площадки Рай. Взявши партитуру музичної інтерпретації «Фауста» за авторства Вілслоу й пообіцявши, через свого менеджера Філбіна, якнайшвидше зв'язатися, Ліча нахабно дурять. Але наївний фантазер з Еріком Саті на светрі не здається і пробує самотужки пробитися на аудієнцію до Свона, аби виправити прикре непорозуміння. Підчас однієї з таких спроб він зустрічає на прослуховуванні чарівну дівчину Фенікс, котру зіграла

зовсім юна Джессіка Харпер, яка потім ще прославиться знявшись в культовому джалло «Суспірія» (1977) Даріо Ардженто. Фенікс має приголомшливий голос і Вінслоу з першого ж погляду закохується в неї. Але, нажаль, пару розлучають, бо саме в той день посіпаки Свона побивають й підставляють Ліча, котрий вже незабаром опиняється у в'язниці за підкинуті йому продажними поліціантами наркотики. У тюрмі зі саркастичною назвою Sing Sing над Вінслоу «цілком добровільно», проводять жахливий експеримент – виривають всі до одного зуби, оскільки ті, як бачте, є джерелом інфекції, й споряджають його осиротілу щелепу металевими протезами. Але всьому є край, і почувши по радіо, що Свон скоро відкриває свій новий мюзикл, і збирається використати в ньому музику Ліча, бідолаха у скаженому нападі гніву виривається з неволі і опиняється на заводі з виготовлення вінілових платівок, де якраз штампували диски з його вкраденою музикою. У незграбній спробі підірвати ненависну фабрику Ліч втрапляє головою у формувальний прес, і на цей раз остаточно лишається не лише обличчя, але й глузду. У типовій манері Де Пальми ця сцена розігрується одночасно для сміху, жаху й пафосу. Цікавий факт полягає в тому, що дисковий прес, у якому було спотворено лице персонажа Вільяма Фінлі, був справжнім пресом для лиття під тиском у Pressman Toys. Актор хвилювався, чи буде машина безпечною, і команда запевняла, що так, авжеж. Прес був оснащений пінопластовими прокладками (які нагадують ливарні форми в пресі), а в центрі були вставлені колодки, щоб не дати йому повністю захлопнутися. На жаль, машина була достатньо потужною, щоб розчавити колодки, і вона поступово продовжувала закриватися. Фінлі вчасно витягли, аби уникнути травми. **[Error! Reference source not found.]**

Всі переконані у тому, що божевільний композитор згинув у стічних водах, але тут протагоніст воскресає в образі Привида, який блукає коридорами нового рок-колізаю Свона, під назвою Рай. Переодягнувшись в чорний шкіряний костюм з заклепками, нафарбувавши губи чорною помадою й нап'явши на голову пташину маску, він береться всіляко перешкоджати постановці мюзиклу, у своїй жазі до помсти не гребуючи жодними методами. Однак, будучи

викритий, Свон пропонує Привиду контракт, за яким Лічу надається можливість творити свою музику на самоті в спеціально обладнаній, ізольованій від решти світу студії, а Свон зобов'язується ангажувати на головну роль солодкоголосу Фенікс, котра так полюбилася Вінслоу. Як і належить, у таких випадках, товстенький контрактний договір, надрукований готичним шрифтом, скріплюють кров'ю. Розповсюджена у поп-культурі метафора контракту з дияволом чи продажу душі митця. Але тим такі договори і небезпечні, адже мають вельми мудровано прописані умови. Свон знов дурить Привіда. Привид завершує «Фауста», але Свон замінює Фенікс недолугою примадонною глем-року на ім'я Біф. Свон викрадає закінчену кантату й замурує Привіда в студії звукозапису цегляною стіною. Вінслоу втікає та стикається з Біфом у душі, погрожуючи вбити його, якщо той коли-небудь знову виконуватиме його музику. Біф намагається втекти, але Філбін змушує його залишитися і грати з гуртом The Undeads. Під час виступу, Привид, сховавшись у кроквах сцени, б'є Біфа сценічним реквізитом і вражає того електричним струмом. Публіка в захваті. Як казав у інтерв'ю Біллборд Пол Вілліамс: «Я думаю, що поворотний момент був у оригінальному сценарії, коли Біфа вбивали в душі. Ідея в тому, щоб Привид просто погрожував Біфу, а потім фактично вбив його на сцені [виправдалася]. Діти і так бачать багато театрального насильства, і Браян зробив так, щоб це театральне насильство виглядало вочевидь театральною» [**Error! Reference source not found.**]. Наляканий Філбін виводить Фенікс на сцену, і вона одразу стає сенсацією. Свон спокушає Фенікс в її гримерці після шоу, обіцяючи зірковий статус. Коли вона йде, Привид відносить її на дах. Композитор розповідає Фенікс про свою справжню особу і благає її покинути Рай, щоб Свон не занастив її, як і його. Однак Фенікс не впізнає Вінслоу і не вірить йому, тікаючи геть. З даху маєтку Свона Привид бачить як Фенікс цілується зі Своном. В розпачі, протагоніст вганяє ніж собі у серце. Однак Свон доповідає Привиду, що той не може померти, доки не помре сам Свон. Привид намагається вдарити Свона, але хитрий продюсер залишається неушкодженим промовляючи: «У мене теж контракт». Rolling Stone оголошує про весілля між Своном і Фенікс у фіналі

«Фауста». Привид, дивлячись запис з плівки, дізнається, що Свон уклав угоду з Дияволом у 1953 році: Свон назавжди залишиться молодим, а його фотографії не старітимуть, якщо відеозапис його контракту не буде знищено. На стрічці видно кадри, на яких Вінслоу підписує свій контракт із Своном, а також новий, який Свон уклав із Фенікс. Привид розуміє, що Свон планує вбити Фенікс в прямому ефірі під час церемонії, тому знищує всі записи й відправляється на весілля. Привид заважає вбивці поцілити у Фенікс, замість неї застрелюючи Філбіна в костюмі єпископа. Вінслоу виходить на сцену і зриває зі Свона маску, демонструючи всім справжню потворність того. Збожеволілий Свон намагається з останніх сил задушити Фенікс, але Привид втручається і завдає негідникові кілька смертельних ударів. При цьому власна ножова рана Привіда знову відкривається, і він стікає кров'ю. Помираючи Вінслоу знімає маску, щоб розкрити власну персону. Фенікс нарешті впізнає в ньому того доброго хлопця, котрого вона зустріла в особняку Свона на прослуховуванні, і обіймає Ліча на прощання.

«Привид Раю» – це постмодерністська, сатирична пародія на глем-рокові мюзикли, які як гриби після дощу рясним врожаєм зійшли на початку 70-х. Браян Де Пальма у формі свого не фільму, а суцільного кінематографічного жарту, представив нам високохудожній стьоб над істеблішментом музичної індустрії, тодішньою рок-музикою, яка стрімко набирала популярність в Сполучених Штатах, і норовами творчої богемі, якими б вони не були, в усі часи. Серед усього цього марнотного самовдоволення, не обійшов режисер і розпусту притаманну поп-індустрії, та шлях у шоу-бізнес «через ліжку». У розкішному маєтку Свона прямо в кімнаті для прослуховувань розміщено величезне ліжка, де володар музичної імперії одразу має змогу провести «репетицію» та оцінити здібності претенденток, всіх одразу. Фабрика зірок ім. Свона живе народженням нових «талентів», таких як безглуздий глем-рокер Біф, та розгульними оргіями, яким позаздрив би навіть римський «Сатирикон» Петронія.

Як і у випадку з «Перформансом» Дональда Кеммела і Ніколаса Роуга, «Привид Раю» був готовий ще за два роки до свого виходу, але виникли,

направду, передбачувані проблеми зі звукозаписними лейблами. А саме звукозаписним лейблом Led Zeppelin – Swan Song Records, ім'ям якого першочергово була названа компанія Свона у стрічці. Led Zeppelin вже давно були обрані на роль могильників рок-н-ролу і контркультури, яку вони в чергове разом зі своїми менеджером підтвердили. Приблизно в той самий час, коли «Привид Раю» знімався, менеджер Led Zeppelin Пітер Грант заснував справжній звукозаписний лейбл із такою назвою та випередив Phantom на пару місяців, випустивши перший альбом. Попри те, що фільм використав назву першим, Грант використав ситуацію, як наклеп на його компанію, через що Де Пальмі довелося поспіхом замальовувати написи «Swan Song Records» – «Death Records». Хоч остаточно присутність старої назви не вдалося прибрати з фільму. За задумом режисера, ця деталь повинна була підкреслювати всюдисущість Свона і його суцільну й нероздільну владу над медіа простором. Дехто припускає, що подібна реакція Пітера Гранта, була спричинена образою через смерть персонажа Біфа, оскільки це нагадувало тому смертельне ураження електричним струмом Леса Харві, гітариста Stone The Crows, шотландського гурту, яким керував Грант. [27]

Щедрою рукою режисера розкидано безліч пародій і омажів на різні твори мистецтва. Посилання використовуються як в алегоричному, так і сатиричному ключі. Той же Біф, з його іміджом чудовиська доктора Свона, котрий до ладу не вміє бринькати струнами гітари, але кричить й вихиляється на сцені що є сили – злісна карикатура на Марка Болана з гурту T.Rex і Гаррі Глітера, одночасно. Інший музичний номер на відкритті Раю від гурту The Undeads – пародія на театралізовані сценічні виступи шок-рок гурту Alice Cooper, важливим елементом яких було розчленування манекенів й ляльок, й розіграш привселюдної казні фронтмена (який потім візьме назву гурту за свій псевдонім) через повішання, або на гільйотині. І все це зі сцени оформленої у стилі фільмів «німецького експресіонізму», на кшталт «Кабінету доктора Калігарі» (1920). Водночас, вишибали-охоронці Свона позначені великою кількістю німецької мілітаристської символіки, яка лише під кінець десятиліття популяризується

хеві-метал гуртами на зразок Motorhead. Своїм прикидом вони нагадують байкерів, з відомого мото-клубу «Янголи пекла». Але все це лежить на поверхні.

Осібнo стоять посилення Де Пальмою на свого вчителя, великого й жахаючого Альфреда Гічкока. Адаптувавши кінематографічну граматику Гічкока, цього разу Де Пальма пристосував її до комедійного жанру. Не говорячи про гомерично обіграну сцену в душі зі «Психо», звернемо увагу на менш помітний омаж видатному класику трилерно-детективного жанру – кульмінаційна сцена в якій один з головорізів Свона намагається застрелити Фенікс зі снайперської гвинтівки, прямо під час музичного номеру, який та виконує. Все розраховано на гучність інструментів, що повинні заглушити звук пострілу. Сцена взята з класичного трилера Гічкока «Людина, що занадто багато знала». Якщо продовжувати тему гічкоківських ремінісценцій у тілі стрічки, принагідно згадати, ще один фільм класичний фільм Гічкока, на честь якого у трійки головних героїв «Привида» пташині імена. Взагалі, як писав Квентін Тарантіно у розділі присвяченому фільму «Сестри» Де Пальми, у своїй книзі «Cinema Speculation»: «Нехай молодий Браян, можливо, і не вивчав жанр фільмів жахів він все одно привернув його увагу, через здатність маніпулювати аудиторією. Коли юний Браян дізнався про Гічкока в школі й почав його серйозно досліджувати, його спочатку привабили не теми Гічкока (за виключенням вуаєризму). Саме кінематографічна техніка Гічкока та його практичне застосування цієї техніки у своїх сценаріях зацікавили молодого Де Пальму. Гічкок захоплював великими напруженими сценами, яких він зазвичай досягав завдяки кінематографічній віртуозності або сміливим несподіванкам у оповіді. І Гічкок їх або знав (...), або ні (...). Для Браяна – дитини, що розібрала на запчастини радіоприймач лише для того, аби подивитися, як він працює – взяти фрагменти саспенсу Гічкока та розкласти їх на окремі компоненти, без сумніву, було привабливо. Але ще одним аспектом техніки Гічкока, який не був нормою для більшості кіномайстрів Старого Голлівуду, який, ймовірно, сподобався молодому Де Пальмі, був стиль першорядності об'єктиву камери (англ. Cinema First-Camera First shooting style)». [22] І дійсно, від патетичного

монологу у вступі, і до кінцевих титрів, які перетворюють весь фільм на один великий музичний кліп, стає зрозуміло, що за «Привидом Раю» стоїть пристрасне бачення його автора. Те саме авторське начало в кіно, яке в Гічкока розгледіли творці «Нової французької хвилі» Франсуа Трюффо і Жан-Люк Годар. Кожен кадр фільму буквально пульсує кольором і рухом. Те як Привид Вільяма Фінлі мчить крізь будівлю лейблу Death Records, знято з низьких кутів за допомогою об'єктиву із ефектом «риб'ячого ока». Те як Де Пальма грає з усіма трюками, які є в його арсеналі: виведення райдужної оболонки із зотлілим нутром, пришвидшеною камерою та головною знахідкою режисера в ті роки, за яку однаково і хвалили, і лаяли того критики – здоєним екраном (англ. Spliced screen). Саме Де Пальма популяризував цей прийом з розрізанням екрану на дві половини й одночасним показом одних і тих самих подій з двох різних перспектив, що є логічним продовженням засад гічкоківського саспенсу. Глядач повинен губитися, концентрувати свою увагу на одній з оптик, тим часом як несподівано щось трапляється в іншій. За цим принципом вибудований гег з бомбою в машині, котрий, своєю чергою, цитує «Печатку зла» Орсона Веллса. Моторошного, дезорієнтуючого ефекту режисер досягає замикаючи персонажів у дзеркальних коридорах, чи тісній студії звукозапису, настільки під зав'язку забитій мікшерами, мікрофонними дротами й циферблатами, що та радше скидається на інтер'єр якогось космічного корабля. До речі, в ролі комори Привида знялася реальна студія. Потаємна кімната, в якій Вінслоу пише свою кантату і де Свон відновлює його голос, насправді є реальною студією звукозапису The Record Plant, в якій записали багато своїх опусів такі виконавці, як Aerosmith, Black Sabbath, Kiss, Fleetwood Mac та Френк Заппа. Стіни, покриті панелями, насправді є величезним електронним синтезатором TONTO, виготовленим на замовлення. [28]

В трансгресивній естетиці «Привиду Раю» цитування і кепкування мають тотожне значення. Багато оглядачів визначають «Привид Раю», як один з найважливіших проявів стилістики «кемпу» в кіно, і водночас, її популяризатором, на рівні з «Шоу жахів Роккі Хоррора», що побачив світ на рік

пізніше. Слово «кемп» походить від жаргонного *compre* з французької гей-спільноти, що буквально значить ексцентричну манеру одягатися. Велику увагу в своїй есеїстиці феномену «кемпу» в лоні масової культури присвятила американська філософ та культуролог Сюзан Зонтаг. Який б уривок з її «Нотатків про кемп» ми не взяли, він напрочуд виразно описував би естетичне сум'яття фільму Браяна Де Пальми. «38. Кемп – це послідовне естетичне світосприйняття. Він утілює перемогу стилю над змістом, естетики над мораллю, іронії над трагедією» – стосовно постмодерністської природи фільму, з усім цим його фанфаронством, грою сенсів, ядучим цинізмом, гібридизацією жанрів та деканонізацією. «7. Все, що є Кемпом – люди та предмети – містить значний елемент штучності. Ніщо в природі не може бути кемпівським...» – з приводу гротескності та карикатурності гриму, костюмів персонажів. Як знов ж таки Зонтаг писала: «25. Відмінний знак Кемп це дух екстравагантності». Чого вартий один робочий стіл Свона, у вигляді величезної вінілової платівки. Підсумковою з приводу кемпової натури фільму є думка Зонтаг про медіа, які вбирають в себе кемпівську естетику: «3. Кемп не лише певний погляд, спосіб дивитися на речі. Кемп також якась якість, що відкривається в об'єктах або поведінці людей. Існують кемповські фільми, одяг, меблі, популярні пісні, романи, люди, будинки...». [29]

І все-таки головним пост-модерністським прийомом, яким Де Пальма послуговується у сценарії стрічки – є дзеркала. Дублювання, незліченні симулякри замість повноцінних першоджерел наповнюють простір стрічки. Наприклад, мотиви поеми Гете «Фауст» експліцитно виражені в історії «Привиду», коли сама поема у переробленому Лічем музичному форматі присутня в тілі стрічки. Вінслоу укладає угоду з Своном, маючи на увазі того за Диявола, тим часом, як Свон сам колись уклав угоду з вже, що не є, справжнім Дияволом. Повний жадою помсти й керований задрощами Вінслоу хоче знищити Рай, постаючи проти його самовдоволеного правителя. Нічого не нагадує? Якщо сприймати назву фільму «Привид Раю», як комбінацію з двох окремих назв, то коли «Привид...» стосується твору Гастона Леру, «...Рай»

виходить що – поеми Джона Мільтона «Втрачений рай», де так само Сатана постає проти небесного ідеалу. Де Пальма, як чистої води постмодерніст, наділяє магічними властивостями не портрет намальований маслом, точно у оригінальному творі Оскара Уайльда, а кінокамеру з кіноплівкою в ній, бо кіно – мистецтво тотального синтезу, що спроможне об'єднати усі вищезгадані твори, і вивести з цього щось нове. Додайте до цього угоду Свона, яка є лише фіксацією того, що відбувається, коли когось фотографують або коли голос співака записують у студії. Оскільки він продовжує старіти, диктофон фіксує цей момент на плівку, увічніює, кристалізує. Медіа призупиняє час, консервує його, залишаючи у вигляді артефакту, про що писав вже Маршал Маклюєн. І попри все вище зазначене, картині Де Пальми властива жанрова поліритмія, точно рок-епопеям 70-х, де симфонічні партії змішувалися зі близькосхідними мотивами, а блюз давав дорогу джазу.

Що цікаво в кінці стрічки композитор помирає в унісон з продюсером, як взаємозалежні близнюки, дві сторони однієї медалі. Адже без фінансових вливань з боку рекорд мейджорів в 70-ті, розквіт усього прогресивно-гламурного так і не стався б. З моменту підписання фаустівського контракту – вони симбіотично пов'язані. Загине один, впаде й монополія іншого.

Висновки

«Привид Раю» 1974 року виходу вказав на те, що панування гламура й помпезності в рок-музиці сходять нанівець. Жовчний пасквіліл на адресу музичної індустрії від Брайана Де Пальми, намітив кризу жанру рок-опер і театралізованих рок-вистав. Все відчутніше ставало, що публіка втомилася від розкоші та складновибудованої оповідної структури альбомів, де без прискіпливого прослуховування кожної без винятку пісні, з обов'язковим штудіюванням буклету з лірикою, неможливо було прослідкувати сюжет й осягнути художній задум авторів. Тоді глем став стрімко спохмурнішати. В один 1973 вийшли епохальні альбоми Лу Ріда «Berlin», що оповідав трагічну історію кохання двох наркоманів: Джима та Керолайн, та екстравагантний «For Your Pleasure» Роху Music цілковито присвячений всіляким сексуальним перверсіям й неконвенційним проявам кохання. Але ж до цього треба додати, третій альбом гурту Іггі Попа The Stooges, хрещеного батька панку, що під патронатом Девіда Боуї повернув рок-музиці те, що вона втратила за роки панування гламуру – неприборкану енергетику рок-н-ролу, що знаходить насолоду у миттєвостях життя, необтяжених жодними приписами моралі. У 90-ті, звісно була і спроба зазирнути в минуле й осмислити епоху глем-року, крізь стрічку Тодда Гейнса «Оксамитова золота жила» (1998), назву якій дала однойменна пісня Девіда Боуї 1971 «Velvet Goldmine» з вельми двозначним текстом. Сюжет картини повністю вигаданий, проте при створенні образів головних героїв Брайана Слейда та Курта Вайлда режисер відштовхувався від постатей музикантів Девіда Боуї та Іггі Попа, та їхніх дружніх взаємин. Структура оповіді «Оксамитової золотої жили» побудована за старою схемою «Громадянина Кейна» Орсона Веллса, де в теперішньому часі різні персонажі, що знали Брайана Слейда дають інтерв'ю, в якому розповідають про обставини знайомства з головним героєм, крізь оптику яких ми споглядаємо зміну епох, субкультур, стилів та музичних напрямків. Головний недолік картини Тодда Гейнса полягає у тому, що режисерові так і не вдалося вибудувати стійкої драматургії, через що фільм виглядає як набір сценічних образів та стилістичних маркерів, тим паче, цілковито залежного від

біографії Девіда Боуї, Іггі Попа, Лу Ріда та Браяна Ено. І навіть попри це, режисерові вдалося підкреслити ключову роль постаті Оскара Уайльда у історичному корінні субкультури глем-року.

