

УДК 177:791

**Севастьянко Алена Вадимовна**

канд. филос. наук, зав. учебно-методическим сектором, НОУВПО Гуманитарный университет (г. Екатеринбург)  
E-mail: anders-alena@yandex.ru

**Sevasteyenko Alyona Vadimovna**

Candidate of Philosophy, Head of Teaching Methodology Branch, Liberal Arts University – University for Humanities (Ekaterinburg)

**«ОТСУТСТВУЮЩИЙ» ОПЫТ:  
ФЕНОМЕН КИНЕМАТОГРАФИ-  
ЧЕСКОЙ ГРЕЗЫ**

**«MISSING» EXPERIENCE:  
THE PHENOMENON  
OF CINEMATIC DAYDREAMS**

---

**Аннотация**

В статье представлена философская концепция переживания любви как опыта, который реально отсутствует, но может быть осуществлен виртуально посредством так называемой «кинематографической грезы», имеющей место в действительности в качестве воображаемого феномена или «онейрического переживания».

**Ключевые слова:** образ-воображение; образ-переживание; опыт любви как переживание грезы (онейрическое переживание); «отсутствующий» (виртуальный) опыт; кинематографическая греза (виртуальное грезовидение); кинематографический опыт (опыт воображаемого повторения).

**Abstract**

This article introduces the philosophical concept of love as the experience that is not actually present but can be acquired within a virtual environment via so-called «cinematic daydreams» existing as imaginary phenomena or the «oneiric experience».

**Key words:** picture-imagination; image-experience; love experience as daydreaming (oneiric experience); «missing» (virtual) experience; cinematic daydream (virtual daydreaming); cinematic experience (the experience of imaginary re-living).

---

*Опыт не может быть достоянием только реального мира.*

*Мы переживаем события, которые не имели места в действительности.*

*Карл Теодор Дрейер*

*Грезить – значит «отсутствовать» в реальном мире,  
пребывая в мире воображаемом.*

*Гастон Башляр*

Авторитетный российский кинокритик – Юрий Гладильщиков – в предисловии к своему «Справочнику грез» (сборнику комментариев, посвященных лучшим, по его мнению, фильмам современности) высказал замечание, которое может иллюстрировать работу не только кинокритика, но отчасти философа: «...мне нравится трактовать кино... – особенно наделять фильмы смыслами, о коих не догадывались их создатели-режиссеры» [1. С. 5].

Философский подход к теме кино (и, конечно, философия кино, обязанная своим созданием Жилью Делезу)<sup>1</sup>, не может быть ограничен только предпочтениями исследователя и расцениваться как некое ассоциативное фантазирование на темы кинофильмов. Но не согласиться, что всякая создаваемая концепция ассоциативна в том смысле, что выстраивается исходя из личного опыта (переживаний, размышлений и даже предпочтений) ее автора, невозможно<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Делез имеет все основания рассчитывать на признание авторских прав в учреждении новой, ранее не существовавшей дисциплины – философии кино [2].

<sup>2</sup> Несмотря на то что кинокритика отличается от собственно философского исследования кино, имеется целый ряд позиций, который их объединяет. Делез, в частности, выделяет две проблемы,

Делез совершенно прав, утверждая: «Кино подлежит исследованию как новая онтологическая проблема, как новая экзистенциальная модальность» [3. С. 7]. Высказанный тезис возвращает нас к идеям Гастона Башляра, который ввел в научный оборот концепт творческого воображения и акцентировал его онейрический характер<sup>3</sup>. На наш взгляд, процесс «грезовидения» и возникающий в его результате феномен, который мы называем кинематографической грезой, играют важнейшую роль в построении любой виртуальной реальности (художественной, кинематографической или др.).

