

Емпатія, екзорцизм, елементалі: про популярність «горор- мемуарів»

МАРИНА МОЙНІХАН

17 СЕРПНЯ 2024

Минулого року у видавництві університету Огайо вийшла книжка Марлени Вільямс «Night Mother» із підзаголовком «Особиста і культурна історія “Екзорциста”». Цей формат — його можна назвати «горор-мемуарами» — здається дуже специфічним: людина, не пов’язана з кіноіндустрією, згадує своє життя і намагається помістити його в контекст фільмів жахів, що супроводжували її дорослішання. Та попри специфічність, «горор-мемуари» виходять усе частіше — чому?



Кадр із фільму «Екзорцист» (1973)

Скульптор Бенвенуто Челліні п'ятирічним хлопчиком начебто на власні очі побачив фантастичне створіння. В автобіографії він пише, що одного дня батько покликав його до підвалу. У каміні палав вогонь. Указуючи на полум'я, батько звернув увагу маленького Бенвенуто на те, що на вуглинах бавиться ящірка, але не звичайна, а така, що народжується і живе у вогні, — міфічна саламандра, вогняний елементаль. Проте кульмінацією спогаду стало не це, а те, що, показавши синові саламандру, батько з розмаху плеснув його по вуху — а коли майбутній геній ренесансу зайшовся плачем, так пояснив свій вчинок: «Сину, я вдарив тебе не за якийсь переступ, а лише для того, щоб ти запам'ятав, як побачив істоту, що її не бачила жодна інша людина».

Іноді мені здається, що найкращі горор-режисери навчалися в Челліні-старшого. Показати надприродне явище недостатньо; треба навздогін дати глядачеві солідного ляпаса — земного і зрозумілого. Вразливу дитину, що вперше подивиться «Екзорциста» Вільяма Фрідкіна, налякають знамениті сцени одержимості — але через багато років у вухах дзвенітиме не рик демона Пазузу, а голос матері, яка звертається до сина-священника Дем'єна Карраса: «За що

ти так зі мною, Діммі?»

Демонічні завивання з фільму п'ятдесятирічної давнини не лякають нас — дорослих і досвідчених. Надто якщо не знати, як обернулося життя людини, що дала екранному демону свій голос. Його озвучила акторка Мерседес Маккембрідж — радіозірка, яка, попри яскраву зовнішність, так і не стала популярною в кіно. Роль Пазузу дісталася Мерседес, коли тій було вже п'ятдесят сім років. Акторка мала дорослого і успішного сина-фінансиста на ім'я Джон. Його кар'єрі, однак, скоро настав кінець: інвесткомпанія, де працював Джон, дізналася, що він побудував шахрайську схему і відкрив фіктивний рахунок на ім'я матері, підробивши її підпис. Мерседес, яка сама втратила гроші через цю аферу, відмовилася відкупити сина від правосуддя. Осоромлений і збанкрутілий, він убив свою дружину і двох дочок, а тоді й собі вкоротив віку.

«Night Mother» у назві автобіографічної книги Марлени Вільямс — це не «нічна мати» чи «ніч-мати», а останні слова з передсмертної записки Джона: «Добраніч, мамо». Але чому молода письменниця, не пов'язана особисто ні з цією історією, ні з культовим «Екзорцистом», вирішила розповісти про власне життя через призму цього фільму, та ще й винісши в назву таку моторошну алузію?

У 2018 році письменниця Емі Воллен опублікувала книжку «When We Were Ghouls: A Memoir of Ghost Stories», у якій наративізувала своє дитинство за допомогою горор-тропів. Дитинство Емі було мало схоже на жахастик: її заможні батьки багато подорожували, не кривдили дітей, а найгірше, чим їм можна дорікнути, — це схильність привласнювати під час подорожей артефакти корінних народів. Авторка припускає, що клаптики старовинної тканини, розвішані на стінах у батьківському домі, — це бинти, які зняті зі справжньої мумії. Воллен починає реконструювати минуле, спираючись не на власні розпливчасті спогади, а на конкретні образи з кіно і літератури жахів: відьми! вампіри! археологічні прокляття! Згадуючи, як її сім'я жила в порожньому готелі, вона порівнює себе — ситую, щасливу дитину — з Денні Торренсом із фільму «Сяйво» — хлопчиком, якого намагається вбити власний батько.

У 2020 році вийшли мемуари письменниці Клер Кронін під назвою «Blue Light of the Screen: On Horror, Ghosts, and God». Кронін виросла в католицькій сім'ї серед жінок, схильних до побутового містицизму — але й у її випадку бажання приміряти на себе екранні історії про привидів і полтергайстів здається дещо претензійним.