РОЗДІЛ II: Do It Yourself – потяг до особистої свободи або жага конструктиву

Коли терези соціальної рівноваги з усією силою хитаються в інший бік, ніколи не треба сподіватися на те, що епоха підйому та процвітання триватиме вічно. В середині 70-х років, починається чергова економічна криза спричинена політикою правлячої партії. Якщо в Сполучених Штатах лівішою з двох панівних сил у парламенті вважаються демократи, то у Великобританії – лейбористи, які знаходилися при владі до кінця 70-х. В 1974 різко погіршується економічне становище країни. В 1976 прем'єр-міністром обирають Джеймса Каллагана, уряд якого запропонував компромісну програму «соціального контракту», в яку входили широкі соціальні реформи спрямовані на фінансову підтримку населення та ще більшу регуляцію ринку. Але соціальні програми не дають бажаного результату, а призводять до ще стрімкішого економічного піке з подальшим падінням виробництва, ростом цін і зростанням безробіття.

Паралельно у 1976 записується, а в 1977 виходить, хрестоматійна платівка усього панк-року «Never Mind The Bollocks» гурту Sex Pistols, пісні з якого, особливо усім відома «God Save The Queen», миттєво стають гімнами тодішньої британської молоді. Сам гурт є еталонним прикладом репрезентованої в цьому розділі субкультури панків. Все починалося зі скидання вчорашніх авторитетів з п'єдесталу рок-історії, разом з їхньою набридлою складністю, інтелектуальністю, вишуканістю та гламурністю. На той час багато англійських рок-героїв розглядали Каліфорнію, як свій другий дім, а деякі взагалі надумали оселитися у старих середньовічних замках, як гітарист Led Zeppelin Джиммі Пейдж. Це зрадницьке ставлення до рідного соціального середовища і острівної батьківщини не сприймалося робочим класом Британії. Тоді визріло бажання відправити до біса пихатих Led Zeppelin, зарозумілих Pink Floyd й кітчевих Queen. Настав час повертати рок-н-ролу його корені. Навіщо вам комплексні симфонічні аранжування, прогресивні музикальні полотна довжиною у 20 хвилин, лірична образність та різноманіття проблематик, якщо рок-н-ролу щоб бути рок-н-ролом потрібні всього-навсього 2-3 акорди на гітарі, їдкий вокал

фронтмена, що не потрапляє в жодну ноту, і скажена енергетика молодіжного бунту проти усіх можливих авторитетів. Панки прагнули повернути рок-музиці ту навмисну задиркуватість і драйв, які згодом зжила масова комерціалізація. Нігілістична сила бажання все почати з чистого листа, відмовитися від того на що перетворився старий добрий рок-н-рол з подачі звукозаписних компаній та «страждаючих гомосексуалістів», себто Елтона Джона чи Фреді Меркьюрі. «No future!» – кричить свій лозунг покоління панку, розчароване у сьогоденній реальності, зневажаючи будь-які правила і відкидаючи саме поняття норми. Субкультура панку конститує сама себе через акти трансгресії, акти зламу табу, та переходу на протилежну сторону моралісного компасу. Вже немає віри в майбутнє, в те, що завтра буде краще ніж сьогодні. Парадигма модерну, якою ще керувалися хіпі, розтоптана та викинута на смітник історії. І в їх картині світу прихід до влади консерваторів у кінці 70-х, з обранням Маргарет Тетчер, на пост прем'єр-міністра Сполученого Королівства, ще один беззаперечний доказ того, що світ йде під три чорти і вони разом з ним. Панки не намагалися виправити його чи врятувати, як цього хотіли наївні квіткарі. Вони просто упивалися своєю деградацією та розкладанням соціуму навколо. «Вони говорили про мистецтво, наркотики і смерть на тлі загального добробуту – це і є панк-рок» – казав у інтерв'ю фронтмен культового американського хардкор-панк гурту Black Flag Генрі Роллінз. [Error! Reference source not found.]

Тетчер була обрана, аби впоратися з кризою, але перші її кроки на шляху реформування держави суспільство зустріло в штики через рецесію та підвищення рівня безробіття. Не варто забувати, що саме в Туманному Альбіоні зійшло палюче неонове сонце неолібералізму. Перехід до постіндустріальної економіки, з неминучим закриттям багатьох збиткових, втім місто-утворюючих підприємств, викинув на вулиці без жодного пенні в кишені, купу народу, незадоволеного новими стандартами життя. Багато серед цих людей було і молоді, яка втратила останні перспективи на майбутнє, і єдине що їм залишалося – це найжачитися у панки, таким чином виказуючи свій протест у люмпено-подібному, декласованому образі життя. Одягнуті в рокерські косухи, запозичені

в байкерів, з купою клепок, ланцюгів та металевих вставок. В рваних, потертих джинсах і з ірокезами різної форми та довжини на головах, вони являли собою електрошокову терапію для суспільства вікових традицій. Хоча деякі зауважують, що весь імідж панку з булавками й чорною шкірою був зліплений таблоїдами. Між Британією та Америкою взагалі існує негласна суперечка за право вважатися батьківщиною панку. Головний аргумент заокеанських молодших кузенів на користь американської теорії походження панку, полягає у нью-йоркському неформальному журналі «Панк», заснованому Легсом Макнілом та Джоном Холмстром і присвяченому новинкам рок-музики другої половини 70-х, на сценах таких підпільних майданчиків, як CBGB і Max's Kansas City. Він насамперед і подарував назву напрямку в рок-музиці. [30] Втім, мало хто стане заперечувати, що саме як молодіжна субкультура панки сформувалися у Британії під впливом тамошньої соціально-політичної проблематики.

Найбільше панки цінували особисту свободу, повну незалежність, нонконформізм, принцип «не продаватися» і виступали проти будь-яких форм авторитаризму, проти патерналізму та істеблішменту. Такий анархічний світогляд робив їх ласими до лівих політичних концепцій та теорій, як наприклад той же ситуаціонізм, котрий сповідували засновники Sex Pistols Малькольм Макларен та Джеймі Рід. Однак в той же час, цей бунт, був і бунтом проти бунтів минулого, проти їх ідеалізму та замріяності, утопізму та фарисейства. Цинізм та акціонізм, нігілізм та анархізм – ось що прийшло на зміну «Літу любові» та «Make Love Not War». Радикальна аполітичність виросла у напускну політизованість, з безкінечними їдкими випадками у бік правлячого класу, буржуазності, соціальної нерівності і захватом від ідеї світового ядерного апокаліпсису, котрий повинен покінчити з цим світом неволі і примусу, зробила панків королями занепаду і кінця Західної цивілізації. Для контркультури властива діалектична схематика розвитку, коли кожне наступне покоління заперечує минуле, де, реакційною і в той же час рушійною, антитезою виступає фактор «продажності». Король мертвий, нехай живе король!

Також з початку 70-х починає цікаву позицію займати кінематограф. Віднині він виступає не в ролі реципієнта, якому тільки-но й залишається, що реплікувати відомі форми та сенси з реальності, як у випадку «Перформансу» або «Привиду Раю», а самому генерувати їх, таким чином впливаючи на контркультуру самотужки. Тепер кіно є джерелом натхнення для субкультур, а не субкультури для того. Це також пов'язано зі становленням «Нового Голлівуда», який на той час достатньо зміцнів, і тепер міг собі дозволити більше контroversійних тем, неоднозначних героїв та контркультурного вмісту. Так чому б не розглянути кінострічки, які вплинули на становлення панк руху у Великобританії, і визначити в них провідні ідеї чистого і безкомпромісного панку.

Підрозділ 2.1 Потяг до особистинної свободи (Механічний апельсин)

Першочергово це був зовсім інший фільм, а точніше блакитна мрія Стенлі Кубрика, його багатостраждальний проект фільму про Наполеона. Але йому так і не вдалося добитися підтримки від студій, причиною чого став касовий провал кінематографічного епіка Сергія Бондарчука «Ватерлоо». Холодність інвесторів вгамувала наполеонівські плани Кубрика, тому він взявся за менш масштабний, раніше відкинутий ним проект адаптації бестселера Ентоні Берджеса, ще одного класика контркультурної літератури, «Механічний апельсин». Великий Кубрик сподівався, що в знак вдячності, автор напише сценарій для його Бонапарта, який потім став книгою «Симфонія Наполеона» 1974 року виходу, однак фільму не судилося збутися. [31] Проте певний паралелізм між головним героєм «Механічного апельсина» Алексом та Наполеоном попри все прослідковується, про що згодом.

Це була не перша спроба екранізувати твір Берджеса. Ще в 60-ті «Механічний апельсин» збиралися поставити з учасниками The Rolling Stones, в ролі банди Алекса, і Міком Джаггером на її чолі. Нічого не нагадує? Чомусь перший хто спадає на думку кінематографістам, хто міг би зіграти провідну роль у екранізації класики контркультурної літератури – це завжди Мік Джаггер. Як потім зізнавався Берджес, створюючи персонажа, він якраз і мав на увазі людину із зовнішністю та темпераментом Джаггера. [32] Гурт, однак, не знайшов у своєму щільному графіку часу для зйомок, і в результаті проект не було реалізовано. Ще наявна перша, нехай неофіційна, але андеграундна екранізація за авторства Енді Воргола «Вініл» 1965 року релізу, знята за один день, майже без склейок в творчій студії «Фабрика». Втім, в цьому варіанті, імена ключових дієвих осіб були змінені, а число персонажів значно вкорочено. [33]

На роль головної ж зірки фільму 1971 року, підлітка-злочинця-соціопата Алекса ДеЛарджа, Стенлі Кубрик запросив 27-річного англійського актора Малкольма Макдавелла, який привернув на себе увагу Кубрика роллю школяра-бунтівника з фільму «молодого розгніваного» Ліндсея Андерсона «Якщо...» (1970). У книзі головному герою Алексу було приблизно п'ятнадцять-

вісімнадцять років, але Кубрик був упевнений, що молодший актор не зміг би зіграти Алекса. [34]

Зйомки фільму проходили у Великобританії, що логічно, виходячи з чисто англійської природи роману. Кубрик бажав, щоб середовище в якому існують герої виглядало футуристично, тому він шукав підхожі локації для фільму в британських архітектурних журналах, одним з яких був *New British Architecture* Роберта Максвела. Як казав з приводу цього англійський філософ, музикальний критик та дослідник масової культури Марк Фішер у інтерв'ю В. Маннуччі та В. Маттіолі: «Просто подумайте про таке місто, як Лондон: найбільш футуристична частина міста – це бруталістична. Ви заходите в Барбікан-центр і спонтанно думаєте про майбутнє, саме через модернізм будівель». [35] Для сцен в рідному районі Алекса знімальна група відправилась у Лондон, в модерні житлові комплекси Темсміде, збудовані по проекту «соціального житла», які так і не були до кінця завершені через нафтову кризу початку 70-х, що надало сценам фільму занепадницької, дегенеративної атмосфери. Світ Механічного апельсина – це майбутнє, яке не відбулося, поламани обломки мрій про кращій світ, утопія, що обернулася своєю протилежністю з приставкою анти-. Суголосно з чимось, чи не правда? Ту ж горезвісну Медичну клініку Людовіка зіграв один з корпусів Лондонського університету Брунеля, побудований у напрямку бруталізму, котрий характеризується великою кількістю геометрично правильних фігур, у формі бетонних блоків. Подібне архітектурне вбрання повинне підкреслювати державницьку, репресивну, механістичну природу цієї інституції, її етатизм і тоталітарність. Рештою локацій, на зразок бару «Korova» або Дому Котячої матері займалися декоратори і художники Джон Баррі та Герман Маккінк. [34] Антиутопічний світ Кубрика дійсно виглядає, як всесвіт повної і беззаперечної перемоги фрейд-марксизму, де межа між мистецтвом, кітчем і порнографією стерта майже повністю. Режисер вважав, що у майбутньому еротика стане популярним видом мистецтва і люди купуватимуть порнографічні зображення нарівні з картинами диких тварин. Те що видавалося митцеві кітчем та сатирою

на графічні й пластичні мистецтва майбутнього, нині є головними експонатами ледь не кожного арт-центру та музею сучасного мистецтва.

Розробкою костюмів для фільму займалася італійська дизайнер Мілена Канонеро. Вбрання банди Алекса, як ще один винахід Кубрика, що є складовим елементом невідомої ідентичності стрічки: сорочка та штани білого кольору, казанок, старі захисні боксерські «раковини» (символ підліткової маскулінності, що буквально й фігурально випинає у поведінці героїв), важкі воєнні черевики – потім було розібрано на шматочки субкультурами 70-80-х. Високі берці сподобалися скінхедам, обтягуюче верхнє вбрання з трико було розмножено глем-рок виконавцями, зокрема Боуві, а макіяж з накладними віями та підкресленням жіночних рис обличчя припав до смаку готам. Дорослі ж одягаються яскраво, часом занадто гротескно для свого віку, що за задумом режисера є висміюванням «культу молодості».

Ще цікавішим для нас є підбір Кубриком музичного супроводу для фільму. Спершу режисер хотів використати уривки із сюїти «Atom Heart Mother» Pink Floyd. Проте гітарист Роджер Уотерс відмовився передати права на композицію, оскільки режисер вимагав право змінювати її як йому заманеться. Пізніше Кубрик у помсту заборонив музиканту використати звуки з фільму «Космічна Одиссея 2001 року» у своїх творах. [36] Хоча про більш теплі взаємини Кубрика з контркультурою промовисто говорить сцена з Космічної Одиссеї, під яку хіпари любили ловити тріпи, закинувшись «марками» прямо в кінотеатрах у 68 році. На заміну прогресивному роковій, прийшлася синтетично оброблена класика, виконана на проривному для свого часу синтезаторі Муга, популяризованому психоделік рок і прогресів рок виконавцями тих років. Маєстро Кубрик почув його на платівці «Switched-On Bach» Уолтера Карлоса 1968 року, яка потім відгукнулася революцією у світі електронної музики. Саме гібрид синтезаторного звучання з панк-роком, потім, зіграв злий жарт з останнім, породивши дуже комерційно успішні напрямки New Wave-у та Synthpop-у, в кінці 70-х, на початку 80-х, який і занастив класичний панк-рок.

Проте, якою б чудернацькою аудіо-візуальна сторона картин Кубрика не була, для повноцінного розуміння впливу «Механічного апельсина» на розвиток субкультур Великобританії, та в цілому у світі, одначе варто звернутися до сюжетної канви стрічки. Головний герой Алекс – неповнолітній злочинець, лідер вуличної банди, котра займається тим, що гвалтує й убиває, садистично називаючи це «ультра-насиллям» (насиллям без сенсу). Під час одно з таких актів «ультра-насилля» Алекс вбиває любительку кішок, після чого його «другі» по банді здають того поліції, яка заарештовує і кидає його до в'язниці. За ґратами він погоджується на своєрідний експеримент з «промивання мізків», який має вилікувати його жорстоку вдачу і схильність до агресії. Психіатричний експеримент призводить до неприємних наслідків: Алекс виходить з тюрми безвольною, жалюгідною істотою, непристосованою до нормального функціонування в суспільстві. Побічним афектом такої терапії також стає відраза на фізіологічному рівні до музики Людвіга вана Бетховена, улюбленого композитора нашого неповнолітнього лиходія. І тепер вже колишній хижак виявляється жертвою оточуючих, охоплених ресентиментом до свого кривдника. Алекс проходить тяжкий шлях митарства, на якому від нього спочатку відмовляються батьки, потім побивають безхатьки, а згодом над ним знущаються його ж колишні друзі, котрі вже встигли продатися і переодягнутися у мундири охоронців правопорядку. І лише в кінці протагоніст потрапляє в здавалося б добрі руки старого інваліда-письменника, містера Александра. Проте і той швидко пригадує, що це саме Алекс колись з його товаришами скалічив того і зґвалтував його дружину, під час чергової облави. Письменник підсипає йому вино снодійне і Алекс втрачає свідомість, а коли приходить до тями, виявляється замкненим у кімнаті, де змушений слухати «Дев'яту симфонію» Бетховена, поки містер Александр обговорює з представниками опозиції те, як підступно використати безпомічність Алекса у власних політичних цілях. Не витримуючи, Алекс вистрибує з вікна. Після невдалої спроби самогубства Алекс у гіпсі приходить до тями в лікарняній палаті. ЗМІ звинувачують у трагедії уряд, визріває політичний шкандаль! Для залагодження неприємної ситуації, Алекса

відвідує міністр, який пропонує молодика угоду про співпрацю з урядом. Він залюбки погоджується. Внаслідок лікування наслідки корекційної терапії проходять, до Алекса повертаються колишні інстинкти і він вже замислює нові злочиння.

Хоч фільм і знятий дуже близько до тексту першоджерела, нехай Кубрик деякі епізоди й пом'якшив, як з тими ж дівчатками, котрих поза жодними рамками віку згоди в оригіналі Алекс гвалтує, але справа не в цьому. Висновок твору, який дається у фіналі, в книзі та фільмі відрізняється, таким чином даючи протилежну за значенням відповідь на філософське питання, яке покладено в основу конфлікту фільму. В заключній главі книги автор показує головного героя розсудливою людиною, котра розмірковує про шлюб і батьківство. Кубрик не був у курсі такого повороту в долі Алекса, оскільки читав американський варіант роману: директор видавництва «W. W. Norton & Company» вважав заключну частину зайвою. Про існування іншого фіналу Кубрик дізнався лише через чотири місяці після початку зйомок. Пізніше він зізнавався, що не включив цей епізод у свою стрічку, навіть якби знав про його існування. На думку режисера, таке закінчення не вписувалося у загальний настрій фільму, але не тільки. [37]

Берджес писав свій роман оглядаючись на досвід минулих років свого життя. За основу історії про письменника Александра і його дружину була взята особиста трагедія Берджеса, коли вагітну дружину автора побили й згвалтували американські дезертири під час Другої світової війни. Для жінки цей нещасний випадок став глибоким психологічним ударом: у неї стався викидень, і вона намагалася накласти на себе руки. Сам Берджес після пережитого осів на дні пляшки. Втім автор знайшов у собі сили подолати свою травму – сублимуючи її в літературі. В останній главі роману, він ніби прощає зловмисників в обличчі Алекса, плекаючи гуманістичну надію, що людська, моралісна сторона їхніх особистостей знайде нарешті вихід у їхньому дорослому житті. Автор наполягає на тому, що метафізичне добро в людині первинніше за зло, або його у всякому разі пропорційно більше.