Данная статья – результат рассуждений по поводу частного случая авторского (и, соответственно, читательского) «грезовидения». Речь пойдет о романах цикла «Сумерки» (2005–2009 гг.) американской писательницы Стефани Майер<sup>4</sup>, а также об одноименном кинофильме «Twilight» (2008), снятом режиссером Кэтрин Хардвик по сценарию Мелисы Розенберг. Мы берем здесь только первый фильм из серии последовавших в 2009–2013 гг. экранизаций, поскольку в нем содержится *сугубо женская интерпретация феномена грезовидения, отражающая позицию автора настоящей статьи.*

Действие «кинематографической грезы» (как следует из названия статьи) связывается нами с образованием опыта особого рода, определяемого как «отсутствующий»<sup>5</sup>. Прежде всего нас будет интересовать конкретный, индивидуально-

---

которые неизбежно встают как перед философом, так и перед критиком. Надо избежать не только простого описания фильмов, но и применения концептов, которые им несвойственны. Задача состоит в том, чтобы сформировать концепты, свойственные кино, но не «данные» в конкретном фильме, т. е. концепты, которые можно создать только в философии. При этом речь идет не о технических понятиях (таких как трюажинг, т. е. съемка с движения и др.) и не о самой технике, если она служит тем целям, которые ею предполагаются, но их не объясняет [3. С. 82].

<sup>3</sup> В данном случае мы рискуем поспорить с Делезом, который никогда не использовал в рамках своего анализа кино термин «воображаемое», не будучи уверен, что «воображаемое» как понятие представляет ценность для кинематографа. Декларируя поиск философией специфических концептов, которые соответствовали бы только кино и ничему более, он замечал: «Можно всегда сблизить наводку и кастрацию, или крупный план и частичный объект: я не вижу, что это дает кино» [3. С. 83]. Тем не менее, исключая психоанализ и его отношение к кино, Делез с большим энтузиазмом сопоставлял Дрейера и Кьеркегора, потому что духовное решение выбора в вопросе движения представлялось философу объектом, адекватным кино. Значит, дело не в исключительности применяемых концептов, а в их уместности.

<sup>4</sup> *Стефани Морган Майер* (англ. Stephenie Morgan Meyer) – современная американская писательница, началом литературной карьеры которой стал цикл «Сумерки», состоящий из 4 романов.

Первый роман цикла, так и называвшийся – «Сумерки» («Twilight»), был издан в 2005 г. и в течение 91 недели возглавлял список национальных бестселлеров. Книга вошла в список «Выбор редактора “The New York Times”»; американским журналом «Publishers Weekly» она была названа «лучшей книгой года»; Amazon назвал ее «лучшей книгой десятилетия» («Best Book of the Decade... So Far»); она вошла в список лучших книг журнала «Teen People (Hot List Pick)»; американская ассоциация библиотекарей назвала ее в десятке лучших книг для молодежи («Top Ten Best Book for Young Adults»).

Каждый следующий год Майер выпускала по одному сиквелу – «Новолуние» («New Moon», 2006), «Затмение» («Eclipse», 2007), «Рассвет» («Breaking Dawn», 2008).

Цикл «Сумерки» приобрел культовый статус (и не только для американских читателей), нисколько не уступая сходным по жанру, но, несомненно, более философичным романам «Вампирских хроник» Энн Райс, знаменитой соотечественницы Майер («Интервью с вампиром», «Вампир Лестат», «Вампир Арман», «Талтос» и мн. др.). Книги Майер были переведены на 26 языков, включая русский, проданы в количестве, превышающем 17 млн экземпляров. Создано более 350 фан-сайтов, объединяющих поклонников литературы Майер. В 2008 г. экранизация «Сумерек» режиссером Кэтрин Хардвик также имела кассовый успех: фильм собрал в мировом прокате 370 млн долларов.

<sup>5</sup> Заметим, что, несмотря на название, настоящая статья не имеет прямого отношения к «Отсутствующей структуре» Умберто Эко (1968). Аналогия может быть только отдаленной. В частности, Эко говорил о том, что в рамках отдельно взятого феномена (для него таковым являлась коммуникация) имеет место не структура (ед. ч.), а структуры (мн. ч.). Во «Введении в семиологию» он «отрицал Структуру во имя утверждения структур» [4. С. 30]. В свою очередь, мы не рассужда-

личностный опыт, а именно переживание любви, которое мы рассмотрим как онейрическое, опираясь на описания, данные в романах Майер.

Имеется в виду опыт любви, в конечном счете являющийся экзистенциальным и в какой-то мере реальным, но могущий быть описанным (а значит, пережитым) как опыт сугубо виртуальный.

Как известно, опыт любви наиболее часто оказывается объектом не только кинематографической, но ранее – художественной интерпретации. Мы полагаем, что такого рода опыт отсутствует не потому, что его нет вообще, а потому, что он существует в особом качестве и его переживание возможно в ином (не обыденном) измерении.