Цього року побачить світ розширене перевидання книжки про культові фільми, яка сама стала культовою: «House of Psychotic Women» канадійки Кейли Жанісс. Книжка вперше вийшла 2012 року, і тоді її позиціонували як поєднання формату мемуарів із кінокритичним есеєм про фільми жахів. Ця історія — надто якщо порівняти її з іншими згаданими книжками — і справді скидається на горор: тут фігурують вітчим-аб'юзер, бойфренд-сталкер та інші справжні монстри. Проте Жанісс нагадує, що слово «монстр» за етимологією позначає те, що щось демонструє. У фільмах жахів, пише вона, монстр (чи серійний убивця, чи зомбі, чи перевертень) — це палець, який вказує на жінку, передусім — на матір, що його створила.

Але хіба в реальності відбувається не те саме? «Ти ніколи не була поруч, коли я тебе потребував, і тепер я і моя сім'я мертві... Добраніч, мамо».

Чому письменниця Марлена Вільямс обрала саме «Екзорциста» за супутника для власної біографії, стає зрозумілим не одразу. На авторському фото — руда усміхнена жінка, що виглядає набагато молодшою за свої тридцять два роки. Вона ніяк не схожа на людину, яку мордують внутрішні демони.

Але не варто забувати, що у фільмі Фрідкіна одержима не лише дванадцятирічна головна героїня на ім'я Ріган. Молодший із двох священників, які намагаються її врятувати, — отець Каррас — бореться зі власним демоном: думкою про те, що не допоміг матері, яка померла у злиднях серед чужих людей. У фіналі фільму Каррас умовляє демона Пазузу полишити тіло дівчинки; «Візьми мене!» — вигукує він і, коли Пазузу справді входить у нього, вистрибує з вікна. Каррас розбивається насмерть, рятуючи Ріган від одержимості. Чи самого себе — від почуття провини?

У тому, що стосується «Екзорциста», Марлена Вільямс має унікальну — але незavidну — оптику. Її побожну матір, Мері Вільямс, не можна було назвати жорстокою чи суворою. Вона була вимогливою лише в одному правилі, яке висунула доньці: ніколи не дивися «Екзорциста» — найжахливіший фільм у світі! Свого часу Мері отримала таку саму заборону від своєї матері, та, звісно, не послухала — а потім жалкувала.

Попри відносну поблажливість сім'ї (а може, через цю поблажливість), у підлітковому віці Марлена починає бунтувати. Вона конфліктує з матір'ю. Насміхається над вихователями-езуїтами в католицькій школі — один із них припустився фатальної помилки, обравши дівчину,

щоби продемонструвати на ній свій дар глоссолалії («[ніби] пропердів ротом гімн Угорщини»). Марлена прагне свободи — прагне втекти.

За першої можливості вона їде зі США в Європу, щоб насолодитися свободою, асортиментом місцевого алкоголю і нетривалими романами — а коли повертається, то дізнається, що в матері стався рецидив раку грудей. Цього разу хвороба в термінальній стадії. Марлені тільки вісімнадцять років — і вона спостерігає, як помирає її мати. Її унікальна перспектива полягає в тому, що вона — і Ріган, і Каррас. І дівчина-підліток, яка безпричинно ненавиділа ту, хто її народила, — і доросла сирота, яка живе з непозбувним почуттям провини. «Екзорциста» вона зрештою подивилася — через п'ять років, усе ще гостро переживаючи втрату. І стала одержима ним — фільмом про одержимість.

Кінокритик Робін Вуд припускав, що його сучасники у 1970-х роках масово йшли на покази «Екзорциста» — фільму, який не тільки лякав, а й багатьох змушував блювати і непритомніти прямо в кінозалі, — щоб пересвідчитися, що все ще здатні реагувати на образи жаху, коли щоденні кадри реального насильства (наприклад, війни у В'єтнамі) перестали викликати таку глибоку реакцію. Горор, зрештою, — це «емпатичний» жанр: як і еротичне кіно, він побудований на тому, що глядач розділяє переживання героя на соматичному рівні. Від часів «Екзорциста» кількість документальних жахів у новинах тільки зростає — а знечулення глядачів прогресує; не дивно, що горор став своєрідним тестом на чутливість до чужого, нехай і фантастичного, болю.

У медієвістки Барбари Ньюман є книжка під назвою «The Permeable Self» (2021), тобто «Проникне "я"», або ж «Нещільне "я"». У тексті йдеться про те, що це для нас «я» — щось неподільне й невідчужуване; а от у середньовічній Європі побутували ідеї, за якими одне «я» може належати різним людям. У християнській теології є поняття перихорези — взаємного проникнення трьох іпостасей бога: Отця, Сина і Святого Духа. Довгий час вважали, що подібне взаємопроникнення може існувати і між ідентичностями — тобто, якщо говорити відповідною мовою, душами — простих людей або людей і янголів. Чи людей і демонів.