Зовсім іншої точки зору на це питання, набагато більш єзуїтської, притримується режисер фільму Стенлі Кубрик, попри те, що католик тут саме Берджес. Його Алекс – це справжній Мефістофель, чи ніцшеанська надлюдина, що існує по той бік добра і зла. Він керується внутрішньою волею, а не моральним імперативом. На схожість з відомим персонажем творів Фрідріха Ніцше, натякає чимало деталей у картині. По-перше, те як фільм відкривається. Вступний кадр з обличчям Алекса у барі «Когова» – є візуальним парафразом фінального кадру минулої стрічки Кубрика «Космічна одісея 2001 року» з обличчям «космічного дитя». В минулій картині видатного генія кіно «космічне дитя» було прямим цитуванням тексту «Так казав Заратустра», про три стадії становлення особистості: верблюд, лев, дитя. В «Механічному апельсині» ж ми бачимо продовження діянь, цього «дитя». По-друге, із золотокудрою бестією Ніцше ріднять Алекса і його зовнішність, і манери поведінки. Невичерпний артистизм юнака, навіть у скоєнні найжахливіших злочинів, як у сцені зі згвалтуванням, в якій він наспівує пісеньку з невинного голлівудського мюзиклу «Співаючи під дощем» 50-х. Ніцше: «Я повірив би тільки в Бога, що вмів танцювати». [18] Пластика і зовнішній вид Алекса суголосні з тим, як свого героя описував Ніцше та як його втілювали актори у постановках симфонічної поеми Ріхарда Штрауса, увертюра з якої також була використана у минулій стрічці Кубрика. Ну і останній доказ, посилання Кубрика на відомого німецького мислителя – музика. Зв'язок тут прослідковується лише опосередковано, але попри це, він об'єднує картину Кубрика, яку ми отримали, з тим проектом, який так і не відбувся. В оригінальній книзі Берджеса, Алекс слухає не лише Бетховена, але й на приклад сучаснішого Шенберга, але Кубрик виділив композитора, котрий відомий тим, що писав свою 3 симфонію на честь нікого іншого, як Наполеона Бонапарта, але з отриманням тим титулу імператора розчарувався у своєму кумирі. Ба більше, Наполеон був названий Ніцше одним з трьох праобразів майбутньої «надлюдини», посеред Чезаре Борджіа та Юлія Цезаря. Ніцше цікавили не канонізовані пророки чи рафіновані благодійники, а живі особистості, постаті яких завжди будуть викликати запеклі дискусії серед

істориків майбутнього стосовно їхніх діянь. Морально неоднозначні персонажів, котрі можуть помилятися, вчиняти як зло так і добро, нести в собі частку того, що Ніцше називав «діонісійською стихією». Їм властива хаотичність та імморальність, схильність, або прихильність, до мистецтва та сфери чуттєвої, емоційної, підсвідомої. В цьому і полягала першочергова ідея фільму Кубрика про Наполеона, якщо взяти до уваги текст роману Берджеса. Наполеон показаний не лише, як завойовник, автор «цивільного кодексу» для майбутньої Європи та геніальний полководець, але і як нещасний рогоносець, гомосексуальний спокусник царя Александра I, страждаючий від печії та смороду з рота. Так і Ніцше протиставляє античний героїзм, грубий героїзм Одисея і Ахілла, – європейській святості, моральній досконалості в усьому, аскетизму життя і діянь. Герой як Наполеон, чи Юлій Цезар, не припиняє бути героєм через свою тілесну чи моральну хибу, з позиції якої усіх судить християнська етика. Тому так само, як в історичній перспективі «хороша» людина за Ніцше може чинити погані вчинки, будучи недосконалою, але докраною особистістю, так і погана людина, як Алекс, може чинити хороші вчинки, або хоча б своїм існуванням вказувати на вади суспільства навколо, котрі часом перевершують злочиння окремо взятого суб'єкта. Вочевидь тому, багато хто у рік виходу фільму сприйняв його, як кінематографічну «оду до насилля». Стенлі Кубрик визнавав, що протагоніст у фільмі вийшов приємнішим персонажем, ніж у книзі, зазначаючи, що Алекс «з усіх логічних і раціональних міркувань» повинен викликати у публіки огиду, проте частина аудиторії на підсвідомому рівні знаходила його привабливим, тоді як інша, усвідомлюючи самоідентифікацію з Алексом, починали обурюватися фільмом. Режисер порівнював цю особливість із героєм Шекспіра — харизматичним лиходієм Річардом III. [38] На запитання чи приваблюють режисера негативні персонажі, Кубрик колись відповів: «Звичайно, ні, але вони хороші для історій. Книги про нацистів читає більше людей, ніж про ООН». [34]

З однієї сторони, будучи вкрай блюзнірською та гротескною критикою усіх відомих інститутів на яких будується людська спільнота: церкви, релігії, держави, політики, сім'ї – картина Кубрика залишається до мозку кісток

християнською. Відмінність фіналу фільму від фіналу книги – це відмінність Старого заповіту від Нового. Алекс Берджеса отримує свій шанс на спокуту. В Кубрика ж Алекс – це вічне, непереборне, природне зло. Він є втіленням первородного гріха людства, тієї його темної сторони, сутності, що нікуди ніколи не дінеться попри будь-що.

Спершу, варто зазначити, що з ніцшеанської точки зору, конфлікт Алекса та суспільства, держави, вище стоячих інстанцій – це конфлікт, котрий лежить в основі загальноєвропейської культури, конфлікт Діоніса з Аполлоном. Умовна система Радянської Англії майбутнього – є втіленням раціональності, упорядкованості, утилітарності, правильності, геометричності. Вона має аполлонічну природу. Згадаймо міркування з приводу ролі архітектури у фільмі. Алекс – як вже переконалися, це втілення первинного хаосу, інстинктивної, діоснісійської стихії в людині. І маючи такі карти на руках, можна зробити висновок, що та сама «техніка Людовіка», насильство над психікою людини, вмонтування в неї штучних конструкцій, блоків – є архитипічним сюжетом про переслідування і вигнання Діоніса Аполлоном. Через це експеримент приборкує не лише лихий норів Алекса, але і його творчу, артистичну сторону особистості. Він більше не може насолоджуватися Бетховеном, бо його душа більше не співає. Інструментальна музика, як винахід діонісійський, за визначенням Ніцше, в середньовічно-християнському розумінні – іграшка Диявола. А як відомо, одна з максим храму Аполлона в Дельфах промовляє: «В юності вчись керувати пристрастями». Цей примат раціо над чуттєвим началом виявився замковим каменем всієї західної традиції, детермінувавши усю подальшу історію розвитку Західної цивілізації. Від античних класиків до середньовічних схоластів, від ренесансних вчених та митців до епохи «світла розуму». Та ж Бійка банди Алекса з шайкою Біллі Боя в залі занедбаного театру представлена, як карикатура на віденські вальси, мода на які увійшла саме наприкінці 18 ст., коли неабияк актуальними стали апеляції до здорового глузду речей, всесильної науки та упокорення природи людиною. Таким чином, за допомогою аудіовізуальних засобів, Кубрик вступає в саркастичну полеміку з епохою просвітництва,

ідеалами Руссо, Вольтера, Дідро та інших. Які мало того, що на думку режисера з тріском провалилися, зважаючи на стан храму культури – театру, але ще й ніколи в принципі не працювали, як показали дві світові війни. Ніякі перуки, балети й основи естетики, високі манери та знання античної класики не врятують людину від її лихої вдачі. *Номо homini lupus est*. Кубрик займає вкрай нігілістичну та реакційну позицію, позицію зловтішливого обскуранта стосовно постулатів прогресу та ідеї подолання людиною своїх вроджених вад у вигляді нескінченного потягу до насильства.

По-друге, в християнському тлумаченні, сюжет «Механічного апельсина» набуває теологічної проблематики, і полягає вона у проблемі «свободи волі» людини, порушеній, як в книзі так і фільмі. В першій половині стрічки Алекс перебуває у владі первісного зла. В другій ж його силою схиляють до світлого полюса, християнської дихотомії, роблячи з Алекса ледве не мученика божого, невинне ягня для сакрального, політичного заклання. Одначе, гріш ціна таким метаморфозам. Моральна цінність переходу Алекса на світлу сторону буття нівелюється тим, що це був не його свідомий вибір. Він його зробив під примусом. В книзі конфлікт вирішується у фіналі, як вже сказано, тим що Алекс сам, власним розумом доходить висновку, що вести життя порядного сім'янина буде йому набагато приємніше, ніж займатися набридлим, позбавленим будь-якої цілі «ультра-насиллям». Через спокуту гріхів герой приходять до добра, а не через насилля ззовні. Кубрик же звертається не до глибинної людської психології, а до суспільства у якому ми живемо. Для режисера не важливо ким ти будеш, добродієм чи поганцем – головне бути собою. За своєю етимологією, до того, як стати найменуванням для субкультури, «панк», це й значило, – поганець, лиходій, негідник. Зло яке живе всередині людини безсмертне, воно вічне і його неможливо викоринити. Важлива не добропорядність, а сама можливість вибору. Якщо її не існує у окремо взятій суспільно-політичній системі, то вже сама система порочна. Тому вибір бути панком – покидьком, це максимально можливий прояв волі. Як вважав Шарль Бодлер: «Коли ми чинимо добре чи зле, ми є людьми, і краще, як це не парадоксально, чинити зле, аніж

нічого не робити». [39] Вибір найгіршого варіанту з двох, попри те, що усі зовнішні обставини ледь не примушують тебе обрати звичайне життя порядного громадянина-міщанина. Стати одиницею в суспільстві, яке складається з нескінченних одиниць і нулів, втратити свою неповторну ідентичність. Саме ця інтенція режисера так голосно відгукнулося в душі панк-покоління. Бути таким, бо одне це доводить, що може бути інакше. Плисти проти течії, не вбачаючи у цьому ніякої користі. Творити зло, через те, що тільки зло має обличчя, але ніяк не добро, яке, як відомо, одне на всіх.

Але Кубрик йде далі і виносить цей конфлікт у політичну площину, порівнюючи системи – Західну і Східну. Відомий факт, що перед написанням роману Ентоні Берджес відвідав Радянський Союз, звідки в романі і молодіжний сленг «надсад» – суміш англійських з російськими словами. Додайте до цього, те що Берджес представив майбутнє його рідної Англії у складі всесвітнього радянського соціалістичного союзу, на що є непрозорі натяки в літературному першоджерелі. Світ «Механічного апельсину» – світ де у Холодній війні переміг Радянський Союз. Отже подібний експеримент з приборкання людських інстинктів, придушенню людської волі та індивідуальності могла породити лише така система, яка існує за принципом «колектив – усе, індивід – ніщо», благо колективу вище за свободу особистості. Цього і намагаються досягти вчені проводячи експеримент з «технікою Людовіка», створити досконалого громадянина, слухняного хробака, який буде підставляти другу щоку, після першого ж ліпшого ляпаса. Якщо не буде подібних Алексові, то не буде й моральної ієрархії, усі будуть однаково добрі й порядні, простіше кажучи, слухняні. При чому, на думку Стенлі Кубрика – така система приречена, що ми й побачили у 1991 році, водночас, коли система західна, капіталістична, заснована на правах особистості та базовому принципі «свободи волі», яка знає і приймає зло всередині людини, вистоїть, бо в неї напрацювався моральний імунітет проти тоталітаризму, та нав'язування колективом спільної волі суверенному індивіду. Направду, якою б агресивною та радикально опозиційною до влади не була б та чи інша субкультура – вона може існувати лише в рамках

Західної цивілізації, будучи її природним елементом. Молодіжні субкультури каналізують бунтарський заряд у більш-менш безпечному руслі.

Нехай в свій час публіка та критики, разом з автором оригінального роману, так і не оцінили глибокі філософські міркування Кубрика про природу насильства, свободу волі та цинізм світу політики, а сама картина навіть була заборонена в деяких країнах, як-то Великобританія та Ірландія, але фільм все одно став найприбутковішим проектом студії Warner на той час і отримав особливе місце в серцях тодішньої молоді, яка так чи інакше знаходила обхідний шлях доторкнутися до фільму про який так багато йде розмов у пресі. Хтозна скільки з тих банд задиркуватих панків, що заповнили вулиці Лондона, Бірмінгема, Ліверпуля та Единбургу свідомо чи несвідомо наслідували свого ідейного батька і кумира Алекса ДеЛарджа?

Підрозділ 2.2 Жага конструктиву (Таксист)

Місто. Відблиски неонових вивісок виграють на фасадах нічних вулиць, немов язики полум'я на стінах доісторичної печери. Тьмяна палітра пішохідних ліхтарів висвічує асфальт вкритий калюжами. Стопові фари машин блимають немов спалахи нових планет. Старозавітні башти хмарочосів нависають над усім живим, що животіє внизу. За кермом жовтого автомобіля сидить він, молодий чоловік років 26. По той бік його скла розгортається живописна панорама занепаду й розпуки, пороку і аномії великого яблука з усіма цими чистими повіями і їх брудними сутинерами, законослухняними грабіжниками і продажними копами, злочинними жертвами і їх безневинними вбивцями. Підворіття – притулок нищих, тваринних інстинктів. Як старозавітний пророк, він – таксист, сподівається на те, що колись небеса напустять на землю рятівний, полум'яний дощ, який змиє увесь цей бруд. Але коли вмирає надія, залишається лише ненависть.

Подібний асоціативний ряд спливає в головах тих хто хоча б одного разу переглядав «Таксиста» Мартіна Скорсезе 1976 року виходу. Саме таким запам'ятався головний на думку багатьох кінознавців і простих глядачів кінофільм після-в'єтнамської Америки. Однак яке значення ця, можна з повною долею впевненості сказати, класична стрічка має для світу контркультури в цілому та субкультури американських панків – хардкор-панків, якщо казати конкретніше, зокрема.

Вже у свої 26 років головний герой «Таксиста», зіграний неперевершеним у цій ролі Робертом ДеНіро, Тревіс Бікл встиг розчаруватися у людях. Колишній морський піхотинець та ветеран війни у В'єтнамі, рятуючись від хронічного безсоння влаштовується працювати таксистом у нічну зміну. Йому трапляються різні клієнти, і всі як один зі своїми ганджами. Чим більше Тревіс спілкується з людьми ночі, тим більше їх ненавидить і одного разу вирішує взяти ситуацію у свої руки. Впевнений, що настав час очистити Нью-Йорк від продажних політиків і звичайних бандитів, Бікл сповнений праведного гніву на довколишній світ добуває зброю задля самозахисту. Однак, після випадкового

знайомства з дванадцятирічною повією Айріс, зіграною молодою Джоді Фостер, яка на якийсь час втікає від свого сутенера, йому не дає спокою кричуща несправедливість, коли зовсім ще дитина втрапляє в сексуальне рабство, аби заробити на прожиття. Тревіс вирушає розібратися із хіповатим сутенером Айріс – Метью, у виконанні Харві Кейтеля. Його вчинки можуть зробити з Тревіса народного героя, яким захоплюватимуться співвітчизники, а можуть просто вкоротити йому віку. Однак він все одно йде на ризик, і ледве не гине у кривавій перестрілці з утримувачами публічного дому, відбувшись недовгою комою. Преса оголошує його героїчним месником, і він не переслідується за вбивства, а навпаки – отримує листа від батьків Айріс із подякою. Одужавши, Тревіс повертається до роботи, де він зустрічає Бетсі, дівчину котра колись йому подобалась, і вони сердешно спілкуються. Бетсі каже, що слідкувала за його історією в газетах. Тревіс підвозить її додому та відмовляється брати з неї грошей, відбуваючи з усмішкою. Але несподівано стурбований Тревіс бачить щось у дзеркалі заднього виду, тривожна музика, таксист поправляє дзеркальце й повертається до норми, продовжуючи свій шлях крізь люмінесцентну анфіладу великого міста, залишаючи у напрузі збентежених глядачів до самого кінця титрів.

І що ж робить, здавалося б при подібній простенькій сценарній структурі цей фільм таким особливим? «Таксист» немає загально філософського, загально людського навіть підтексту, як той же «Механічний апельсин», але він радше грає на тонших, делікатніших струнах людської психіки. У найважливішому фільмі Скорсезе, вибачте за тавтологію, важлива кожна деталь оповіді. Якби у фільмі бракувало хоча б однієї сцени чи кадру, він би не справляв такого враження.

Літературну першооснову «Таксиста» написав відомий американський кінокритик, драматург та режисер Пол Шредер. В його твору є багато джерел натхнення. Наприклад, на сюжетний хід із замахом на сенатора Палентайна, Шредера наштотували щоденники вбивці кандидата в президенти Джорджа Воллеса в 1972 році Артура Бремера. [40] А на фінальну сцену його надихнула

пісня фолк виконавця Гаррі Чепіна «Taxi» про стару подружку, яка сідає в таксі. [41] Автор сценарію також використовував своє життя, як джерело натхнення; в 1981 році в інтерв'ю Тому Снайдеру на The Tomorrow Show він розповів про свій досвід життя в Нью-Йорку, під час якого він боровся із хронічним безсонням, через що часто відвідував порнографічні книгарні та кінотеатри, оскільки вони залишалися відкритими всю ніч. Після розлучення з дружиною та розриву з коханою дівчиною Шредер прожив кілька тижнів у своїй машині. Останньою краплею стали відвідини лікарні з виразкою шлунку, тоді Шредер написав сценарій «Таксиста» «за менше ніж два тижня», він стверджував: «Перша чернетка була, можливо, 60 сторінок, і я негайно почав наступну чернетку, і це зайняло менше двох тижнів» Шредер пригадує, що «я зрозумів, що ні з ким не розмовляв тижнями... тоді мені спала на думку метафора про таксі. Це те, ким я був: ця людина в залізному ящику, труні, що плаває містом, але, здавалося б, відчувається самотньою». Шредер вирішив зробити Бікла ветераном В'єтнаму, тому що національна травма, здавалося, ідеально поєднувалася з параноїдальним психозом Бікла, роблячи його досвід після війни більш інтенсивним і загрозливим. [42]

За словами режисера Мартіна Скорсезе, їх з Шредером познайомив Браян Де Пальма. [40] «Таксист» втілював міркування Скорсезе про те, що фільми схожі на сни або мрії, викликані сильнодіючими наркотиками. Він намагався прищепити глядачеві відчуття підвішеного стану між сном і пробудженням. Саме тому його Нью-Йорк виглядає, як інфернальний Содом чи Гоморра. Зображення міста у «Таксисті» римується з уявленнями про нього письменників та художників кінця 19 початку 20 століття. Модерністи сприймали мегаполіс, як пекло на землі, де людські маси скеровуються міською інфраструктурою немов поголів'я скотини на бійні, а суворо геометрична архітектура, немов лещата деформує людську душу. Велике місто – це диявольський казан, де сплавається природне з неприродним, гріхове зі святим. Агресивне середовище заважало на думку митців початку ХХ століття жити у гармонії і зберігати душевну рівновагу. Імпресіоністичні фарби з легкими нотками нуару, на

змащеному вологими вогнями чорнильному тлі, зійшли немов би з полотен Огюста Ренуара, Жана-Франсуа Рафаелі, Едуарда Мане чи Антуана Бланшара. Хоча не варто забувати і про вітчизняних для авторів фільму класиків, на кшталт Едварда Гопера з його «Опівнічниками». Картини вуличного життя, що пропливають повз очі і дзеркала таксиста, подані у сповільненому ритмі, що підкреслює загостреність його сприйняття.

Музикальний супровід картини склав голлівудський композитор Бернард Херрманн, який закінчив роботу над звуковою доріжкою фільму за день до своєї смерті. Як писав у своїй рецензії «Пекло на колесах» кінокритик Джонатан Розенбаум: музична тема «Таксиста» «I still can't sleep» певною мірою є змістовним стрижнем, на який нанизані візуальна образність та діалогова сторона картини. Романтичній мелодії саксофона у звуковій тканині фільму протиставлена жорстка перкусія, що нагадує звуки військового барабана. Це роздвоєння уособлює чорно-біле світобачення головного героя, де «раю», який втілюють ідеалізовані образи Бетсі та Айріс, протистоїть «пекло», представниками якого виступають ті, хто стоїть між ними та Біклом – зокрема, сенатор та сутенер [43].

Вогнепальна зброя, яку отримує головний герой, освітлена і знята також з ракурсу її суб'єктивного погляду Тревіса — так, начебто це ікона. В цьому контексті Скорсезе згадує релігійну символіку в історії, порівнюючи Бікла зі святим, котрий хоче очистити свій розум і тіло від слабкості. Бікл намагається покінчити життя самогубством у фіналі кривавої бані в кінці фільму, наче віддаючи належне принципу самурая «смерть з честю». [44] Що, варто зазначити, цікавим чином перегукується з філософією японського письменника та драматурга Юкіо Мішіми, наприклад його оповіданням та авто-екранізацією того «Патріотизм» (1961, 1966). Не секрет, що сценарист Пол Шредер мав давні сентименти до японської культури (фільм «Якудза» (1974) Сідні Поллака за його сценарієм) та навіть зняв експериментальний байопік «Мішіма: Життя в чотирьох розділах» (1985).

Але у фільмі присутня не лише релігійна метафорика, точніше не християнська, бо ж однією з релігій Америки, як це не очевидно, є Голлівуд. Американський кінокритик Роджер Еберт, а слідом за ним і Квентін Тарантіно у своїй книзі «Cinema Speculation», вказують на те, що Скорсезе у обличчі «Таксиста» створив духовного спадкоємця класичного вестерна Джона Форда «Шукачі» (1956), з Джоном Уейном у головній ролі. Тревіс багато в чому, у манері одягатися, поведінці, копіює героїв вестернів. Він, як дитя XX століття, керується сюжетними тропами і архетипами з міфологізованих масовою культурою ковбойських фільмів, де завжди є герой і панночка у біді. Це і є його модусом операнді у стосунках з обома жінками – янголоподібною Бетсі і грішним дитям Айріс. Жорстокий, сексуалізований світ розпусти Айріс і супер-офіційний, стерильний світ політики Бетсі. Вони полярні за своїм темпераментом, але так чи інакше історії їх стосунків з Тревісом віддзеркалюють одна одну.