Об этом опыте говорил в своих «Записках» К. Т. Дрейер, призывавший создать средствами кинематографа образ, который будет находиться в соизмеримой связи с духом и временем.

## I

Для начала выделим ряд концептов, которые мы будем рассматривать в качестве допущений, делающих возможными наши дальнейшие рассуждения.

1. «Отсутствующий» опыт может быть осуществлен только при условии наличия описанного, показанного или созданного каким-либо другим способом образа-воображения (т. е. его достижение возможно только в процессе «грезовидения»).

Как таковой отсутствующий опыт:

а) достижим в той мере, в какой является опытом воображаемым (опыт, отсутствующий в действительности, присутствует в грезах – воображаемом переживании);

б) имеет виртуальную форму, которая в ряде случаев подтверждает статус реальности для конкретного индивида («грежу – значит, существую» – афоризм Башляра);

в) всегда является опытом *внутренним* (в том значении, которое вкладывал в это понятие Жорж Батай);

г) является возможным в силу своей кинематографичности (т. е. воображаемой образности, которая доступна восприятию и переживанию человека);

д) делает возможным уход в иную (не повседневную) реальность («воображать – значит, отсутствовать», – также утверждал Башляр);

е) представляет собой «проживание непрожитого» (формулировка Башляра) или перверсию (только переводение в план лично пережитого, а не извращение) чего-то увиденного или прочитанного индивидом.

Достижение опыта, который отсутствует, становится возможным посредством творческой работы воображения, через приобщение индивида к миру грез, в котором реализуются его «нереальные» переживания<sup>6</sup>. «Мы грезим по ту сторону мира и по сю сторону наиболее четко определенных человеческих реалий» [6. С. 9].

Действие воображения носит виртуальный характер. Другими словами, воображение создает виртуальный мир – инобытие, проектируемое самим человеком.

---

ем об «абстрактном (или абсолютном) опыте» и не делаем попыток выстроить эпистемологическую теорию. Мы ставим перед собой вопрос о том, как можно овладеть очень конкретным, частным опытом, который, в принципе, отсутствует.

<sup>6</sup> Термин «воображаемое» может быть использован при анализе кино в неразрывной связи с двумя аспектами концепта «переживание» (которые разводил еще Х.-Г. Гадамер), безусловно присутствующими при реализации кинематографической грезы. Во-первых, процесс – «переживание» (нечто непосредственное, предшествующее всякому описанию и истолкованию); в конечном счете, именно оно является поводом к тому, чтобы начать описывать или истолковывать. Во-вторых, результат – форма «пережитого» (сохраняющийся результат, который впоследствии описывают и истолковывают) [5].

Находясь в нем, можно достигать всего (например, удовлетворять желания, становиться тем, кем мечтаешь, и быть с тем, с кем хочется).

Формой виртуального достижения отсутствующего опыта (кроме непосредственно сновидения) может быть литература, кинематография, а также любой другой род деятельности человека, связанный с «грезовидением» и переживанием.

2. *Кинематографическая греза* – «онейрическое – круглое, свернутое, вне-временное – пространство» (если воспользоваться определением Башляра); иными словами, «воображаемое», визуализация которого характерна для кино как для производителя реальности. Реализуя т. н. «функцию ирреального», кино продуцирует «мир воображения» (или «мир грезы»). Та же функция свойственна литературе (и др. видам творчества), но средства, которые она использует, отличаются от техник, практикуемых в киноиндустрии.

Для целей данного исследования мы определяем грезу как визуализацию мечтания, виртуального в своей основе, т. е. в принципе могущего осуществиться. Как таковая, греза всегда связана с образом-воображением. Речь идет об образе особого типа (если можно так выразиться, образе-переживании), формируемом в восприятии читателя (а с развитием эры кинематографии – и зрителя).

Кинематографической грезе принадлежит нечто вроде стабильности, покоя; она помогает человеку ускользнуть от времени. Зритель (так же как и читатель), приобщаясь к тому, что было вообразено другими авторами, творит собственную виртуальную реальность. В воображении (а именно, в образе-переживании) осуществляется жизнь, которая становится для него более ценной и реальной, нежели повседневность.

Действие кинематографической грезы отличается несколькими существенными особенностями:

во-первых, идентификацией читателя (или зрителя) с лицом, от чьего имени ведется повествование (или которое изображается в кинокартине);

во-вторых, реализацией опыта «грезовидения»;

в-третьих, взаимосвязью тождества и различия характеристик, отличающих образ-воображение.