Ньюман наводить п'ять прикладів такого пористого «я». Перший — це педагогіка, коли вчитель передає «я» учневі, який іноді навіть зовнішньо починає його копіювати. Другий — це святі, які начебто можуть буквально зазирнути в душу іншої людини. Третій — це уявлення про коханців, які обмінюються серцями, залишаючи в такий спосіб частину свого «я» в іншій людині. Четвертий — це зв'язок матері й дитини: тут усе очевидно. А останній приклад, як ви вже, певно, здогадалися — це демонічна одержимість.

Історикиня ілюструє цей пункт біографією цікавої особистості — абата-цистерціанця Ріхальма, який жив у XIII столітті. Він не був одержимий дияволом — принаймні, таким не вважався, — але був одержимий одержимістю. Він вірив, що демони оточують людей усюди і що ми неспроможні розрізнити, який наш вчинок чи рух справді наш, а який учиняють від нашого імені демони.

Із одного боку, Ріхальм, здається, був дуже неприємною особою. Він повсякчас смикав підлеглих монахів, щоб ті не кашляли, не плювалися, не позіхали, не чхали, не хропіли й не чухалися — бо це все витівки демонів. Навіть бурчання в животі свідчить про те, що людині бракує самоконтролю: демон пробрався в її кишки. Демони, як вважав Ріхальм, мають тіло, яке накладається точнісінько на тіло людини, і коли вони щось роблять, то це виглядає так, наче це робить сама людина: така собі перихореза людини і її злого двійника. Психіатри сказали б, що Ріхальм страждав від компульсій: він вважав за потрібне хреститися після кожного пчиху й навіть вигадав тактику, як хреститися непомітно від інших, — уявіть, якими сильними були ці компульсії, якщо доводилося приховувати численні хресні знамення від монахів!

А з другого боку, Ріхальм був тим, кого ми зараз назвали б емпатом, бо він моментально заражався будь-якою емоцією. Він писав: «Коли я близький до якоїсь людини, то відчуваю те, що відчуває вона». Барбара Ньюман називає випадок Ріхальма «надзвичайною пористістю людського “я”, де людські і надлюдські сутності вільно накладаються одна на одну».

Нас, людей прогресивних, «пориста ідентичність» лякає — як і надмірна, на грані магії, емпатія. Недавно мені трапилася книжка «Strangers to Ourselves» (2022) журналістки Рейчел Авів, яка досліджує складні випадки людей, що відчувають, ніби їхня особистість їм більше не належить, — зокрема жертв психозу. Для Авів тема була важливою через досвід, пережитий у дитинстві. Переказ цього епізоду починається, як чергова історія про одержимість: після святкування

Йом-Кіпура шестирічна Рейчел починає бунтувати проти батьків і перестає їсти — зовсім. Згодом її шпиталізують як одну з наймолодших жертв анорексії у штаті. Але в цьому не було витівок якогось діббука. Гламурні журнали теж навряд чи вплинули на шестирічку. Що ж стало причиною хвороби?

Авів пише: «У шість років кордони між людьми здавалися мені пористими. На уроці музики я сиділа між двома хлопчиками. З одного боку був Слоан, найвищий у нашому класі, — у нього ще постійно текли зелені соплі. З іншого боку сидів повненький Brent — він так тяжко дихав, що іноді я перевіряла, чи він не заснув. Їхні фізичні риси здавалися мені заразливими. Щоб захиститися, я намагалася сидіти рівно по центру, на однаковій відстані від обох. Якщо я посунуся в бік Слоана, стану занадто високою. Якщо наближуся до Brentа, я потовстішаю». А ще в Рейчел була дуже тендітна («ефірна») подружка Елізабет, якою вона захоплювалася настільки, що почала фантазувати, як це — бути Елізабет. І в якомусь сенсі справді на неї перетворилася.

Герої книжки Авів непересічні, вони інакші; вони не те що не від світу цього — вони не від часу цього. Їхні уявлення про ідентичність характерні скоріше для середньовіччя (одну з героїнь, нашу сучасницю, вважають в Індії живою святою). Сьогодні, особливо під впливом політики ідентичності, концепція пористого «я», яке можна з кимось розділити, видається не просто абсурдною, а й потенційно образливою: сказати, що ти відчуваєш те, що відчуває інший — це майже зізнатися в апропріації чужого досвіду.

Але зізнатися в тому, що якийсь фільм травмував тебе, змусивши не просто співчувати герою, а й відчувати-разом-із-героєм — не соромно. Сказати, що чужорідний досвід екранного персонажа оселився у тебе в голові, не означає оголосити себе диваком.