Спочатку він бачить Бетсі, дівчину в білому платті, втіленням досконалості, янголом, що ходить посеред проклятих душ Нью-Йорка. Тревіс обожнює її, сам зводить її на п'єдестал і сам же скидає звідти розчарований у своєму жіночому ідолі. Її відштовхує його неосвіченість та грубість, а їхні соціальні коди не співпадають в жодному зі ста процентів випадків. Бікл реагує реактивно, немовби роздратований підліток, після першого невдалого сексуального досвіду. В поведінці Тревіса дійсно спостерігається багато незрілості та підліткового максималізму. Він не до кінця сформована особистість, зріз того покоління хлопців, що не зависали з друзями по комуні, не провалювалися у психоделічні тріпи і не злягалися з десятками молодниць на день святкування «Літа любові», а тільки-но повернулися з війни, де все що його супроводжувало – це бруд, непрохідні хащі, дизентерія, тропічна спека та ріки людської крові й страждань. Війни, що породила ціле покоління моральних калік. Його період становлення пройшов у джунглях В'єтнаму, залишивши психологічну травму на все життя у вигляді посттравматичного стресового розладу, скороченого до розхожої аббревіатури у медичних картах – ПТСР. І як

будь-який підліток Тревіс потерпає від Комплекс Мадонни-повії, як його прозвав Зигмунд Фрейд. Дана психоаналітична теорія стверджує, що чоловіки, аби мінімізувати страх перед жінками схильні ділити їх на дві категорії: жінок, якими вони можуть захоплюватися, та жінок, яких вважають сексуально привабливими. У той час як чоловік любить жінок із першої категорії, він зневажає та знецінює представниць другої. Таким чином Тревіс, як психічно нестабільний суб'єкт, покладає вирішення особистих проблем на Бетсі, вбачаючи в утворенні з нею нормальної, здорової сім'ї вирішення усіх своїх внутрішніх протиріч. Але коли Бетсі відмовляє йому, вона одразу ж потрапляє у другу категорію, і пов'язується з усім тим, що викликає в нього огиду: «Тепер я зрозумів, вона така сама, як і всі інші: холодна і відсторонена. Таких людей багато, особливо серед жінок. Усі вони спільники». В подальшому цю невдоволеність він екстраполює і на все що пов'язано з Бетсі, тобто кандидата в президенти Чарльза Палентайна, в передвиборчій компанії якого дівчина працює. Так само безапеляційно панки і хардкор-панки, вбачаючи втіленням сучасного істеблішменту Рональда Рейгана та Маргарет Тетчер, ненавиділи їх й звинувачували в усіх бідах. Ближче до кінця фільму це ледь не призводить до замаху на політика-популіста, з боку Бікла, який в останню мить передумує й вшивається з місця демонстрації.

Однак переломною сценою для протагоніста все-таки є та, що з чоловіком, якого Бікл підвозить до будинку, в якому зараз перебуває його дружина з її чорношкірим коханцем. Зіграний самим режисером Мартіном Скорсезе, він збирається зірвати рога з голови застреливши солодку парочку коханців у найнесподіваніший момент адюльтеру. Що це як не вдале мета-наративне рішення режисера? Він прямо вкладає в руку Тревіса зброю, а в голову крамольну думку про те, що усі проблеми можна вирішити насиллям. Насилля, як акт очищення, божа кара: «Ночами виповзає всяка мерзота: повії, сутенери, злодій, голубі, волоцюги, наркомани – хворі та порочні. Прийде день, і злива змиє з вулиць усю цю падаль». Ось саме тоді Тревіс починає свій хрестовий похід супроти нечисті. До – він репресує емоції в собі, але після – по одному

промінчику випускає, допоки у кульмінації не вибухає подібно до тисяч вмираючих сонць.

Перед кульмінацією головний діючий персонаж голить голову, залишаючи лише одну смужку волосся посередині. У цих сценах Де Ніро носив накладку, бо потрібно ще було знімати решту сцен з неголеною головою. Накладку зробив відомий гример, що працював над «Хрещеним Батьком» та «Екзорцистом», Дік Сміт. Ця незвична кінематографічна реліквія досі зберігається в Музеї рухомого зображення в Нью-Йорку. [40] Така зачіска нагадує про те, що Тревіс службив у В'єтнамі, де солдатів примушували голити голови. В мілітарну культурну Сполучних Штатів ірокези прийшли від корінних американців, як і наприклад мова шифрування у Другій світовій, але в контексті фільму – це символ того, що Тревіс виходить на тропу війни: «Запам'ятайте, виродки, сучі діти, перед вами людина, якій все набридло!».

І все ж таки повертаючись до гранд-нарративу картини Скорсезе, Тревіс намагається відновити свою втрачену протягом екзистенціальної кризи маскуліність. Не в гіпертрофовано кемповому сенсі, а в первісному. Чоловік – це воїн. Це обумовлює таку кількість сцен тренувань, підготовки до чогось у фільмі. Справжній воїн знаходиться у вічному протистоянні не лише зі світом навколо, а й зі самим собою. Він загартовує свої дух і тіло. «Здоровий той, хто відчувається здоровим» – каже Тревіс, ніби перефразовуючи відомий давньогрецький афоризм.

Попри те, що за «Таксистом» закріпилася слава хрестоматійного неонуару, виходячи чисто зі стилістичних передумов, він виявляється ще й майже бездоганною екзистенціальною драмою. Не в розумінні в'ялої та занепадницької Європи, а в більш модерному, агресивному і нахабному – американському розумінні. Не випадково, Пол Шредер, серед літературних джерел, від яких він відштовхувався, називає Достоевського «Записки з підпілля», хоча не варто скидати з рахунку й «Злочин та кара», і Жана-Поля Сартра «Нудота» [41]. «Я намагався перенести героя творів екзистенціалістів із Європи до Америки. Як можна помітити, в американському варіанті він ще менш спроможний

розібратися в причинах своїх проблем», — пише Шредер [41]. Робота обрана сценаристом для свого героя ідеально відповідає динаміці Америки, як нового світу. Інша справа, що таксист – непотрібна робота. Тревіс влаштовується таксистом не для того, щоб заробляти гроші, а для того щоб мати хоч якусь, нехай короткочасну, як їзда від пункту А до пункту Б, ціль. Жан-Поль Сартр пише у «Екзистенціалізм та людські емоції»: «Людина засуджена бути вільною. Засуджена, тому що не сама себе створила, і все-таки вільна, бо одного разу закинута у світ, відповідає за все, що робить». [45] Тревіс сам втікає від своєї свободи, бо вона обтяжує його голову похмурими роздумами про своє марне буття.

Ціль витягти Айріс з публічного дому, підкріплена не лише архетипами з вестернів, а й особистим мотивом «бунту проти суспільства». Для Тревіса цей акт вігелантизму не сухе, бездумне виконання закону, як для поліції, а емоційний порив, прояв сили. Що пориває з тим в'язким, неприємним почуттям безсилля, в якому він борсався весь цей час. Вольове рішення, єдине, що може витягнути його з цього болота буденності, пробити кригу відчуження та самотності. Адже він сам шукає проблеми на свою голову. Людина, яка не може соціалізуватися, з рештою вступає у конфронтацію з суспільством, яке його не сприймає. Кожний його постріл – крик про те, що: Я живий, я тут, я існую! І судячи за фіналом картини подібне закінчення «бунту» цілком задовольняє Тревіса. Він нарешті не намагається втекти від себе, і приміряється із самим собою. Хіба ні?

Чи варто казати, що фільм з таким змістом був сприйнятий критикою не надто прихильно. На церемонії отримання «Золотої пальмової гілки» в Каннах, в 76, одна половина залу стерла в кров долоні від оплесків, а друга свистала та тупотіла ногами від злості. Ліва преса обурювалася політичним змістом картини. Зокрема, впливовий кінознавець Робін Вуд 1986 року охарактеризував соціально-політичні погляди Шредера, як «квазі-фашистські». [43] Західноєвропейські критики в один голос заявили, як от Анна-Марі Бідо, що подібні фільми створюються для того, аби змусити Америку подолати «в'єтнамський синдром», привчити до думки про неминучість нових, кривавих

воєн, привчити до насильства, зробити суспільству психологічне щеплення. [46] Джонатану Розенбауму, американському арт-хаузному критику, провокативний заряд стрічки видається в тому, що переживання, які загрожують геноцидом, подані у фільмі з теплотою, поезією і навіть ліризмом [43]. Хтось сприйняв Тревіса Бікла, як психопата і головного негідника фільму, а комусь хотілося асоціювати себе з ним та співчувати цій загубленій душі. Такий сумнівний з моральної точки зору персонаж і породив моду на антигероїв надалі. Неонуарна естетика вимостила доріжку для похмурих марень майбутнього Рідлі Скотта у «Той, що біжить по лезу» (1982) з численними апокаліптичними епігонами, в обличчі фільмів Девіда Фінчера, як «Сім» та «Бійцівський клуб» [43]. Також багато хто відмічає зв'язок «Таксиста» з хвилею фільмів про вігілантів, чи простіше кажучи месників, в 70-ті, як-то дешевенькі стрічки з Чарльзом Бронсоном або Клінтом Іствудом у головних ролях, найпристойніші з яких «Жага смерті» (1974) та «Брудний Гаррі» (1971).

Щодо контркультури Сполучених Штатів, то «Таксист» зробив неоціненний внесок у панк-культуру країни. Спочатку в темну, похмуру, холодну атмосферу нічого міста з фільму любила укутуватися нью-йоркська нарко-богема з No Wave руху, яка в свій час налічувала серед своїх членів художників, поетів, режисерів та музикантів. Серед кінематографістів можна виділити живого класика незалежного американського кіно Джима Джармуша та його колишнього оператора Тома Ді Чілло, котрі росли в цьому середовищі, і у відповідному напрямі зняли свої дебютні роботи: «Постійна відпустка» (1980) та «Дивніше, ніж в раю» (1984). А в музиці No Wave виріс в повноцінний стиль панку/року, з такими найвідомішими представниками, як Лідія Ланч, Suicide, Sonic Youth і Swans відповідно, які неодноразово зізнавалися у любові до фільму Скорсезе, як джерелу натхнення для своєї музики. [4] Насамперед це відчутно у однойменному альбомі Suicide, де присутня страхітлива композиція Frankie Teardrop, яка ніби існує в одному демонічному макрокосмі Нью-Йорку з «Таксистом». Особливий культ «Таксист» отримав у середовищі хардкор-панк сцени США, де стрімко поширювалося гасло «Do It Yourself» (англ. «зроби

сам»). Хтось, як от каліфорнійський гурт Black Flag побачили у цьому фільмі виразну мізогінію та історію про екзистенціальний двобій зі своєю тінню, хтось як столичні вашінгтонці Minor Threat – в позитивному ключі, інструкцію до життя, зерно конструктиву, яке може прижитися на ґрунті панк-спільности, а хтось як представники нью-йоркської хардкор-сцени Agnostic Front – підтвердження своїх політичних поглядів, однаково близьких, як до соціалізму так і до фашизму, з технократичними нотками. Цю любов до головного фільму «Нового Голлівуду» перетягли виконавці і у свої подальші проекти, вже в 90-ті. Ян Маккей з Minor Threat створив пост-хардкор формацію Fugazi, а вокаліст Black Flag Генрі Роллінз починає свою сольну кар'єру з альтернативно металним проектом Rollins Band. Ролліз вшанував фільм, котрий мав такий сильний вплив на формування його особистості та сценічного образу, у кліпі MTV на пісню «Disconnect» з альбому Weight 1994 року, де він сам перевтілювався у таксиста з розладами психіки. Звісно, як актор, Ролліз навіть в підмайстри не гідний Де Ніро, але все одно по своєму мило. З дітищем Яна Маккея Minor Threat історія вчинила цікавіше, зробивши його ідейним каталізатором Straight Edge (англ. «чітка межа») руху. Straight Edge – це, ще одна, субкультура в середині хардкор-панку, що виникла з ревізіонізму анархічного світогляду звичного панку. Під анархією вони розуміють в першу чергу не «розбрат і шатання», як в британських панків, а самоорганізацію і самодисципліну. Стрейтеджери свідомо відмовляються від вживання алкоголю, тютюну, психоактивних речовин, нерозбірливих статевих зв'язків, а деякі навіть практикують і пропагують вегетаріанство. Вони вважали себе окремими від панк-року, позиціонуючи себе як контркультуру всередині контркультури. Стрейтеджери також відмовилися від «live fast, die young» моделі панку і дотримувалися більш позитивного погляду на життя. Початок і назву руху дала пісня Minor Threat «Straight Edge». Цікаво, що Ян Маккей навіть уявити собі не міг, що слова його пісні дадуть поштовх розвитку субкультури. Учасникам гурту просто не подобалася побутуюча думка, що панк – це обов'язково неформал, що дозволяє собі вживати будь-які наркотики та алкоголь. Про це було вирішено написати пісню. Ідейний

зміст композиції відгукнувся серед слухачів. З цього починається точка відліку руху Straight Edge. В подальші роки Straight Edge набирав прибічників у андеграундному середовищі, мотивуючи до росту над собою, ілюстрацією до чого, дивним чином, слугувала стрічка Скорсезе. Друге дихання субкультура отримала з виходом перших альбомів гурту Earth Crisis, яка поєднала у своїй музиці хардкор-панк з екстремальним металом, отримавши новоявлений напрямок – металкор. Гурт прославився своїми екстреміськими текстами, пропагандою вегетаріанства та еко-активізмом, особливо що стосується захисту прав тварин. Пісня «Firestorm» з їхнього однойменного міні-альбому викликала полеміку через заклик до самоправства, щодо наркоторговців. Ті ж мотиви соціальної-гігієни, чистки суспільства від «бруду», вігілантизму, що й у класиці Скорсезе. Хоча пісня не мала на меті бути серйозним закликом до дії, але вона ілюструє, наскільки радикальною була програма боротьби з наркотиками Straight edge руху. Проте потім вокаліст Карл Бюхнер заявив, що насильство слід використовувати лише як крайню міру: «руйнування та насильство – це останнє, що я хотів би бачити, але, на жаль, іноді вони необхідні. Життю невинних істот (тварин в цьому контексті) ми надаємо набагато більшу цінність, ніж будь-яку цінність, яку можна призначити садистській або жадібній людині, яка не хоче змінювати свою систему прибутку». [47]

Іконічна сцена вбивства Тревісом хіпі-сутенера Метью в той же час може бути розцінена, як переломний момент для контркультури, адже це емблематичний образ того, як панк вбиває хіпі. Та сама діалектика, але не гегельянського, а радше ніцшеанського гатунку. Як казав у інтерв'ю Джон Холмстром, головний редактор того самого журналу «Панк» з Нью-Йорку: «Нам хотілося, аби панк витіснив хіпі. Підірвав світ рок-н-ролу і почав все спочатку». [Error! Reference source not found.] Врешті-решт, хто як не Тревіс Бікл привчив британських панків носити ірокези, а американських стрейтеджерів голити голови та вдягатися у куртки морської піхоти США.

Підрозділ 2.3 Боже бережи Королеву та інша анархія (Ювілей)

Ми вже багато сказали про кіно, яке надихало панк-культуру, але ще жодного разу кінематограф не був достатньою мірою залучений у культуротворчі процеси, аби бути суб'єктом, частиною дискурсу, а не поза його межами. Панк-фільм не за своїм змістом, а за формою. Багато хто з західних кінознавців пов'язують квазі-жанрове визначення «панк-фільму» виключно з творчим доробком британського режисера Алекса Кокса, і трьома його найвідомішими стрічками «Конфіскатор» (1984), «Сід і Ненсі» (1986) та «Прямісінько в пекло» (1987). Однак, подібне твердження є хибним, адже достеменно відомо, що першим форменим «панк-фільмом» був зубастий, як темзенський вугор, «Ювілей» 1978 року виходу, найяскравішого представника пост-модернізму в британському кіно Дерекка Джармена.

«Ювілей» єдина картина, що на всі 100% увібрала в себе те сум'яття британської панк-рок-сцени, що панувало в незрілих головах молоді, допоки жанр був ще на коні. Навперейми усталеним уявленням про здоровий глузд у побудові сюжетної композиції, нашими загубленими у часі супутниками панк-Британією кінця 70-х стають історичні персонажі – Королева Єлизавета I, яка мандрує зі століття у століття, разом зі своїм придворним окультистом Джоном Ді, та загадковим янголом-провідником з потьмареними зіницями та чорними нігтями. Те, що ми бачимо, не милує око: злочинність і безлад безроздільно панують на вулицях Лондона, а панки пустотливо вбивають і каструють будь-кого хто попадеться під руку аби лише потішити своє бешкетництво. В цей же час, банда радикальних феміністок на прізвисько «Доньки бога», тероризує столицю, наповнюючи її безцільним насиллям, тваринною жорстокістю та руйнуванням. Серед них є Емілі Нітрит, колишня балерина, що через любов до історії долучилася до анархо-феміністичної ячейки, роль якої втілила модель Джордан відома своєю співпрацею з дизайнеркою Вів'єн Вествуд та Малькольмом Маклареном, і котра своїм екстравагантними макіяжем та неевклідовою геометрією зачіски, поряд із Джонні Роттенем з Sex Pistols, Джо Страммером з The Clash та Сьюзі Сью склала іконічний образ панк-субкультури

британського зразка. Є південно-африканська актриса Дженні Ранейкр, у подвійній ролі лідерки «Доньок бога» Бод (посилання на варварську лідерку великого повстання бритів проти римського панування – Боудіку) та королеви Єлизавети II, що до цього вже знялася в «Дуелянтах» Рідлі Скотта, та «Професії: репортер» Мікеланджело Антаніоні. Є співачка Тойа Вілкокс у ролі скаженого бій-бабиська Мед. Є молода і поки, ще нікому не відома зірка нью-вейву Адам Ант, у ролі Малюка, зі своїм раннім, спеціально записаним для фільму запальним панк-номером «Plastic Surgery». Навіть є трансгендерна співачка Джейн Каунті у ролі конкурентки «Доньок бога» по естраді, яку вони безжалісно душать на смерть, Lounge Lizard. Але посеред усіх цих яскравих та непересічних особистостей головним героєм все одно лишається тотальний хаос, броунівський рух персонажів бетонними хащами Лондона. Втілення Джарменом столиці колись величної, а нині занепакої, Британської імперії знаходиться десь поміж повним несмаком та найкращими полотнами Босха чи Брейгеля Старшого. За аналогією з «Механічним апельсином» Кубрика, знімальна команда фільму, як локації для фільму використала економічно-занедбані райони Лондона та ті в яких помітні були руйнівні наслідки нацистських бомбардувань в ході Другої світової війни. Мотив «індустріальної руйни», важливий для панку й подальших його відгалужень, як символ акцептації й використання деградованого урбаністичного середовища у первісних практиках виживання. Живописний же код у творчості Джармена розкриється згодом, у наступних картинах режисера, а поки «Ювілей» містить достатню кількість провідних тем його кінематографа: магія, пост-апокаліпсис, антиутопія, поезія та танець, як засоби кіно-оповіді – аби знести той, до зразків постмодернізму в кіно, на рівні з, раніше розглянутим у цій роботі, Брайаном Де Пальмою, тільки на цей раз значно радикальнішим у своїх настановах.

Ядуча іронія деканонізації міститься навіть в самій зав'язці: королева Єлизавета I Тюдор прибуває у майбутнє, як раз на срібний ювілей своєї тезки Єлизавети II у 1977. Власне тому фільм і називається «Ювілей». Джармен наче жартівливо підморгує нам, промовляючи: «подивіться до чого докотилася

старенька Англія за ці сторіччя, правління класу посередностей» – сатанинським оргіям у нічних клубах, безрозбірному поліцейському свавіллю, трупам на березі Темзи та суцільній анархії. Як вишенька на тістечку, Єлизавета II померла, а Букінгемський палац переобладнано під студію звукозапису, адже цим антиутопічним світом віднині правлять звукозаписні лейбли. Медіа магнат Борджія Гінц у компанії зі своїм заразним сміхом та специфічною зовнішністю актора, міма та танцюриста Джека Біркетта, який більше схожий на гібрид типового злодія з фільмів про Джеймса Бонда та слуги доктора Франкенштейна Айгора, скупив всі аббревіатурні засоби громадського мовлення країни, так що може вишикувати з них цілий алфавіт. Йому вирішувати, який «непотріб» стане наступним «великим гітом» на радіо, телебаченні та барвистих сценах диско клубів. Як він промовляє у своїй холеричній манері: «Якщо музика гратиме надто гучно, ми не почуємо як руйнується світ». У подальшому Біркетт продовжить співпрацю з режисером, зігравши Калібана у джарменівській кіноадаптації «Бурі» (1979) Вільяма Шекспіра, та Папу Римського в найуспішнішій картині того «Караваджо» (1986).