Концепт «кинематографической грезы», таким образом, применим к любому опыту, дающему возможность кому-либо (автору, читателю, зрителю, участнику процесса съемок и др.) лично испытать отсутствующие в его повседневной жизни переживания. Не случайно о многих книгах, написанных еще до возникновения кинематографа, говорят, что они словно созданы для того, чтобы быть экранизированными.

3. *Образ-переживание* является результатом действия кинематографической грезы и находится в непосредственной связи с образом-желанием и образом-воображением, представляя собой виртуальную доступность какого-то идеала (например, идеальное выражение любви, красоты и т. п.)<sup>7</sup>.

Для реализации образа-переживания необходим целый ряд составляющих (конкретные характеристики, способ идеализации и т. п.), которые могут быть представлены в любом из продуктов творчества. При этом каждый такой продукт обладает специфическими возможностями.

---

<sup>7</sup> Мы не будем здесь развивать концепт образа-воображения, но вновь сошлемся на Делеза, который в части «Переговоров», посвященной кино, отмечал: «Современные философские концепции воображения и их авторы не обращают внимания на кинематограф» [З. С. 68]. Между тем движущийся образ (о котором говорил еще А. Бергсон, чьи идеи Делез кладет в основу философии кино) возникает именно в результате действия воображения. Тождество «движение – материя – образ», открытое Бергсоном, а также сосуществование всех уровней длительности являются отличительной чертой воображения.

Литература дает читателю уникальную возможность мысленно воссоздать образ-желание (или идеал), описанный в книге, не препятствуя процессу воображения никакими заранее заданными чертами. В книге описание героя носит схематичный характер и только дает материал для оформления его образа читателем.

Кино действует иначе, но даже в рамках созданного актером образа у зрителя есть возможность достроить виртуальную связь, которая могла бы возникнуть между ним и образом, воспринятым на экране.

4. *Кинематографический опыт* сосредоточивает в себе различные образы-переживания (а точнее, схемы возможных переживаний, выстраиваемые вокруг уже сформированных образов-желаний) и является опытом *воображаемого повторения*.

Серен Кьеркегор осмыслил идею повторения, характерную для кинематографа, задолго до оформления философии кино в отдельную дисциплину. «Повторение, – писал Кьеркегор, проецируя на область переживаний мысль о вечном возвращении Фридриха Ницше, – сама действительность, повторение – это смысл существования» [7. С. 9–10]. Именно повторение (род переживания, порождаемого кинематографической грезой) делает возможной идентификацию.

В кино повторение достигается средствами воображения всех участников кинопроцесса и оказывается доступным способом переживания, основанным на восприятии и дальнейшем видоизменении образов. Например, в фильме показаны идеальные любовные отношения. Каждый, кто был как-то задействован в ходе создания или восприятия кинофильма (режиссер, зритель и т. д.), может стать виртуальным участником экранизированных переживаний, если сделает их осуществление достоянием собственного переживания (воображаемого, конечно).

5. *Опыт любви как переживание грезы*. Наиболее полно такого рода опыт, конечно, представлен в кинематографе. Но «до» и «помимо» кинематографа любовь как греза всегда была вплетена в тематику поэзии, художественной литературы, живописи, скульптуры. Вспомним хотя бы теорию «Зальцбургской ветки» Стендаля, когда под воздействием воображения объект любви наделяется разнообразными чертами, на самом деле ему не присущими.

В пределе, единственной возможной формой существования любви является греза, которая (как образ-воображение, построенный на основе образа-желания) имеет весьма отдаленное отношение к реальности. Как результат грезы опыт любви является внутренним опытом «не переживаемого» в т. н. реальной жизни, т. е. воображаемым повторением чего-то на самом деле не существующего.

Любовь (в смысле переживания любви как экзистенциального опыта) осуществляется в виртуальной (в прямом смысле этого слова) реальности, так как она может быть реализована через повторение только в ходе действия творческого воображения. Кьеркегор говорил: «Единственная счастливая любовь – это любовь-повторение. В ней... нет тревог надежды, жуткой фантастики открытий, но нет и грусти воспоминания, в ней блаженная уверенность *настоящей минуты*» [Там же. С. 8].