Перший і останній фільм, який по-справжньому налякав мене настільки, щоб, як кажуть американські зумери, «жити в моїй голові і не платити за оренду», — був не горором, хоча його героїню теж піддають екзорцизму. Маловідома стрічка поляка Лукаша Карвовського «Листопад» (1992) розповідає про останні місяці життя явно нестабільної дівчини Сари, яка фантазує про самоспалення. Звідки ці фантазії, з фільму не ясно. Зрозуміло тільки, що, на відміну від сучаснішої «Святої Мод» (2020), це не бажання перетворитися на мученицю, не прагнення духовної величі — навпаки, Сара хоче стерти сам факт свого існування. Попри відсторонену артгаусну естетику, «Листопад» викликав у мене фізичний жах, схожий на

переляк, який описують ті, хто в 1970-х зіткнувся з «Екзорцистом». Я не розуміла причин депресивної і деструктивної поведінки героїні — і ще більше не розуміла, чому вона мене так бентежить. Я побачила незабутню Сару-саламандру; я відчула повчальний ляпас; але чого саме він мав мене навчити?

Лиш недавно я вперше почула про клінічний випадок «мадемуазель Ікс», на основі якого 1880 року описали синдром Котара, або ж «синдром ходячого мерця». «Мадемуазель Ікс» вірила, що вона вже мертва; те, що вона далі ходить і спілкується з лікарями — це помилка, аберація. Вона постійно просила спалити її (тут складно вжити слово «живцем») і кілька разів намагалася вчинити самоспалення. А ще вона відмовлялася від їжі та зрештою довела себе до голодної смерті. У загадковій історії жінки, однак, є натяк на причини такої поведінки. Початок її хвороби співпав із облогою Парижа під час франко-прусської війни. Більшість жителів міста голодувала; на ринках продавали єдине доступне м'ясо — щуряче. Найбідніші містяни викопували на кладовищах скелети, щоб розтовкти кості і зварити з них хоч якусь віддалено поживну юшку. Щотижня від голоду помирало близько трьох тисяч людей. Письменниця Вікторія Шеперд, яка досліджує цей випадок у своїй книзі «A History of Delusions» (2022), припускає, що «Ікс» страждала від провини вцілілого. «Її десятиліттями мучило питання, чи гідна вона їжі — чи гідна вона хоч чогось», — пише Шеперд.

Тепер, здається, я краще розумію свою стурбованість «Листопадом» і відчуття, що його перегляд ніби заразив мене чимось небажаним. Якщо віра у власну негідність і бажання стерти себе можуть бути проявом своєрідної емпатії до тих, хто був гідніший життя — і не вижив, то найбезглуздіші фільми про одержимість раптом виявляються серйознішими, ніж ми звикли їх сприймати (Ріган, після численних епізодів самокалічення, відповідає на запитання екзорциста «Хто ти?» словом «Отхін'я» — анаграмою фрази «Я ніхто»). Це розумів іще один польський режисер — Марцін Врона. У 2015-му вийшов його «Демон»: стрічка про сучасного поляка, яким під час весілля заволодіває дух єврейської дівчини, що загинула під час Голокосту. Більше Врона нічого не зняв: того ж року під час одного з кінофестивалів він наклав на себе руки в готельному номері.

Марлена Вільямс із гіркотою згадує момент, коли підліткою звично нагубила матері, а та сказала: «Шкода, що я не можу зафільмувати тебе й показати тобі — тобі стало б соромно». Прочитавши цей абзац, я спочатку уявила, що мати хоче показати дочці її перекошене гнівом обличчя — і присоромити саме цим, мовляв, дивися, як спотворює тебе злість, яка ти негарна

в такі моменти. Але тепер соромно мені — що не зрозуміла очевидного. Мати хотіла зафільмувати доньку не для того, щоб показати їй, як вона виглядає, а щоб показати, як вона дивиться — який погляд спрямовує на матір (і що відчуває людина, на яку спрямований такий погляд). Мати письменниці інтуїтивно розуміла зв'язок кіно з емпатією.

Буде банальністю сказати, що XXI століття — це час, коли люди настільки ж роз'єднані емоційно, наскільки з'єднані інформаційно. Сподіваюся, що наступні слова прозвучать менш загальною: як жанр кіномистецтва, горор є одним із засобів подолання цього емоційного бар'єру; і численні горор-мемуари, авторки яких дивляться кіно і вчать співчувати — не тільки його героям, а й своїм матерям, своїм бабусям, собі, Іншому, — ще один доказ цього.

МАРИНА МОЙНІХАН

17 СЕРПНЯ 2024

Warning: count(): Parameter must be an array or an object that implements Countable in </home/kairosbo/verbum.com.ua/www/wp-includes/post-template.php> on line **284**