Режисерському почерку Джармена завжди була властива чимала дешиця абсурду у дійстві, котре розгортається на екрані. Наприклад, кордон з графством Дорсет на півдні Англії, де реконструйований такий собі аристократичний анклав, і куди вирушають «Доньки Бога» та Борджія Гінц наприкінці фільму, охороняється радянськими прикордонниками, повз яких не те що комар не прослизне, а навіть цілий гей чи єврей. Повертаючись до Сюзан Зонтаг та її «Нотатків про кемп», всі персонажі «Ювілею» містять, тою чи іншою мірою, виразний елемент кемпу. «Один з головних моментів кемпа – розвінчання серйозності. Кемп грайливий, анти-серйозний. Точніше, кемп долучає до серйозності нові, більш складні, сенси. Він може бути серйозним у фривольності й фривольним у серйозності» – пише Зонтаг. [29] Тим часом, як всі жіночі персонажі «Ювілею» зображуються максимально по-варварськи, жорстокими й несамовитими, з переважанням суто чоловічих рис у характері, чоловічі ж персонажі, як той же Борджія Гінц, гомо-еротичні поліцейські чи «брати» –

Янгол та Сфінкс, на позір фемінними, манірними й надміру чутливими, саме у кемповій стилістиці.

Як і «God Save The Queen» Sex Pistols, «Ювілей» накидається з нарочитим сарказмом на монархію та моральне розкладення, яким охоплений великий бізнес Британії. Проте Джармен так само критично ставиться й до панку. У біографії Тоні Піка, той описує зневагу Джармена до того, що він бачив як захоплення панків фашизмом, і висміював дурість і дрібне хуліганство представників субкультури. [48 с.243-244] Фільм не романтизує, і не демонізує панк, як культурне явище, він радше намагається проаналізувати його, помістивши у ширший історичний контекст, проводячи паралелі між молодіжними угрупованнями, нехай навіть зарядженими лівими ідеями анархізму й фемінізму, та парамілітарними формуваннями, на які спиралися фашистські й нацистські політичні сили, тими самими штурмовиками СС чи чорносорочечниками. В цьому контексті, в картині наявний навіть певний кемповий омаж до такої експлуатаційної стрічки 60-х про жінок-байкерш, як «Дияволиці на колесах», у сцені де банда «Доньок бога» вся при параді вирушає вбивати Lounge Lizard на мотоциклах. Також об'єктом критики Джармена виступають ті незворотні, згубні процеси, що відбувалися з панк-роком вже через пару років після його започаткування в Британії, а саме – продажність музикантів. У картині Джармена, такі радикальні й безшабашні феміністки, як «Доньки бога» залюбки комформуються і насолоджуються тим, як Борджія Гінц експлуатує їхні сценічні образи, заради пропаганди британського імперіалізму й фінансової вигоди, в той час, як гомосексуалісти стають головними жертвами корумпованого режиму Британії, новими мучениками. Мотив, який Джармен потім розвине у своїй роботі «Сад», котра, щоправда, ближче до відеоарту, ніж до традиційного кіно. «Пішла Lounge Lizard, прийшли Доньки Бога» – реготаючи промовляє огидний Борджія Гінц. Неначе за інструкцію для написання сценарію Джармену слугувала широко розтиражована на початку 2000-х науково-популярна робота, присвячена відмиранню феномена контркультури, «Бунт на продаж», канадських філософа й соціолога Джозефа Гіза та Ендрю Поттера: «На

цьому етапі ідея контркультури могла опинитися під загрозою зникнення, якби не поява геніальної теорії кооптації. Відповідно до неї, система діє менш прямолінійно, ніж, наприклад, іспанська інквізиція. Спочатку вона намагається лише асимілювати опір мас, присвоюючи його символи, вихолощуючи їх «революційний» зміст, а потім повертає їх назад масам у вигляді звичайного товару. Отже, система прагне нейтралізувати контркультуру, завалюючи людей такою кількістю гарного сурогату, що вони починають ігнорувати революційну суть нових ідей. Тільки коли перестають спрацьовувати спроби кооптації, система змушена переходити до відкритого придушення і йде насильство». [49 с.37] Таким чином панк втратив свій субверсивний потенціал й став звичайнісіньким брендом, манерою одягатися, модою на бунт, яку так легко виставляти на продаж. Як писали знов ж таки Гіз та Поттер: «Іншими словами, система побачила в хіпі не стільки загрозу встановленому порядку, як маркетингову можливість. Панк-рок був також використаний з комерційною метою: фірмові шпильки з'явилися в модних лондонських бутиках ще задовго до того, як розпалася культова група Sex Pistols». [49 с.37]

Також, не малою в «Ювілеї» є магічна компонентна, якою змолоду захоплювався Джармен. Як вже заявлено, один з персонажів «Ювілею», сторонній спостерігач за всім цим безладом нащадків, це культова персона для британської езотеричної традиції – Джон Ді. Валлійський математик, астролог, алхімік та географ при дворі «незайманої королеви». Ді, як людина Ренесансу, вірив у те, що число є основою та мірою всіх речей у Всесвіті, й що створення світу Господом було нічим іншим, як «актом розрахунку», що, своєю чергою, великий містик почерпнув з вивчення кабали. Той різновид магії, який зображений у «Ювілеї» називається єнохіанською магією. Єнохіанська магія заснована на викликанні та управлінні за допомогою молитов янгольськими створіннями, що володіють різними надприродними здібностями, як-то мандри у часі. Щоденники Ді містять «єнохіанський алфавіт» та таблиці відповідностей з ним. У цих щоденниках стверджується, що передане «вчення» містить таємниці апокрифічної «Книги Еноха». Для Ді віра в Христа та виклик янголів, чим він і

займається в «Ювілей», аж ніяк не суперечили одне одному, і навіть навпаки, вони становили два взаємопов'язані аспекти однієї духовної діяльності. [50] Свій інтерес до постаті Джона Ді Джармен згодом, підтвердив знявши наступного року вже згадану екранізацію «Бурі» Шекспіра, в якій Джон Ді міг також послугувати одним з прототипів, як стверджують деякі дослідники, для старого чаклуна Просперо.

Але ж де Джармен почерпнув такі поглиблені знання про заборонені офіційними релігіями магичні практики? Важливим фактором у цьому випадку є оточення у якому формувався майбутній режисер разом з його (анти-)естетичними й неконвенційними переконаннями. Попри те, що «Ювілей» вважається еталоном панк-фільму, персона Джармена краще вписується в інший тодішній феномен потаємної культури Сполучене Королівства – Британське езотеричне підпілля, у витоків якого стояла в край одіозна особистість, справжнього гуру контркультури Дженезіса Пі-Орріджа, лідера численних акціоністських перформанс арт гуртків та засновника легендарного (анти-)музичного колективу Throbbing Gristle, що поклав початок такому напрямку експериментальної електронної музики, як індастріал (назва походить від незалежного звукозаписного лейблу Пі-Орріджа Industrial Records). Джармен знаходився під безпосереднім, ідеологічним чи навіть спіритичним впливом Пі-Орріджа значний проміжок часу, і навіть був членом квазі-сектантського об'єднання утвореного тим – Храму психологічної юності (Thee Temple ov Psychick Youth англ.). Братство було засноване в 1981 році членами британської індастріал-групи Psychic TV, включно з тими, хто згодом склав кістяк наступних гуртів у цьому жанрі: Coil, Nurse With Wound, Current 93 та митців-однотумців, що працювали у споріднених медіа, одним з яких був звісно ж Дерек Джармен. Вони діяли, як орден церемоніальної та сексуальної магії, а також як експериментальний мистецький колектив, надихаючись роботами класиків західної окультної традиції: вченням про телему Алістера Кроулі, практиками магії хаосу Остіна Османа Спейра, методиками виділення оргонної енергії Вільгельма Райха, позасвідомими архетипами та імплементацією східної

метафізики в західний культурний дискурс Карла Густава Юнга та Тімоті Лірі. Таким чином, Пі-Оррідж звів Джармена з Джоном Белансом, учасником гурту Coil, коли той почав знімати кліпи для Psychic TV. [51 С. 138] У подальшому співпраця Джармена з Coil відіграє не останню скрипку у творчості режисера, наповнюючи екстатичні світи його картин «Розмова з янголами» та «Блю» звуками потойбічної музики, що напита прагненням до надмірного. А поки, композитором «Ювілею» виступив покровитель глем-року й експериментів, музикант і продюсер Браян Іно, відомий своєю співпрацею з Roxу Music, Девідом Боуї та Talking Heads.

Беланс і Слізі стверджували, що вони були більшою мірою прихильники самого Джармена, ніж його робіт. Його бачення англійськості сильно відрізнялося сексуально, політично та артистично від того, що пропонують загально усталені наративи про Англію, як країну Шекспіра, зашкарублого снобізму та непохитної монаршої влади, а його звернення до тематики потаємної історії Англії виявилось дуже плідним. Цей факт проливає додаткове світло на джерела захоплення Джармена окультизмом та повсякчасної присутності оного в просторі його кінокартин. «Коли ми працювали над «Розмовою з янголами», він раптом подарував мені перше видання «Книги задоволень» Остіна Османа Спейра, – згадує Беланс. – Я навіть не думав, що він знає про нього. Він добре знався на магічних традиціях і системах. У нього була надзвичайна бібліотека: крихітна кімнатка з полицями, між якими ледве можна було протиснутися, і потайною секцією з приголомшливими алхімічними трактатами в пергаментних палітурках. Навіть не знаю, де він їх роздобув». [51 С. 181]

Ба більше, Слізі був переконаний, що завдяки гомосексуальності – невід'ємній складовій буття Джармена – режисер сприймав світ набагато глибше ніж художники традиційної орієнтації. Будучи гомосексуалом, Дерек усвідомлював обмеженість англійського культурного канону, і розумів, що дуже багато чого той усвідомлено ігнорує чи заперечує. У культурі, на думку таких митців, існує суто гомосексуальний прошарок, який постійно замовчувався і в

той час, ніколи не отримував визнання. Вкрай важко повірити в те, що той же Пітер Гріневей зі своїми картинами «Контракт малювальника» (1982), «Зет і два нулі» (1985) та «Кухар, злодій, його дружина та її коханець» (1989) не бачив картин Джармена, та не адаптував для свого власного стилю багато знахідок та кіноприйомів того, як-то карнавалізація, підкреслена театральність постановки й декорацій, шизофренізація й колажність, котрі згодом стануть національними прикметами англійського кіно. Поготів, той також екранізував «Бурю» Шекспіра – «Книга Просперо» (1991).

Одним із побічних продуктів співпраці Джармена та Соіл став підйом на поверхню цієї бунтівної субкультурної течії. «Думаю, перевага геїв у тому, що коли вони усвідомлюють свою гомосексуальність, це стає для них відчутним доказом того, що світ не такий, яким його всі представляють, – міркує Слізі. – Можливо, ця риса, ця здатність була лише у людей, чия юність припала на 1960–1985 роки. З того часу розвинувся свого роду гей-мейнстрім, і коли я дивлюся на молодих геїв сьогодні, мені здається, що вони не усвідомлюють себе інакшими. А якщо й усвідомлюють, то це лише один колір з палітри Abba. Можливо, нам просто пощастило, але це одна з причин, чому ми відчули близькість, зустрівши Джармена. Те саме було і з Берроузом: з першої сторінки його книги ми зрозуміли, що між нами є щось спільне, щось глибоке та дуже важливе». [51 С. 182]

Менше з тим, «Ювілей» за свій контroversійний зміст, який в 78 році нікому не міг, насправді, сподобатися, заробив чимало недоброзичливців та противників у британських панк-колах. Модельєр Вів'єн Вествуд, відповідальна за панк-моду тих років, виготовила футболку, на якій був надрукований «відкритий лист» до Дерека Джармана, в якому вона засуджувала фільм і його спотворення ідей панку. [52] Як показала історія, Джармен все-таки виявився ближчим до істини, хоч і ні про які касові збори в контексті, подібного андеграундного кіно, мова йти не може. «Ювілей» перевідкрили, лише з

набуттям режисером світової слави з його наступними стрічками та розвитком різного роду гендерних студій, феміністичного й квір-спрямовування.

Коли 19 лютого 1994 року Дерек Джармен помер від ускладнень, викликаних СНІДом, його друзі з Coil випустили на згадку про нього обмежений тираж міні-альбому *Themes From Derek Jarman's Blue* з композиціями, записаними роком раніше, під час зимового сонцестояння, для останнього фільму Джармена. Відтворюючи в візуальному ряді майже повну сліпоту режисера, «Блю» містить лише блакитний екран, що супроводжується насиченим саундтреком із фрагментів музики, уривчастих голосів і випадкових шумів, на тлі яких Найджел Террі зачитує щоденники Джармена.

Критикуючи й висміюючи панк за його продажність й дурість, одну річ Джармен від цієї анархічної культури все-таки засвоїв – що лише трансгресивне мистецтво надає свого роду санкцію на те, аби залишатися вірним самому собі й слідувати виключно своїм переконанням.

Висновки

Разом з розчаруванням у молодіжній потузі панку відбулося й розчарування у самій концепції проактивного бунту проти суспільно прийнятних норм загалом, й відкидання політичного аспекту субкультур минулого. Контркультура знов отримала «холодний душ», у вигляді повальної комерціалізації й бездумного консюмеризму. Несподівано виявилось, – ніколи такого не було і ось знову, – що всіма цими шкіряними куртками розцяцькованими заклепками, шпичастими напульсниками, подраними конвеєрним шляхом джинсами, жилетками зі спеціально пристебнутими булавками й гелями й фарбами для волосся можна з легкої руки приторговувати. Панки, як і багато хто після них, повторили долю тих же завсідників китайських опіумних притонів й товариств друзів абсенту з вулиць Лондона, Дубліна й Парижа XIX ст. Знов ж таки звертаючись до есе Ролана Барта на тему дендизму: «Таким чином перший смертельний удар дендизм отримав від індустрії готового одягу. Але ще вишуканіше, ще безжалісніше згубила його поява «оригінальних» бутиків: у таких крамничках торгують одягом і аксесуарами, що виходять поза рамки масових норм, але позаяк сам цей вихід стає предметом комерції, нехай навіть і дуже кошовної, то він сам стає нормативним; купуючи сорочку, краватку чи запонки від X чи Z, доводиться підлаштовуватися до певного стилю, зрікаючись будь-якого особистого (можна сказати – нарцисичного) винахідництва власної своєрідності. А поза тим дендизм був творчістю, тому денді в силу фундаментального імперативу сам створював задум свого образу, саме так, як сучасний художник творить задум своєї композиції із найбільш підручних матеріалів (якихось наклеєних папірців); інакше кажучи, денді не міг купувати для себе одяг. Коли йому залишилася свобода покупки, а не творчості, дендизм хоч-не-хоч мусив померти від задухи; купувати останню модель італійських мештів чи найновішу марку англійського твіду – вчинок максимально вульгарний, оскільки він означає улягання Моді». [10]

Після зради усіх цінностей панку молодь втратила будь-яку волю до спротиву, опору унормованій машині соціуму, а у категоріях контркультури – відповідно і до життя. Кінець боротьби, протистояння з усіма хто ззовні цієї закритої спільноти дорівнює смерті, загибелі, відмові від проявів своєї індивідуальності. Від цього й зниження соціальної активності й політичної значущості субкультур у майбутньому. Цитуючи той же «Бунт на продаж»: «Як це пояснити? Активісти контркультури вірили: їхня діяльність по-справжньому радикальна і є зухвалим викликом суспільству. Цей бунт здавався особливо згубним для капіталізму, який покладається на армію слухняних умиротворених трудящих, згодних підкорятися диктату машини, що роз'їдає душу. Але система, як з'ясувалося, легко подолала наслідки подібного протесту. Відсутність видимих результатів стало серйозною загрозою ідеї контркультури. Адже, на думку активістів, проблема традиційних лівих політичних течій полягала у тому, що їхні дії були поверховими. Ці політики націлювалися «лише» на інституційні зміни. Бунтарям від контркультури здавалося, що вони атакували саму суть системи пригноблення. Але, незважаючи на їхній радикалізм, результатів витрачених ними зусиль практично не видно. [49 с.37]

Однак усі розглянуті в цьому розділі фільми, які в тій чи іншій формі вступали у взаємодію з панк-субкультурою, вирізнялися з-поміж інших підвищенням темпу оповіді й значно посунутими рамками дозволеного. Завдяки ним вже в нікого надалі не викликали подиву зображення психічних розладів, графічного насильства, оголеної натури та повсюдна нецензурна лайка, на екранах кінотеатрів. Самі по собі чи у зв'язці з напрямками у фарватері яких вони йшли, чи то «Новий Голлівуд», чи-то британський постмодернізм, вони відкривали зовсім нові виразні засоби впливу на аудиторію для кінематографу, як синтетичного мистецтва.

РОЗДІЛ III Декаданс нового часу та сутінки рок-ідолів

Сон розуму породжує чудовиськ, а з настанням сутінок ідолів на полювання виходять діти ночі. Іншого роду опозиція панк року, стилістична, з'явилася майже в той же час, коли і сам панк-рок. Вже в 1976, стихійно, в Лондоні, на фестивалі «100 Club Punk» фанатами Sex Pistols утворюється неназваний гурт, що повинен був відкривати виступ основного колективу. Новоутворене формування складалося з вокалістки Сьюзен Джанет Балліон, у подальшому відомої під сценічним псевдонімом Сюзі Сью, та ряду інших виконавців, серед яких був і сам Сід Вішес з Sex Pistols. Їх виступ тривав 20 хвилин, і складався з однієї єдиної імпровізаційної композиції "The Lord's Prayer" (англ. «Отче наш»), що гралася весь час виступу. Цей спонтанний виступ і подальша успішна музикальна кар'єра гурту, котрий прозвали Siouxsie and the Banshees дали початок стилю відомому, як пост-панк. Пост-панк виходячи з етимології назви (англ. post – після, після-панк) в усьому являв собою повну протилежність традиційного панк-року. Замість того, щоб бути швидкими, гучними і злими, пост-панки грали повільну, монотонну і меланхолічну музику, з емоційним співом і широким спектром стильових і музикальних запозичень та експериментів. Ідейна складова цієї музики знов ж таки пов'язана з черговою кризою контркультури в кінці 70-80-х. Панк на який було покладено стільки уповань? щодо його протестного потенціалу, в черговий раз, як і всі його попередники, не виправдав сподівань і був поглинутий поп-культурою. Sex Pistols стали постійно торгувати обличчям на телебаченні, звукозаписні компанії охоче підписували контракти з панк-рок виконавцями, а всі вже встигли звикнути до бунтівного норову молодіжних субкультур. Ті ж хто не змирився з таким станом справ, не вбачаючи перспектив змінити світ навколо себе, вирішили зберегти хоча б себе, і заглибилися, втекли всередину. Політично заангажована, прямолінійна лірика панку уступила місце містицизму, психологізму, артистизму і постмодерному цинізму пост-панку. Пост-панк став частиною британської культурної мережі чи хвилі, що конституювала настання періоду «популярного модернізму», як його визначив вже одного разу згаданий

Марк Фішер, провідниками котрого були: «музикальна преса та складніші форми громадського мовлення, а також пост-панк, бруталістська архітектура, [книги] Penguin у м'якій обкладинці та Радіофонічна майстерня BBC». [3]

Зважаючи на такі обставини музиканти звернулися до коренів рок-музики нового покоління, тобто до того ж глем року, вбачаючи в ньому джерело нескінченного новаторства та експериментів. Девід Боуї з його нестабільною сексуальною, планетарною і стилістичною ідентичністю знову увійшов у пошану молодих артистів. Відмова від будь-якого спротиву, апатичне споглядання занепаду культури й цінностей, що передували їй, із інтенцією естета-декадента Оскара Уайлда про те, що «Всяке Мистецтво повністю безкорисне», котра резонувала з багатьма у середовищі богемної готичної публіки. Траурно чорний, що домінує у вбранні готів – вияв скорботи за людством, яке приречене, а сплотілий на смерть тон шкіри – солідарності з мертвими, утіленням принципу *memento mori*. Крім того, чорний «готичний» одяг є посиленням до аскетизму ченців. Тим паче, він чудово контрастує зі срібними, металевими прикрасами, орнаментами на аксесуарах. Готи не культивують агресивного принципу подертого одягу й естетики каліцтва й вбогості, на чому фіксувалися панки. Ці і ще багато інших симптомів стали емблематичними ознаками готичної субкультури, що тільки зароджувалася. Такі ключові для субкультури музичні колективи, як Joy Division, The Cure і ті ж, вже згадані, Siouxsie and the Banshees набирався впливів від авангардного і модерністського мистецтва початку ХХ століття, філософії екзистенціалізму, фільмів жахів та романтичної і готичної літератури. Як пише професор нових медіа Франкфуртського університеті ім. Іоганна Вольфганга Гете Біргіт Ріхард про готичну субкультуру у своїй статті «Чорні мережі: класична субкультура у сфері мас-медій»: «Для готики характерними є інтровертний сум і меланхолія, що базуються на пережитих розчаруваннях, які поділяють усі члени спільноти, виходячи з песимістичної філософії життя. Сформовано мережу самотності – ті, котрі бажають контакту з іншими, мають можливість зустрітися з ними у спеціальних місцях, таких як «чорні дискотеки», де на вас неодмінно справить

враження культивована ізоляція». [53] В політичному вимірі, готи прагнули залишатися аполітичними або зберігати пасивну симпатію до помірно лівих сил, як-то соціал-демократи або партія лейбористів у Великобританії. Твердо стоячи на краю суспільства, їм була властива відраза до буржуазних цінностей, але ніяк не ліва, скоріш артистично аристократична, успадкована від митців модернізму. Несприйняття сучасної буржуазної культури з її культом здоров'я і маленького сімейного щастя, характерне для готів витікає з захоплення романтичною літературою XVIII і XIX віків. Відродження вікторіанського культу фатуму, трауру та смерті. Віра в смерть як у найвищу інстанцію влади, від якої жоден смертний не здатний ухилитися. Звідси в готів й захоплення неконвенційними релігійними практиками або ж неофіційним тлумаченням християнства з неодмінною домішкою окультизму. «Окультизм особливо привабливий для готів, тому що він пов'язаний з іншою ерою чи з іншою стадією розвитку цивілізації. Символіка окультизму, яку через її ірраціональність відкинула решта суспільства, дозволяє їм виразити незадоволення інституціолізованою церквою і сучасною раціоналістичною цивілізацією» – пише Біргіт Ріхард. [53]

Але, зрештою, головною антитезою до минулих субкультур була інтелектуальність пост-панку і готик року, високий поріг входження у спільноту та тематична витонченість. Готика – це найбільша рольова гра, в яку будь-коли грали у цілому світі. Нарешті, через майже 30 років після «розбитого покоління», контркультурі вдалося гідно і дійсно глибоко осмислити та дати оцінку сучасному стану речей. Однак приводом для остаточної емансипації готичної субкультури від виключно музикального кореня пост-панку послугувала всього лиш одна пісня. Хоч першочергово композиція і вийшла у 1979 році, але найгучніше для покоління готів вона прозвучала у фільмі 83 року, який найточніше відобразив похмурий стан свідомості тодішньої декадентствующої молоді.