Данное высказывание может быть интерпретировано применительно к кинематографу. Кинофильм, как правило, «визуализирует повторение» фрагмента опыта, а именно событие или чувство, неразрывно связанное с тем, что мы называем «объектом любви». При этом режиссер, сценарист, актеры и др. представляют (а именно *повторяют*) опыт так или иначе *пережитый* (либо в личной жизни, либо в процессе вживания в роль и т. п.). Конечно, род повторения (по степени реальности) может различаться.

Если обращаться к философским категориям, любовь возникает из различия, которое неумолимо стремится к тождеству и имеет смысл только в перспективе вечности. Облики различий (в зависимости от конкретных сюжетов, в которые помещается переживание) могут быть разными: различие полов, возрастов, ка-

честв, статусов, сущностей и т. д. Динамика тождеств и различий лежит в основе действия кинематографической грезы, в результате которой возникает т. н. объект любви.

Объект любви в кино представляет собой концентрацию желания, которая рассматривается нами, в том числе, как одна из вариаций лакановского *объекта а* (в версии Ренаты Салецл [8; 9]), при которой зритель любит в экранном персонаже всегда нечто большее, чем он на самом деле является. Кроме того, любовное переживание зрителя всегда виртуально повторяет переживание одного актера в отношении другого актера (как «объекта любви»), изображенное в кинофильме. «Желание связано здесь с желанием Другого» [10. С. 157].

Реализуя желание, стремясь к его объекту, «воображение становится многофункциональным» [6. С. 7]. Желаящий (кем бы он ни был – зрителем, читателем, рассказчиком и т. п.), грезя, производит действие идентификации и «наделяет свои действия будущим» [Там же. С. 6]. Имеющий виртуальный опыт отношений с образом-воображением, может постоянно пребывать во вневременном и непространственном круге «повторения любви».

Другими словами, то, что мы привыкли считать любовью, всегда является «придуманной» сущностью, плодом чьего-то творческого воображения.

6. *Образ-воображение* существует за гранью всего обыденного и, по определению, не может быть доступным повседневному опыту. Человек (идеальный мужчина, идеальная женщина, андрогин и др.), воплощающий образ-воображение, является придуманным от начала и до конца. Если в его описании просматриваются черты, которые когда-либо могли наблюдаться по отдельности в разных реальных людях, то такое совпадение является чистой случайностью.

Для того чтобы очеловечиться (стать доступным в контексте образа-переживания), войти в круг повторения некоего виртуального опыта, образ-воображение должен воплотиться. Носитель образа-воображения (как одно из возможных его воплощений) выглядит и ведет себя не так, как обычный человек. Воплощенный образ-воображение представляет собой идеальное создание, характеристики которого возведены в превосходную степень (чересчур красивый, сильный, грациозный, обладает слишком зорким зрением и восхитительным запахом и т. п.). По сути, речь идет об идеализированном объекте желания, существующем в двойном измерении (реальность + фантазия).

Объект желания никогда не является одним и тем же (иначе он мог бы наскучить) и подобен гофмановской Серпентине, золотисто-зеленой змейке из «Золотого горшка». Демонстрируя мимесис в действии, когда каждый персонаж сказки, в зависимости от настроения главного героя, непрерывно трансформируется (лицо вредной старухи становится то печеным яблоком, то дверным молотком, а архивариус Линдгорст из пожилого седовласого старца превращается в пылающий столб сине-малинового пламени).

7. *Установки исследователя.* Цитаты (фрагменты размышлений различных писателей, философов, критиков), используемые нами в ходе рассуждений, по подбору, скорее, напоминают цветные стеклышки в калейдоскопе, нежели логически выстроенные аргументы объяснения. Подобным образом комбинировал рабочий материал своей последней книги «Устройство разрыва. Параллаксное видение» (2006 г.) Славой Жижек. Как известно, такова общая идея цитатности современной философии, к которой мы относимся безоценочно. Мы понимаем, что многие авторские фразы извлечены нами из контекста, но, тем не менее, к ним обращаемся.

Кроме того, наше исследование (как, впрочем, и всякое другое) отмечено печатью гендера. Ведь опыт любви (отношение к ее видам, формам, а также воспри-

ятие идеала красоты, характер переживаний и мн. др.) в мужском и женском представлении существенно отличается.