Підрозділ 1.1 Голод

Так, в 1982 році, через рік після виходу оригінального роману письменника в жанрі жахів, Вітлі Стрібера, режисер Тоні Скотт, рідний брат того самого Рідлі Скотта, вирішує зняти свій повнометражний дебют – «Голод». Вільна адаптація роману творилася у ко-продукції Великобританії та Сполучених Штатів, ще тоді англійським режисером, і вийшла на екрани у 1983 році. Взагалі першочергово Тоні Скотт хотів екранізувати роман Енн Райс «Інтерв'ю з вампіром», але права на нього належали іншій студії, тому MGM запропонувала зняти вампірську хроніку за іншим джерелом. [54] Сценарій картини, написаний Іваном Девісом та Майклом Томасом, ставить в центр оповіді любовний трикутник між лікарем, який спеціалізується на дослідженні сну та старіння, і парою древніх вампірів. На ролі холоднокровних кровопивць запрошені були зірки першої величини – Девід Боуї та Катрін Денев, а партію лікаря виконала Сьюзан Сарандон. «Голод», являє собою рідкісну суміш жанрів – еротичний фільм жахів, ще за 9 років до подібного експерименту у вигляді стрічки «Основний інстинкт» (1992) Пола Верговена.

За сюжетом картини, старовинне вампірське подружжя, холодна і прекрасна Мірієм та її талановитий чоловік-віолончеліст Джон Блейлоки, тихо живуть у величезному таунхаусі в Нью-Йорку. Аби втамувати свій невгамовний голод вони періодично відвідують нічні клуби та знімають там чергову пару, шукачів несподіваних насолод, які ні про що навіть і не здогадуються, перш ніж стати жертвами кровожерливих хижаків у людській подобі. Проте, одного разу, відбувається небажане, Джон починає стрімко старіти. Всього за кілька днів молодий вампір перетворюється на старезний скелет. Він розуміє: Міріам знала, що це станеться, і її обіцянка вічного кохання – брехня. Вічне його життя, але не тіло. Персонаж Боуї шукає допомоги у сучасній науці. Так у життя подружжя входить вчена геронтолог Сара Робертс. Сара не вірить Джону й ігнорує його прохання про допомогу. Коли вона на власні очі переконається, що він старіє на очах, ображений Джон вже не хоче приймати допомогу. Повернувшись додому, Джон вбиває та випиває кров своєї неповнолітньої учениці-віолончелістки Еліс,

яку Міріам, скоріш за все, збиралася зробити своєю наступною коханкою. Сильно постарілий Джон просить дружину вбити його, тим самим вберегти від мук, на що Міріам відповідає відмовою. Після того, як Джон падає знесилений, Міріам відносить його на горище, повне трун, і поміщає його в одну з таких. Вона звертається до мешканців інших домовин із проханням подбати про Джона. Усі колишні коханці Міріам приречені на вічне існування безпорадних «живих мерців». Міріам необхідно знайти нового партнера, аби продовжити жити. І вона його знаходить в обличчі Сари, що прийшла до неї в будинок у пошуках Джона. Міріам зваблює Сару, і під час лесбійського сексу навертає доктора у вампіра без її відома. Вона обіцяє Сарі вічну молодість та любов. Міріам запевняє її, що незабаром та забуде, ким вона була, і буде вічно належати їй. Під час поцілунку Сара ріже ножем горло, змушуючи Міріам випити її кров. Міріам просить Сару залишитися з нею, але Сара відмовляється. Міріам відносить Сару до трун, але там її чекають коханці, що вибралися зі своєї одвічної в'язниці. Втікаючи від них, Міріам падає зі сходів і починає різко старіти, а коханці розсипаються у попіл. У фіналі Сара стоїть на балконі пентхауса і милується краєвидом. У її кімнаті двоє молодих людей: Лолія та Джон, останні коханці Міріам.

З такою сумбурною сюжетною оповіддю не варто подивуватися, чому фільм із гуркотом провалився у прокаті. Публіка та критика виявилися не готові до претензійності та багатослівності дебюту Тоні Скотта у великому кіно. Проте, з часом, як і майже усі картини оглянуті нами, «Голод» отримав свій заслужений статус культового кіно. На свій час він був унікальним за своєю атмосферою: тягучою, темною та гламурною, яка зробила його обов'язковим до перегляду у готичному середовищі й навернула ще більше молодиків і молодниць посеред своїх шанувальників у дітей ночі.

Аристократично-замогильні інтер'єри, цісарська гра Денев та Боуї, які своєю європейською витриманістю, що підкреслюється їх французьким та британським акцентам, протиставляються живій та активній американці Сарандон. Неординарна режисерська робота, яка вивела кіно на новий рівень чутливого сприйняття. Неймовірно вдало підібраний саундтрек, що поєднує у

собі класичну музику та готичний рок/пост-панк. Усім глядачам запам'яталася відкриваюча сцена фільму з концертом англійського гурту Bauhaus в нічному клубі Нью-Йорку. Саме тоді на всю міць прозвучала пісня котра змінила все в історії панк музики. І ім'я цьому гіту «Bela Lugosi's Dead». Перша і найвідоміша, не в останню чергу завдяки «Голоду» Тоні Скотта, композиція колективу. Як казав одного разу на лекції одеський музичний критик Олександр Топілов: «Чому ми зараз слухаємо Bauhaus? Тому що Bauhaus... якби, якщо, Siouxsie, наприклад, і там, ваш улюблений Сміт, гурт Cure, вони задали основи готик року. Вони показали, як потрібно одягатися. Вони показали, як треба краситися. Вони показали, як треба себе поводити. Скільки потрібно пити і які наркотики вживати... Вони показали стиль. Але тільки з'явився Пітер Мерфі, стало зрозуміло, що те все – наносне, а справжнє – ось! Настільки справжнє, що коли Девід Боуї з Катрін Денев знімалися у фільмі про вампірів, одних зі своїх жертв вони знімали під саундтрек Пітера Мерфі» [55]. Це рішення, обрати саме цю композицію для відкриваючої сцени фільму, є напрочуд вдалим не лише тому, що вона присвячена актору Золотої доби Голлівуда, акторським тріумфом якого став граф Дракула у фільмі 1933 року, але і тому що вона деконструює, іронічно розщеплює кінообраз вампірів. Крім готичних замальовок похорону найвідомішого кровопивця кінематографу, у приспіві вокаліст Пітер Мерфі повторює: «Bela Lugosi's dead / Bela Lugosi's dead / Undead undead undead / Undead undead undead». Undead – зважаючи на специфічну природу префіксів в англійській мові, перекладається, як – не мертвий, але це зовсім не дорівнює своїй бінарній опозиції, себто тому, що він насправді живий. Ліричний персонаж пісні ніби застряг у цьому напівживому стані. Між іншим, як і природа кіно. Лугоші давно спочиває на цвинтарі, але його образ вже ледве не 100 років викликає жах вирячуючи свої хижі зіниці на глядачів з екрану. Ця невизначеність посилюється не лише вампірським амплуа, в якому його навіть поховали, а й вампірською сутністю актора, адже він був відомий продюсерам своєю наркотичною залежністю від медикаментозних препаратів. Готична субкультура концентрується на невирішеній опозиції «життя – смерть», фрейдівських «Eros –

Thanatos». Образ вампіра в культурі розмиває цю дихотомію і водночас загострює її. Тому основними лейтмотивами стрічки Тоні Скотта виявилися насилля і любов, або, якщо бажаєте, любов крізь насилля. Проте Мерфі й компанія у своєму тьмяному гімні нічних прогулянок сирими англосаксонськими цвинтарями здається докопалися до чогось по-справжньому вічного, онтологічного принципу кіно. Того самого про, що французький кінокритик й теоретик кіно Андре Базен у своїй фундаментальній праці «Що таке кіно?» писав так: «Смерть – це лише перемога часу. Штучно закріпити тілесну видимість істоти – означає вирвати її з потоку часу, «прикріпити» її до життя». [56, с. 9] Або менш туманно у статті «Смерть після полудня і кожного дня»: «Однак два моменти життя виявляють свою рішучу несумісність з подібною поступкою нашої свідомості: це статевий акт і смерть. І те, й інше — у кожному випадку по-своєму — є абсолютним запереченням об'єктивного часу, якісною миттю у чистому вигляді. Не випадково кохання французькою називають «малою смертю» (*la petite mort*) — його можна пережити, але не можна уявити, не здійснивши при цьому насильства над природою. Подібне насильство називається непристойністю. Показ реальної смерті також є непристойністю, але не моральною, а метафізичною. Двічі не вмирають. З цієї точки зору фотографія не має можливостей фільму; вона може показати агонізуючу людину чи труп, але не перехід від життя до смерті». [57] Таким чином, фільм Тоні Скотта подарував нам один з найстрашніших кіно-втілень старіння й загибелі в динаміці. Згрубша кажучи, розкрив вампірично-бальзамуючу сутність кінематографа. За цю близькість до смерті, картина, мабуть, й прийшлася до смаку готичній публіці з нічних клубів Лондона та Лідса.

Водночас, критик Елейн Шоултер назвала «Голод» «постмодерністським фільмом про вампірів», який «розкриває вампіризм у бісексуальних термінах, спираючись на традиції лесбіянок-вампірів... Сучасний і стильний, [він] також викликає занепокоєння через те, що чоловіки та жінки у 1980-х мають ті самі бажання, ті самі апетити та ті самі потреби у владі, грошах і сексі» [58]. В парадигмі модерна образ вампірів переосмислюється, набуває філософського

змісту. Вампіри Тоні Скотта не мають іклів. Замість природних засобів кровопивства, вони втамовують свій голод ріжучи горлянки жертвам спеціальними лезами, прихованими у кулонах у вигляді давньоєгипетського символу вічного життя – анху (єгип. ʿnh , копт. anh). Саме цей фільм привчив готів носити подібний аксесуар і робити макіяж натхненний стародавнім Єгиптом з його фараонами, макабричною міфологією та сакралізацією померлих. Хоча той же анх, вже давно носили ті ж бірмінгемські чорнокнижники та апостоли важкого металу Black Sabbath.

Та ж Міріам на відміну від усіх її екранних попередників має походження не з лісистих гір Карпат у Східній Європі, а натомість аж з Стародавнього Єгипту, що стверджує уявлення про вічність зла, котре вона коїть, та римується з її новою домівкою – Нью-Йорком, таким же центром сучасною цивілізації, як і Александрія в свій час. На протигагу класичному Носферату, де вампір мав звіроподібні риси, вампіри Тоні Скотта максимально людяні, навіть занадто. Лише в сценах, де персонаж Боуї пришвидшено старіє, він віддалено нагадує східноєвропейське прочитання вампірів. Зате на класику німецького експресіонізму є посилення у сцені вбивства Еліс, де використовується така ж гра тіней, як і у стрічці Фрідріха Мурнау. В Міріам та Джона більше спільного з варіантом запропонованим Джоном Полідорі, особистим лікарем лорда Байрона, у його повісті, яка так і називається, «Вампір». Її прийнято вважати першим в історії художньої літератури твором, що описує сучасний образ вампіра, який полює на юних незайманих дівиць, а потім коли усамітнюється з ними, вбиває і п'є їх кров. Всі ті характерні ознаки вампіризму у вигляді ікл, боязні християнських символів та часнику з'явилися тільки у новаторському романі Брема Стокера «Дракула», який повністю затьмарив початковий текст Полідорі. Як бачимо, сексуальний аспект завжди був неодмінною частиною вампірської тематики, однак у випадку «Голоду» – головним демоном-спокусником виявляється жінка, Міріам, вона те древнє зло. В класичній готичній літературі теж можна знайти чимало згадок про жінок-кровопивць, хоча б у того ж Стокера

з його невістками Дракули і загадковою дамою-змією у білому з роману «Лігво білого хробака».

Вампіри сучасності не бояться ні хрестів, ні часнику, ні осинових кілків, вільно розгулюючи по вулицям Мангеттена у стильних сонцезахисних окулярах, котрі потім увійдуть в готичну моду. Приклад того – колективи другої хвилі готик року: The Sisters of Mercy, The Mission та Fields of The Nephilim – сценічний образ фронтменів яких обов'язково включав такий непроникний аксесуар. До того ж вихід фільму співпав з новим витком творчості Боуї. З роки тому, як раз вийшов його альбом «Scary Monsters (And Super Creeps)», на якому Девід представ у образі «нової романтики», стилістичному різновиді готичного року, який тяжів до більш популярного тоді New Wave-у. Вибілене пудрою до мертвенної білизни обличчя, похмурі фраки і старомодне вбрання, вуаль та сітчаста тканина у гардеробі головних героїв «Голоду» стали звичними атрибутами готичної моди.

Вампіризм, як метафора, вампіризм, як новий прилив життєвої енергії. Людина в сучасному світі, стає бранцем своїх власних пристрастей. Їй постійно потрібно підтримувати тонус життя, відродження у смерті. Вона споживає мистецтво, їжу, медіа, секс, наче намагаючись заповнити порожнечу всередині себе. Це сучасна цивілізація пробуджує в людині, позбавленій моральних орієнтирів та справжньої духовності, той нестерпний голод до влади, амбіції, консюмеризму, сексуальних збочень. Модерний світ скляних поверхонь знищує культуру, як цілющий бальзам духовності, природу – як естетичний ідеал, саму людину – як прояв божественної волі. Точно, як у поемі Томаса Стернза Еліота: «Порожні люди»: «Це мертва країна / Це кактусова отруїна / Тут подобизни камінні / Зводять майстри, тут боввани / Приймають мерцевої правиці благання / Під мерехтінням пригаслої зорі». [59]

Але вампіризм може тлумачитися, як не дивно, й у соціально-епідеміологічному вимірі. Неабияк гучно у фільмі Скота прозвучала гомосексуальна тема, нехай і у більш соціально прийнятному лесбійському варіанті, особливо проблематична для епохи неоконсерватизму Рональда

Рейгана та повернення до традиційних цінностей. Міріам не лише древній вампір, але ще й бі-сексуальна особа. Її партнерами стають, як чоловіки так і жінки. Одною з таких ледве не стала зовсім ще дитина Еліс. В результаті цих порочних стосунків помирає Джон, і цією ж забороненою любов'ю Міріам заражає Сару. Варто нагадати, що перша епідемія СНІДу в Сполучених штатах офіційно починається 5 червня 1981 року, коли у Лос-Анджелесі були зафіксовані перші захворювання в п'яти гомосексуальних чоловіків. [60] Протягом наступних місяців було виявлено більше подібних випадків серед здорових чоловіків у містах по всій країні. У червні 1982 року звіт про групу випадків серед геїв у Південній Каліфорнії припустив, що інфекційний агент передається статевим шляхом. Синдром спочатку називали «GRID» або «імунодефіцит, пов'язаний із гомосексуалістами»; [61] інші менш поширені, образливі для гомосексуалістів терміни включали «гей-рак», «гомосексуальна чума», «гомосексуальний синдром». Проте невдовзі органи охорони здоров'я зрозуміли, що майже половина людей із цим синдромом не були гомосексуалістами. Такі ж опортуністичні інфекції були зареєстровані серед хворих на гемофілію та споживачів внутрішньовенних наркотиків, таких як героїн. І тоді стало зрозуміло, що вся справа у крові. В серпні 1982 року хворобу почали називати новою назвою, придуманою CDC: синдром набутого імунодефіциту (СНІД). [62] Популярне уявлення про симптоматику СНІДу в масовій свідомості чомусь дуже нагадує той процес миттєвого постаріння, що ми спостерігаємо на прикладі Джона. На СНІД, або на будь-яку іншу хворобу, що передається статевим шляхом, замасковану під виглядом вампіризму, натякає і довга низка колишніх коханців і коханок Міріам, яких вона вимушена ховати на горищі. Вони всі всохли таким же чином, як і Джон. Цей невідворотній рок долі, що крокує крізь віка, від якого жодна людина не в силах вберегтися. Крім, вочевидь, випадків коли особа свідомо вступає в протиприродній контакт з долею, укладає з нею угоду про те, що вона сама буде носієм цієї кари небесної. Таке собі прокляття вічного життя, з яким живе Міріам.

В рок-музиці того часу феномен епідемії СНІДу теж знайшов своє мистецьке осмислення. Через 2 роки, після виходу фільму Тоні Скотта, в 1985 році виходить перший сингл індустріального англійського гурту Coil: «Tainted Love», що являв собою переспів відомого гіта 80-х гурту Soft Cell Марка Алмонда, в якому той зашифрував зізнання в своїй нетрадиційній орієнтації. Але інтелектуали Coil не були б собою, якби не переробили пісню в такому ключі, що вона набула застережливого змісту. Вони перетворили веселий диско-номер для нічних клубів на похмуру баладу, присвячену проблемі СНІДу, котра вилізла у 82 році, неначе з темного мішка у який краще не зазирати. Версія Coil є полемічною відповіддю, мистецьким висловом на актуальні виклики нашого суспільства, чи навіть продовженням оригіналу Алмонда, яка через кліп знятий Пітером Крістоферсоном, рефлексує не тему наслідків цієї порочної, незахищеної любові у вигляді епідемії СНІДу. У відео зображено невідому жертву вірусу імунодефіциту, у виконанні Джона Беланса, в останні дні її життя. В якийсь момент, до хворого навідується автор оригіналу Марк Алмонд, одягнений у стилістиці кемпу, кітчевій моді закритих гей-клубів 80-х. Він являє собою втілення ангела смерті, хоч його образ і може тлумачитися, як спогади про колишнього коханця, котрий як раз і обдарував протагоніста цим любовним прокляттям. Стилістично і за проблематикою, відео очевидним чином перегукується з «Голодом» 1983. У серпні 1985 кліп був представлений на виставці, проведеній Музеєм сучасного мистецтва. [63]

Як бачимо, тема нетрадиційної сексуальної орієнтації знов, як неймовірно живуча, виникає у просторі контркультури. Андрогінність, гомосексуальність, сексуальна свобода і разом з нею статева анархія, відмова від традиційної сім'ї – всі ці аспекти завше були притаманні контркультурі і мали неабияк чутливий характер, але на відміну від тих же бітників, в контексті готичної субкультури – ця проблематика набула небувалої тенденційності. Все починалося з екстравагантних нарядів С'юзі Сью, продовжилося дивними жіночими зачісками Роберта Сміта із The Cure, з незграбно розмазаним макіяжем та яскраво червоною помадою на вустах, трансвестизмом перформанс артиста Дженезіса

Пі-Оріджа, лідера піонерів індастріала Throbbing Gristle, христологічною андрогінністю Пітера Мерфі з Bauhaus та завершилося повною деконструкцією сценічної ідентичності Розом Вільямсом з американського гурту Christian Death, який часто з'являвся на сцені у амплуа трупу нареченої у весільній сукні з фатою. Виявляється сучасні, так звані, квір-культура, інтерсекціональний фемінізм III хвилі та ЛГБТ-спільнота, які в загальній своїй масі пропагують здебільшого вже навіть не рівні права для жінок та чоловіків, а толерантність до людей з невизначеною сексуальною та статевою ідентичністю і девіантну поведінку, мали значне підґрунтя для появи. І всьому цьому, зокрема, посприяв культовий дебют Тоні Скотта, автор якого згодом пошився у голлівудські режисериремісники, клепаючи один бойовик-блокбастер за іншим. Втім з другої половини 80-х тренд на епатажний імідж сходить нанівець і готична субкультура повертається до культу бруталної маскулінності без будь-якого поглядання в бік трансвестизму та андрогінності, про що свідчать такі колективи, як The Sisters of Mercy, Fields of the Nephilim, Danzig та Type O Negative. Саме ця сторона готичної субкультури була обрана творцями останнього фільму в нашій довгій подорожі у історію зносин неформальних субкультур з кінематографом англomовної частини нашої півкулі.

Підрозділ 1.2 Ворон

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,
 In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore.
 Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he,
 But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door—
 Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door—
 Perched, and sat, and nothing more – «Крук» Едгар Алан По.

Як стає відомо з титрів «Крука» (1994), першого великого фільму, знятого австралійським режисером, тоді ще тільки музикальних кліпів, Алексом Проясом був присвячений покійному Брендону Лі та його нареченій Елізі, тому уникнути розмови про обставини смерті виконавця головної ролі в контексті аналізу стрічки не вдасться. Хоча і перебільшувати її значення, мовляв лише завдяки трагедії на знімальному майданчику фільм став культовим, було б облудно.

Перш ніж говорити про фільм, варто сказати пару слів й про його першоджерело. «Крук» – екранізація графічного роману Джеймса О'Барра, опублікованого в 1989 році, на самому злеті епохи готів. За написанням коміксу стоїть справді трагічна історія. О'Барр почав роботу над твором після того, як пережив смерть нареченої у жахливій автокатастрофі, дівчину збив п'яний водій. Автор вклав у рукопис увесь свій біль, гнів та відчай, пов'язані з втратою коханої. Художник сприймав цю роботу, як свого роду арт-терапію, сублімацію переживань у творчість, але потім зізнавався в інтерв'ю, що комікс лише поглибив його депресію, в яку той провалювався. [64] Сім років книга коміксів пролежала в шухляді, доки не знайшла свого видавця — Гері Ріда з Caliber Press. Коли ж нарешті вона з'явилася у магазинах, одразу стала бестселером. [65]

Сюжет картини і коміксу усім знайомий, якщо не сказати тривіальний. Головний герой, рок-музикант Ерік Дрейвен і його кохана дівчина Шеллі гинуть від рук шайки бандитів. Його вбивають одразу, а над Шеллі знущаються та

гвалтують, після чого вона в муках вмирає у реанімації. Рік потому Ерік повертається з того світу, ефектно вилізаючи з труни, аби помститися за своє, і що головніше, її загублене життя. Протягом усього оригінального роману мрець-Дрейвен послідовно, з особливою жорстокістю розправляється з кривдниками. Сюжет не вельми оригінальний, але разом з тим, це й не так важливо, у порівнянні з тим, як він оповідається. Безумовною сильною стороною друкованого першоджерела була містична атмосфера, похмурий, гротескний і абсурдний чорно-білий внутрішній світ головного героя, та численні відсилки на тодішню готичну рок музику. Дрейвін протягом твору цитує Ієна Кертіса з Joy Division, Роберта Сміта з The Cure, а сам його образ був частково змальований О'Барром з Пітера Мерфі, з вже неодноразово згаданих Bauhaus. Естетика оригінального графічного роману просто просякнута готичною атмосферою андеграундної музики того періоду.

В 90-ті екранізацію комікса взявся знімати молодий режисер Алекс Прояс, який до свого головного фільму займався зйомкою кліпів для австралійських та британських, рок колективів. Режисер був з покоління тих митців, що перенесли кліпову манеру подачі матеріалу, і монтажні прийоми, більш характерні для коротких промо роликів пісень на MTV, у площину голлівудського кінематографу. Серед таких були й Девід Фінчер, й Гор Вербінські, й Зак Снайдер. Ексцентрична естетизація помітна майже в усіх роботах Прояса. Це і динамічні епізоди, і ледве не оперна декоративність, і велика увага до саундтреку картини. Все це найкращім чином підходить для екранізації графічного роману. Комікс і музикальний кліп в цілому дуже близькі за своєю природою медіа. Не дарма розкадровки для фільмів, часто так і малюють у формі коміксів. До того ж, в обох, що в кліпі, що в коміксі, атмосфера і візуальний ряд набагато важливіші за каузальну логіку сюжету. Обидва вельми умовні, театральні і демонстративно ігнорують будь-які закони природи, частіше за все фізики, і логіки авжеж, у випадку мотивацій персонажів. Від комікса фільм успадкував побудову мізансцен, ефектно окреслені силуети, різке світло і діалоги. Персонажі ведуть розмову з урахуванням не сюжетної логіки та психологічних портретів, а в першу

чергу ефектності. Фрази, як правило, вивірені і дуже патетичні, щоб запасти в душу слухачу.

Хоча разом з тим, фільм і достатньо помітно відрізняється від паперового оригіналу. Першочергово студія Paramount Pictures взагалі хотіла поставити мюзикл по роману, і запросити на головну роль, здогадайтеся кого? Ні не Міка Джаггера, а Майкла Джексона. Але на щастя Алекс Пройас, будучи шанувальником коміксів О'Барра, наполягав на дозволі знімати фільм максимально близьким до оригіналу. [66] Фільм змістив акцент у бік екшену, зробивши з «Крука» не психологічний трилер з оніричним зображенням душевних мук протагоніста, у вигляді галюцинацій та сновидінь, а більш прямолінійний містичний бойовик про відплату. Нові часи потребували інших підходів. Продовження рейгономіки, коли пересічного громадянина Штатів просто закидали споживацькою продукцією, зникнення радянського блоку з політичних карт світу, повноправне входження пост-модернізму у порядок денний поп-культури. Все це призвело до докорінних змін життєвих орієнтирів та настроїв у тодішньому західному суспільстві. Коли зникає зовнішній конфлікт, починає наростати внутрішній. Перехід від екстраверсії до інтроверсії. Особисті історії перестали бути дивиною на тодішньому екрані. Це ж спостерігалось й в музиці. 90-ті вже по суті були похоронами готичної субкультури, коли окремі елементи готики були розпорошені по світу рок-музики, в якому набирали оберти десятки різних музикальних стилів та напрямків, серед яких найголовнішими спадкоємцями готики стали: готичний метал, індустріальний рок та гранж. Ну авжеж, 1991 рік, Nirvana – Smells Like teen Spirit та їх альбом Nevermind. Навіть вже зовсім старий Вільям Берроуз, при зустрічах зі своїм палким прихильником Куртом Кобейном, ніяк не міг зрозуміти чому цей хлопець такий хмурий. Він став вираженням емоцій і прагнень цілого покоління і водночас дуже ефектно пішов з нього на піці своєї слави, закарбувавшись у пам'яті як вічно молодий, стражденний митець, месія, канонізований рок-ідол. На хвилі цього набуває шаленої популярності MTV та формат відео-кліпів.

Алекс Прояс тому і був ідеальним режисером для «Крука», бо він майже одноліток Джеймса О'Барра та розділяє музичні вподобання того. Їм обом близькі всі ці хлопці одягнуті у чорну шкіру, з гітарами за спиною та кольоровим димом у глибині сцени. Прояс побудував фільм у вигляді набору музикальних кліпів, різних за настроєм та ритмом, але при цьому зшитих однією темою та виконаних в одній стилістиці. Дуже динамічний, навіть надто швидкий для кіно монтаж, рухи акторів, що підпорядковуються музикальному ритму – все це досвід набутий Проясом на зйомках кліпів.

Щодо акторського складу фільму. В ньому точно немає впізнаваних імен, крім виконавця головної ролі, що прославився саме завдяки цій ролі та відомому батьку, майстру східних єдиноборств Брюсу Лі. Майкл Уінкотт зіграв партію кольорованого поганця, яку він раз у раз грав у фільмах 90-х. Стиль одягу, володіння шаблею, ексцентрична поведінка та напів-інцестуальні стосунки з власною сестрою, мафіозного ватажка Топ Доллара, непрозоро відсилають до текстів про вампірів. А порядного поліцейського, сержанта Деріла Елбрета – один з мисливців за привидами Ерні Хадсон. Також режисером планувалося запросити на роль одного з бандитів, «Funboy-я», Іггі Попа, бо в коміксі О'Барр змальовував цього персонажа саме з хрещеного батька панку. [66] Однак той не зміг долучитися до зйомок через графік. З вибором актором на головну роль картини теж все було не так однотайно. Спочатку Джеймс О'Барр був незадоволений вибором Брендона Лі на роль Еріка Дрейвена, і хотів взяти Джонні Деппа. Джеймс побоювався, що з Бренденом фільм перетвориться на ще один фільм про кунг-фу, який піде одразу ж на відео. Але автор оригінального коміксу помилявся. Мало того, що Брендон Лі дуже схожий на намальованого Еріка Дрейвена, мав гарну фізичну підготовку, як і його відомий батько, вмів гарно битися та виконувати трюки без каскадера, але ще й з завзятістю ужився у роль, врешті-решт, на відмінно втіливши свого героя на екрані.

Режисер не шкодує для фільму видовищних екшн-сцен з акробатикою, перестрілками та гонитвами на автомобілях. Готична стилізація та загальна фактурність зображення додає кожному руху персонажів відчуття епічного

театру. Та ж хореографія рухів тіла Дрейвена у сцені пригадування обставин його смерті на місці злочину перегукується з поетикою тіла Сатани на гравюрах-ілюстраціях Гюстава Доре до «Втраченого раю» Джона Мільтона.

Стрічка добре обіграє мотиви та сюжетні тропи притаманні готичній та романтичній літературі: чорний ворон – провідник у світ мертвих; нещасна любов; мертва наречена; історія помсти; самотня дівчинка, що блукає містом сама по собі, покинута батьками, немов Козетта зі «Знедолених» Віктора Гюго; акцентуація на очах – «дзеркалі душі» за Гофманом та його «Піщаною людиною»; воскресіння з мертвих; цвинтар де все починається і закінчується, що ніби окреслює містичні межі оповіді; фінальна битва, що відбувається у стінах готичного собору зі шпилями, гаргульями, хрестами, стрілочатими вікнами та вітражами. Двобій на даху цієї старовинної споруди взагалі емблематичний, бо є хрестоматійним посиланням на класичну стрічку Фріца Ланга «Метрополіс», де кульмінація також відбувалася на шпилястому даху величезної церкви. Але на цьому не закінчуються запозичення з німецького експресіонізму, і подальших напрямків кінематографу, таких як «Новий Голлівуд». Палаюче місто, де ломбарди повні нещасних обручок, виставлених на продаж, мов нещире кохання, де святість материнства спалюжена сластолюбною хіттю та брудною розпустою, і де йде той самий безперервний дощ, котрий «не може тривати вічно». Образ міста, як пекла на землі, що очікує на очищення. На самому початку стрічки, продавець хот-догів так і каже, ледве не цитуючи Тревіса Бікла. Та й сам протагоніст, хто він? Янгол охоронець, що прийшов захистити невинних, чи демон помсти, який карає людей за їхні гріхи. Хоча, очевидно, що у адаптації для ширшої аудиторії увагу більше приділяли позитивним сторонам характеру відродженого Еріка Дрейвена, тому роль дівчинки Сари, про яку дбали Ерік та Шеллі до загибелі, у фільмі була значно розширена.

Саундтрек стрічки теж посідає не останнє місце у створенні світу картини. Він намагається віддати належне джерелам натхнення оригінального твору, але й водночас, не відстає від тодішніх музичних трендів. В саундтреці представлені майже усі напрямки альтернативної музики першої половини 90-х, зі свідомим

використанням переспівів композицій, того періоду коли писався комікс. Продюсер хотів, аби гурт New Order повторно записав свій хіт часів, коли вони були ще Joy Division, «Love Will Tear Us Apart». Ідея полягала в тому, щоб за допомогою музики провести паралель між воскресінням Еріка та їх новим фронтменом, якого взяли у гурт після самогубства легендарного Іена Кертиса, після якого і утворився New Order. Однак фронтмен Бернар Самнер відмовився, посилаючись на те, що вони занадто зайняті своїм альбомом «Republic», щоб взятися за інший проект. [67] Замість цього, пісня «Burn» улюбленців О'Барра The Cure, написана спеціально для фільму, стала його головною темою. Також у саундтреці представлені були такі популярні тоді рок виконавці, як Helmet, The Jesus and Mary Chain, Rage Against the Machine, Stone Temple Pilots та Machines of Loving Grace. Деякі гурти попросили записати кавери. Індастріал проект Трента Резнора Nine Inch Nails виконав «Dead Souls» від Joy Division, Rollins Band зробив пост-хардкор кавер на «Ghost Rider» електро-панк гурту Suicide, а металісти Pantera виконала «The Badge» хардкор групи Poison Idea. Таким чином музикальний супровід «Ворона» став еталоном для саундтреків фільмів 90-х, поєднавши старе з новим і виданий окремо від фільму альбомом, досягнув вершини чарту Billboard Top 200 Albums Chart, розійшовся тиражем у 3,8 мільйона копій у Сполучених Штатах та отримав тричі платиновий сертифікат від RIAA. [68]

Виразну готичну манеру «Крука» згодом увібрали усі подальші екранізації коміксів. Авторський почерк Алекса Прояса помітний і у його наступній стрічці «Темне місто», яка в свою чергу вплинула на стилістичне рішення братів/сестер Вачовські у їх «Матриці». Зображення демонічного міста з «Крука» очевидним чином відбилося і на візуальному стилі «Міста гріхів» (2005) Роберта Родрігеса, і тональності «Вартових» (2009) Зака Снайдера. Естетика понад етики, якщо формулювати фундаментальні ознаки майбутнього гібриду музикальних кліпів, кінематографу та графічних романів під назвою кіно-комікс у естетичних категоріях того ж Оскара Уайлда. Таким чином «Крук» Алекса Прояса при зборах у 94 мільйона доларів став прикладом для напрямку нестандартних,

похмурих кіно-коміксів та на генетичному рівні передав майбутнім супергероям кіноекрану частинку тієї харизми рок ідолів минулого.

Але, як і було сказано на початку, це не останнє за що пам'ятають цей фільм. 31 березня 1993 року, о першій годині ночі, під час зйомки однієї зі сцен, в якій персонаж Лі входить у свою квартиру і виявляє, що його наречену б'ють і гвалтують, а бандит стріляє в його з револьвера Сміт-і-Вессон моделі 629,44 Магнум, Брендон був поранений у живіт. Заглушка, що застрягла в стовбурі, не була помічена членами знімальної групи і вилетіла при пострілі холостим патроном. В результаті вона пробила живіт Брендона Лі і застрягла в хребті, викликавши великий крововилив. Через 12 годин він помер у лікарні. Загинути на знімальному майданчику, граючи померлу рок-зірку, містика! А тепер пригадайте про, що були відкриваючий дискографію Bauhaus і наче закриваючий її сингли «Bela Lugosi's dead» та «She's In Parties». Перехід від живого до неживого, застиглий час на кіноплівці, безсмертя через самогубство, ось в чому головна магія кіно. Брендон Лі на власній шкурі перевіряв ігри зі смертю, зберігши своє життя лише на екранах кінотеатрів. Дуже символічно, що «Крук» вийшов, саме в рік самовбивства Кобейна, і теж оповідав про померлу рок-зірку. 94 рік вважається багатьма роком коли рок помер, разом зі своїм останнім ідолом. «Rock is dead». Брендон Лі у фільмі «Крук» повторив долю багатьох виконавців такого стилю, як гранж: Курт Кобейн (Nirvana), Лейн Стейлі (Alice In Chains), Кріс Корнел (Soundgarden) та Скотт Вейланд (Stone Temple Pilots). Всі – за різних обставин, але однаково були приречені. Однак в чому відмінність від наприклад Джона Ленона, барабанщика Led Zepplin Джона Бонема чи вокаліста AC/DC Бона Скотта? В тому, що рок ідоли 90-х помирили красиво, при світлі софітів, під спалахи камер. Інформаційні технології на той час досягли такого рівня, що будь-яка подія пов'язана з медійною персоною вмить ставала загальнонаціональною, загальнолюдською трагедією. Цей ефект канадський соціолог та дослідник медіа Маршалл Маклюен прозвав «ефектом глобального селища». Земна куля «стиснулася» до розмірів невеликого селища в результаті електронних засобів зв'язку та медіа, які віднині усюдисущі. Але у контркультурі

останнім хто генерував певні сенси був Мерелін Менсон, який поклав слова Маклюена на мову своєї музики. У найбільш плодovitий період творчості цього епатажного короля фріків, а саме на золотій трилогії альбомів «Antichrist Superstar» (1996), «Mechanical Animals» (1998) та «Holy Wood (In the Shadow of the Valley of Death)», особливо на останніх двох, фігурує образ 35-ого президента США Джона Кеннеді, як першого справжнього медіа-Хреста минулого століття. Вбивство та похорон Кеннеді стали загальнонаціональною трагедією через те, що вони були зафільмовані на камеру, президент канонізований телебаченням, яке переживало свій останній ренесанс у 90-ті. Для кращого розуміння, варто навести цитату Маклюена: «Можливо, саме похорон Кеннеді найбільше вразив глядачів здатністю телебачення надавати подіям характер корпоративної участі. Жодна національна подія, окрім спорту, ніколи не мала такого висвітлення і такої аудиторії. Це показало неперевершену силу телебачення у залученні аудиторії до складного процесу. Похорон як корпоративний процес призвів до того, що навіть образ спорту став блідим і зменшився до мізерних пропорцій. Одним словом, похорон Кеннеді продемонстрував здатність телебачення залучати ціле населення до ритуального процесу» [69]. Так само, як і Курт Кобейн, як і Брендон Лі. Поп-культура стала релігією чудового нового світу. Віднині немає ні за, ні проти, ні контр-, ні суб-, ні системи, ні бунту проти системи, все стало єдиним цілим, і контркультура, як така в кінці 20 століття виявилася неодмінною складовою масової поп-культури. І все що залишається митцям – це займатися безкінечною іконографією пантеону новоявлених богів, що безкінечно поповнюється.

Висновок

Підводячи підсумки, можна з усією впевненістю стверджувати, що було докладно досліджене зображення контркультури та молодіжних субкультур в західному англomовному кіно і контркультурне кіно, що безпосередньо вплинуло на розвиток цих самих субкультур та невмолиму деградацію їхньої змістовної й ідейної складової. Ми дійшли висновку, що нормалізація молодіжних субкультур і розмивання соціально-прийнятних моделей поведінки призвели до того плачевного стану в якому перебуває контркультура течія на сьогодні. Її позитивна програма і усі ті передові прагнення – виявилися її ж прокляттям. Безтурботний їздець в чергове програв свою гонку, навипередки з американською мрією. Хіпстерство (англ. *hipster*), яке першочергово позиціонувало себе, як певна антикомерційність та нонконформність, зрештою виявилось довершеним втіленням обох. Соціонім, який в 40-50-і використовувався на позначення різночинців-нероб, що розбиралися в новинках джазу й літератури, та з презирством виключалися з пристойного суспільства, як «білі нігери», в наш час є «публічними інтелектуалами», законодавцями моди й зовнішньою обслугою пост-індустріального капіталізму. Як за такої нагоди в чергове не процитувати Ролана Барта: «...навіть якщо як на алібі вона покликається на індивідуальне самовираження (як дехто каже, вираження «особистості»), мода у своїй суті є феномен масовий, тому ним так цікавилися соціологи, віднайшовши тут прекрасний приклад чистої діалектики стосунків між індивідом і суспільством». «Отож, дендизм вбила не загальна соціалізація світу (як це можна було б уявити в суспільстві зі строго однотипним одягом, на взір сучасного Китаю), а виникнення особливої посередньої сили поміж абсолютним індивідом і тотальною масою; своєрідним завданням моди стало скрадання і нейтралізація дендизму; сучасне демократичне суспільство зробило її засобом рівномірного розподілу, що призначений автоматично встановлювати рівновагу між вимогою своєрідності й правом кожного її задовольняти...» – додає Барт і влучно фіналізує свій есей: саме Мода вбила дендизм». Покупка іншого сорту товарів від маловідомих брендів – це не анти-споживацтво, це

споживацтво іншого роду, іншої етикетки, з доданою вартістю у вигляді гидливого снобізму й позірною псевдо-інтелектуалізмом. Втім, нині навіть подібного бунту молоді вистачає.

В результаті роботи, були розглянуті фільми таких режисерів, як Дональд Кеммел й Ніколас Роуг, Браян Де Пальма, Стенлі Кубрик, Мартін Скорсезе, Дерек Джармен, Тоні Скотт та Алекс Прояс. Був проведений комплексний аналіз фільмів другої половини 20 століття, в яких найбільш виразно і послідовно знайшли свій вияв характерні риси контркультури. Були проаналізовані основні політичні та соціальні причини зародження контркультурного напрямку в західному кіномистецтві, через розгляд найвизначніших творів англомовного кіноекрана другої половини 20 століття. Була розкрита специфіка екранного відтворення контркультурного середовища на прикладі вищерозглянутих фільмів. Окрім цього, була розглянута спадщина контркультури у світовій культурі, та її внесок у історію світового кінематографа. Були окреслені основні естетичні та тематичні ознаки різних субкультур та проведені певні паралелі для розуміння визначних мотивів. Також був проведений комплексний аналіз ключових стрічок «Нового Голлівуду», що вплинули на формування панк-культури, репрезентацію глему та готичної субкультури та наявність їхніх характерних рис в англомовному кінематографі другої половини XX ст., як індустріального та постіндустріального виду мистецтва. І на кінець, провівши потрібні паралелі й віднайшовши очевидні закономірності, було виявлено, що в основі будь-якої субкультури лежить діалектична схематика розвитку, в якій все виходить з нігілізму, переоцінки цінностей попередніх поколінь та заперечення минулого етапу в процесі становлення. Вищерозглянуті фільми мали помітний, а либонь й вирішальний, вплив на формування авторського почерку таких режисерів, як Девід Лінч, Квентін Тарантіно, Роберт Родрігес, Джим Джармуш, Том ДіЧілло, Денні Бойл та Едгар Райт.

Робота має майже невичерпний потенціал для розвитку, зважаючи на той факт, що велика частка незалежного й контркультурного була залишена за

бортом дослідження. Подальше використання даної роботи не обмежується окресленою проблематикою, а може бути корисним, як у загально кінознавчих цілях, а саме – вивчення на прикладі наведених стрічок історії кінематографа другої половини ХХ ст., так і в курсі соціологічних та культурологічних досліджень. На цьому, я вважаю свою роботу завершеною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. John Milton Yinger. Contraculture and Subculture // American Sociological Review — 1960. — October (vol. 25, no. 5). — doi:10.2307/2090136.
2. Riesman David (1950) Listening to Popular Music // S. Firth, A. Goodwin (eds) (1990) On Record: Rock, Pop and the Written Word, New York: Pantheon. – ISBN 9780415053068
3. Hall, Jefferson (1976) Resistance through Rithuals, London: Hutchison. – ISBN 9780203224946 – DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203224946>
4. Hebdige, Dick. Subculture: the meaning of style// Methuen & Co. Ltd – 1979. – ISBN 0–415–03949–5
5. Huxley A. Island [Електронний ресурс] / Aldous Huxley // Chatto & Windus. – 1962. – Режим доступу до ресурсу: <https://gutenberg.ca/ebooks/huxleya-island/huxleya-island-00-h.html>
6. Roszak, Theodore, The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition, 1968/1969, Doubleday, New York, ISBN 978-0-385-07329-5.
7. Pink Floyd, 'The Dark Side of the Moon' At 40: Classic Track-By-Track Review <https://www.billboard.com/music/music-news/pink-floyd-the-dark-side-of-the-moon-at-40-classic-track-by-track-review-1552399/>
8. Butler R. Education Act 1944 / Richard Austen Butler. – London: United Kingdom Parliament, 1944. – 109 с. [Електронний ресурс] // Education in the UK. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://education-uk.org/documents/acts/1944-education-act.html>
9. Jesse W. The Life of George Brummell, Esq., Commonly Called Beau Brummell (англ.). — L.: Saunders and Otley, 1844.
10. Барт Ролан. Дендизм і мода. Пер. з франц.: Мирослава Лемик. Незалежний культурологічний часопис «І», 2005. [Електронний ресурс] //

Незалежний культурологічний часопис «Ї». – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ji.lviv.ua/n38texts/barthes.htm>

11. BLAUVELT C. 'Performance': Inside the Rock 'n' Roll Movie Too Shocking for the '60s [Електронний ресурс] / CHRISTIAN BLAUVELT // IndieWire. – 2019. – Режим доступу до ресурсу:

<https://www.indiewire.com/features/general/performance-mick-jagger-donald-cammell-nicolas-roeg-1202043834/>.

12. Winder, Elizabeth (27 July 2023). Parachute Women: Marianne Faithfull, Marsha Hunt, Bianca Jagger, Anita Pallenberg, and the Women Behind the Rolling Stones. Hachette Books. p. 112. ISBN 1580059589.

13. "Borges - Film: Performance": Warner Studios, 1992; VHS, Out of print. [Електронний ресурс] // Web Archive – 28 December 2011. – Режим доступу до ресурсу:

https://web.archive.org/web/20111228155312/http://themodernword.com/borges/borges_film_performance.html

14. Арто Антонен. Театр і його двійник. Пер. з франц.: Роман Осадчук. Видавництво Жупанського, 2021. ISBN: 978-617-7585-36-6 – 276 с.

15. MacCabe C. Performance / Colin MacCabe. – London: BFI Publishing, 1998. – 96 с. – (British Film Institute). – (ISBN 3-1735-044-607-715).

16. Bannerman M. What really happened on set for Mick Jagger's notorious Performance [Електронний ресурс] / Mark Bannerman // Australian Broadcasting Corporation – 9 Feb 2019. – Режим доступу до ресурсу:

<https://www.abc.net.au/news/2019-02-10/performance-mick-jagger-nicolas-roeg-50-years-later/10790478>

17. Danny, Peary (1981). Cult Movies: The Classics, The Sleepers, The Weird and the Wonderful. U.S.A.: Gramercy Books. p. 257. ISBN 0-517-20185-2.

18. Ніцше Фрідріх. Так мовив Заратустра. Книжка для всіх і ні для кого. Пер. з нім.: Ганна Савченко. Харків: Фоліо, 2019. ISBN: 978-966-03-8712-6 - 300 с.
19. Marianne Faithfull. An Autobiography. — Cooper Square Press, 2000. — С. 147. — 336 с. — ISBN 978-0815410461.
20. British Film Institute. The BFI's 100 Best British Films [Електронний ресурс] / British Film Institute. — 1999. — Режим доступу до ресурсу: <http://www.britishpictures.com/articles/BFI100.htm>.
21. Empire. Empire's 500 Greatest Movies of All Time [Електронний ресурс] / Empire // Empire. — 2008. — Режим доступу до ресурсу: <https://www.imdb.com/list/ls003073623/>.
22. Tarantino Q. Cinema Speculation / Quentin Tarantino. — London: Weidenfeld & Nicolson, 2022. — 392 с. — (ISBN 978 1 4746 2422 0).
23. Shane S. Pulling Focus: Phantom of the Paradise (1974) [Електронний ресурс] / Scott-Travis Shane // Taste of Cinema. — 2016. — Режим доступу до ресурсу: <https://www.tasteofcinema.com/2016/pulling-focus-phantom-of-the-paradise-1974/>.
24. 'Phantom' Sold to Highest Bidder: Fox Kilday, Gregg. Los Angeles Times 20 July 1974: a7.
25. Phantom of the Paradise [Електронний ресурс] // IMDb — Режим доступу до ресурсу: https://s.media-imdb.com/title/tt0071994/?ref_=ls_i_44.
26. Turman K. 'Phantom of the Paradise' at 45: Composer/Star Paul Williams Talks the Bizarro Cult Fave [Електронний ресурс] / Katherine Turman // Billboard. — 2019. — Режим доступу до ресурсу: <https://www.billboard.com/music/music-news/paul-williams-phantom-of-the-paradise-music-8541588/>.
27. The "Swan Song Fiasco" (or, "Why are all those dead birds floating around?") [Електронний ресурс] // The Swan Archives — Режим доступу до ресурсу: https://www.swanarchives.org/production_fiasco.asp.

28. Phantom of Paradise in Studio B, LA [Электронный ресурс] // The Record Plant Diaries Project. – 2018. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.recordplantdiaries.com/2018/03/21/phantom-of-paradise-in-studio-b-la/>.
29. Sontag S. Notes on "Camp" [Электронный ресурс] / Susan Sontag. – 1964. – Режим доступа до ресурсу: https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf.
30. McNeil, Legs; McCain, Gillian (2013). "Why Don't We Call It Punk". In Cateforis, Theo (ed.). The Rock History Reader. Routledge. pp. 167–172. ISBN 9780415892124.
31. Stuart Y. McDougal. Stanley Kubrick's A Clockwork Orange. — Cambr. : Cambridge University Press, 2003. — 168 p. — (Cambridge Film Handbooks). — ISBN 9780511615306. McDougal, 2003, p. 8
32. Anthony Burgess. Juice from A Clockwork Orange (англ.) // Rolling Stone. — 1972.
<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2007/01/23/juice-from-a-clockwork-orange/>
33. Joseph, Branden. Neo-Dada and Pop Art, Fall 2007 G4848 at Columbia University, December 4, 2007 lecture.
34. Michel Ciment. Kubrick on A Clockwork Orange (1982)
<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.aco.html>
35. BOUSCHELJONG P. Mark Fisher | Hauntology, Nostalgia and Lost Futures | Interviewed by V. Mannucci & V. Mattioli [Электронный ресурс] / PETER BOUSCHELJONG // BLACKOUT. – 2014. – Режим доступа до ресурсу: <https://my-blackout.com/2019/04/26/mark-fisher-hauntology-nostalgia-and-lost-futures-interviewed-by-v-mannucci-v-mattioli/>.
36. Mark Blake. Pigs Might Fly: The Inside Story of Pink Floyd. — London : Aurum Press Limited, 2007. — 438 p. — ISBN 978-1-84513-366-5.
37. Ciment M. Kubrick on A Clockwork Orange An interview with Michel Ciment [Электронный ресурс] / Michel Ciment – 23 Jan 2001. — —

Режим доступу до ресурсу:

<https://web.archive.org/web/20080724234014/http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.aco.html>.

38. Bernard Weinraub. Kurick Tells What Makes "Clockwork Orange" Tick // The New York Times. — 1972. — January 4 <http://tabularasa.info/Horror/ClockworkOrangeFiles.html>

39. G. J. “Порожні люди” аналіз [Електронний ресурс] / J. G. // Dovidka.biz.ua Джерело: <https://dovidka.biz.ua/porozhni-lyudi-analiz> – Режим доступу до ресурсу: <https://dovidka.biz.ua/porozhni-lyudi-analiz/>.

40. Rausch A. The Films of Martin Scorsese and Robert De Niro [Електронний ресурс] / Andrew J. 40. Rausch. – Toronto: Scarecrow Press, 2010. – 215 с. – (ISBN 978-0-8108-7413-8) – Режим доступу до ресурсу: http://www.filedata.store/files/ebooks_2mb/0cc5d.The.Films.of.Martin.Scorses.e.and.Robert.De.Niro.Repost.pdf

41. Thompson R. "Interview: Paul Schrader" [Електронний ресурс] / Richard Thompson // Film at Lincoln Center. – March–April 1976. – Режим доступу до ресурсу: <https://web.archive.org/web/20210614222918/https://www.filmcomment.com/article/paul-schrader-richard-thompson-interview/>

42. Kilday G. ‘Taxi Driver’ Oral History: De Niro, Scorsese, Foster, Schrader Spill All on 40th Anniversary [Електронний ресурс] / Gregg Kilday // The Hollywood Reporter. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/taxi-driver-oral-history-de-881032/>.

43. Rosenbaum J. Hell on Wheels [Електронний ресурс] / Jonathan Rosenbaum // Chicago Reader. – 1996. – Режим доступу до ресурсу: <https://web.archive.org/web/20101209232144/http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=6765>.

44. Thompson D. Scorsese on Scorsese [Електронний ресурс] / D. Thompson, I. Christie. – London: Faber, 1989. – 254 с. – (ISBN 0571220029).

– Режим доступу до ресурсу:

<https://archive.org/details/scorseseonscorse0000scor>

45. Sartre J. Existentialism and human emotions [Электронний ресурс] / Jean-Paul Sartre. – New York: Philosophical Library, 1967. – 96 с. – (ISBN 0-8065-0244-4). – Режим доступу до ресурсу:

<https://archive.org/details/existentialismhu00sart/page/n5/mode/2up>

46. Bideau, Anne-Marie. Hollywood et le rêve américain ; Cinéma et idéologie aux États-Unis [Электронний ресурс] / Anne-Marie Bideau – Paris: Masson, 1994. – 244 с. – (ISBN 2225845832) – Режим доступу до ресурсу:

<https://archive.org/details/hollywoodetlerev0000bida/mode/2up>

47. Dinitto, Jay. Earth Crisis Take Vigilante Action [Электронний ресурс] / Jay Dinitto // Noisecreep. – May 6, 2009 – Режим доступу до ресурсу: <https://noisecreep.com/earth-crisis-take-vigilante-action/>

48. Peake T. Derek Jarman: A BIOGRAPHY / Tony Peake. – Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2011. – 624 с. – (ISBN 978-0-8166-7432-9).

49. Potter A. The rebel sell: how the counterculture became consumer culture / A. Potter, J. Heath. – Toronto, Ontario, Canada: Chichester : Capstone, 2006. – 380 с. – (ISBN-10: 1-84112-655-1). – Режим доступу до ресурсу:

<https://archive.org/details/rebelsellhowcoun0000heat/page/n7/mode/2up>

50. Tyson D. Enochian Magic for Beginners: The Original System of Angel Magic / Donald Tyson. – Woodbury, Minnesota: Llewellyn Worldwide, 2002. – 416 с. – (ISBN: 1-56718-747-1). – Режим доступу до ресурсу:

https://books.google.com.ua/books?id=oKcZZmeOD3YC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

51. Keenan D. England's hidden reverse : a secret history of the esoteric underground : Coil, Current 93, Nurse With Wound / David Keenan. – London, UK: Strange Attractor Press, 2016. – 446 с. – (ISBN: 978-1907222-

17-7). – Режим доступу до ресурсу:

<https://archive.org/details/englandshiddenre0000keen/page/n3/mode/2up>

52. Leaver-Yap M. Punking Out: Derek Jarman and Vivienne Westwood on Jubilee [Електронний ресурс] / Mason Leaver-Yap // WALKER. – 2014. – Режим доступу до ресурсу:

<https://walkerart.org/magazine/punking-out-derek-jarman-and-vivienne-westwood-on-jubilee>.

53. Ріхард Б. Чорні мережі: класична субкультура у сфері мас-медій. Пер. з німец.: Марта Возняк. [Електронний ресурс] / Бірґіт Ріхард // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2005. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ji.lviv.ua/n38texts/richard.htm>.

54. Klemm Michael D. Lips Together Fangs Apart / Michael D. Klemm [Електронний ресурс] // CinemaQueer.com – September, 1999 – Режим доступу до ресурсу:

<https://www.cinemaqueer.com/review%20pages/interviewhunger.html>

55. Пост-панк 80-х | Rock Around the Punk | История современной музыки <https://www.youtube.com/watch?v=dZMVw7rnlRM&t=5285s>

56. Bazin A. What is cinema? [Електронний ресурс] / André Bazin. – Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1968. – 183 с. – (ISBN: 0-520-00092-7). – Режим доступу до ресурсу:

https://ia903003.us.archive.org/28/items/Bazin_Andre_What_Is_Cinema_Volume_1/Bazin_Andre_What_Is_Cinema_Volume_1.pdf

57. Bazin, André, Mort tous les après-midi. Qu'est-ce que le cinéma ?, vol. 1, Paris : Cerf, 1958, p.68

58. Showalter, Elaine (1995). Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle. Virago Press. p. 184.

<https://archive.org/details/sexualanarchygen00show/page/184/mode/1up?view=theater>

59. Еліот Т. Порожні люди. Пер. з англ.: Олександр Мокровольський. [Електронний ресурс] / Томас Стернз Еліот // Журнал

іноземної літератури Всесвіт №7-8. – 2008. – Режим доступу до ресурсу:
<https://maidan.org.ua/arch/culture/1220558730.html>.

60. Centers for Disease Control (CDC). (June 1981). "Pneumocystis pneumonia – Los Angeles". MMWR Morb. Mortal. Wkly. Rep. 30 (21): 250–52. PMID 6265753. – Режим доступу до ресурсу:
https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/june_5.htm

61. Altman Lawrence K. Clue Found on Homosexuals' Precancer Syndrome. [Електронний ресурс] / Lawrence K. Altman // The New York Times – June 18, 1982 – Режим доступу до ресурсу:
<https://www.nytimes.com/1982/06/18/us/clue-found-on-homosexuals-precancer-syndrome.html>

62. Centers for Disease Control (CDC). (July 1982). "Opportunistic infections and Kaposi's sarcoma among Haitians in the United States". MMWR Morb. Mortal. Wkly. Rep. 31 (26): 353–54, 360–61. PMID 6811853. – Режим доступу до ресурсу:
<https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/00001123.htm>

63. "Clips Receive an Artful Showcase". Video Music. Billboard. Vol. 97, no. 35. August 31, 1985. pp. 51–52. ISSN 0006-2510. Retrieved February 15, 2018 – via Google Books. [...] 'Tainted Love,' 1985, directed by the Coil, music by the Coil. – Режим доступу до ресурсу:
https://books.google.ie/books?id=yCQEAAAAMBAJ&pg=PT110&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

64. The Crow (1994) - A Profile of James O'Barr
<https://www.youtube.com/watch?v=IQHJVQaTHR8>

65. Rose, Michael (January 21, 2014). "'The Crow' Retrospective: The Original Graphic Novel". Mysterious Universe. Retrieved February 5, 2020.
<https://mysteriousuniverse.org/2014/01/the-crow-retrospective-the-original-graphic-novel/>

66. The Shadow Of The Crow / Washington Post by By Richard Harrington

<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1994/05/15/the-shadow-of-the-crow/5852ee0f-6e8c-4a40-9aef-55440dcbed53/>

67. Peter Hook. Substance: Inside New Order. EPub Edition January, 2017. ISBN 9780062308016 – с.520

68. Basham D. Got Charts? Beans, Bleek & Beatles Synch Up Soundtracks [Електронний ресурс] / David Basham // MTV. – 2002. – Режим доступу до ресурсу:

<https://web.archive.org/web/20161104210559/http://www.mtv.com/news/1452207/got-charts-beans-bleek-beatles-synch-up-soundtracks/>.

69. Marshall McLuhan. Understanding Media: The Extensions of Man (The MIT Press) Paperback – 2 Dec. 1994 – с.368

Додатки:

1. Jarmusch J. Gimme Danger: Історія Іггі та The Stooges (англ. Gimme Danger) [Електронний ресурс] / Jim Jarmusch. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.imdb.com/title/tt1714917/>.

2. Letts D. Punk: Attitude [Електронний ресурс] / Don Letts. – 2005. – Режим доступу до ресурсу: https://www.imdb.com/title/tt0446765/?ref_=nv_sr_srsq_0_tt_3_nm_0_in_0_q_Punk%2520Attitude.

3. Mark Fisher – The Slow Cancellation of the Future (2014) [Електронний ресурс] / May 21, 2014 at MaMa Zagreb in Zagreb, Croatia. – Режим доступу до ресурсу: <https://archive.org/details/markfisher-thelowcancellationofthefuture>

4. Crary S. Kill Your Idols [Електронний ресурс] / Scott Crary. – 2004. – Режим доступу до ресурсу: https://www.imdb.com/title/tt0407926/?ref_=fn_al_tt_1.

5.