Для общей ясности мы просто согласимся с двумя очевидными фактами: во-первых, в данной статье используется опыт, описанный женщиной-писателем и экранизированный сценаристом и режиссером – тоже женщинами; во-вторых, мы рассматриваем содержание этого опыта преимущественно в применении к женским (в том числе собственным) предпочтениям.

## II

Итак, обратимся к упомянутому циклу романов Стефани Майер: «Сумерки» («Twilight», 2005), «Новолуние» («New Moon», 2006), «Затмение» («Eclipse», 2007), «Рассвет» («Breaking Dawn», 2008), «Солнце полуночи» («Midnight Sun», еще не издавался).

Но вначале приведем две цитаты, в которых описывается образ-воображение идеального мужчины.

1. «Вот он, ваш герой перед вами: великолепная имитация мужчины шести футов ростом, светловолосого, голубоглазого, истинного англосакса. Я – вампир... сила и способности мои поистине безграничны» [11. С. 9].

2. «На ярком солнце он выглядел более чем странно. ...Бледная кожа сияла, словно усыпанная алмазами. Эдвард неподвижно лежал на траве, а расстегнутая рубашка обнажала сверкающий мускулистый торс и блестящие руки. Мерцающие, цвета бледной лаванды веки были полузакрыты. Я смотрела на его невероятно красивое лицо, гибкое тело хищника, такое упругое и холодное. ...Мне казалось, передо мной статуя, вытесанная из неизвестного людям камня, гладкого, как мрамор, сверкающего, как хрусталь» [12. С. 232–233, 287].

Речь идет о женском (и весьма необычном) восприятии идеала мужской красоты, воплощенном двумя разными писательницами в художественных образах героев-вампиров.

Но чем обусловлен идеал с такими специфическими характеристиками? Отчего человеческий, по сути, образ-воображение мужчины должен воплощаться в фантастическом существе?

Мы попытаемся ответить на эти вопросы, обратившись к содержанию цикла «Сумерки».

В завязке сюжета нет ничего необычного. Девушка по имени Изабелла Свон (сама она предпочитает, чтобы ее звали Белла) переезжает из солнечного, многонаселенного Феникса, где до 17-летнего возраста жила с матерью (пока та не вышла замуж во второй раз), к своему отцу, в дождливый маленький городок под названием Форкс.

Но далее история становится весьма необычной. Любовные отношения, в которые вовлекается главная героиня, еще не испытывало ни одно человеческое существо. Дело не в том, что до переезда в Форкс юная Белла никогда не влюблялась. В средней школе, куда ее определяют учиться, девушка встречает неординарную семью Калленов. Все члены семьи – двое супругов (Карлайл и Эсми), пятеро их приемных детей (Эммет и Розали, Элис и Джаспер, а также младший – Эдвард) выделяются среди жителей маленького городка необыкновенно красивой внешностью и загадочным поведением. Как выясняется позднее, Каллены являются вампирами, но, в отличие от других подобных им существ, они имеют моральные принципы и питаются только кровью животных. В отношении людей для них действует христианская заповедь «Не убий!».

Конечно, Майер – не первый автор, обратившийся к жанру мистики и сделавший героями своих произведений вампиров. (Говоря о вампирских хрониках, в первую очередь вспоминают Энн Райс, философствующего литератора.)

Однако фабула цикла, задуманного Майер, не исчерпывается рассказом о неординарной жизни вампиров. Ключевым событием, объединившим все четыре романа цикла, оказывается любовь, возникающая между главными героями – Беллой Свон и Эдвардом Калленом.

Кроме всего прочего, Майер нельзя отказать в знании особенностей жанра и умении выстроить сюжет. Автор доказывает важнейшее качество объекта-воображения, а именно его недоступность (и, соответственно, тот факт, что достижение опыта отношений с ним возможно только через ряд *преодолений*).

Двум влюбленным приходится пережить множество испытаний:

1) охоту за Беллой вампира-странника, который, в отличие от Калленов, не является «вегетарианцем»;

2) разлуку Беллы и Эдварда, когда вампир решает отказаться от возлюбленной во имя сохранения ее смертной жизни;

3) попытку самоубийства Эдварда, введенного в заблуждение ложной вестью о смерти Беллы, и столкновение Калленов с Вольтури, одним из самых древних и могущественных вампирских кланов;

4) появление у Эдварда соперника в лице Джейкоба, юноши из рода оборотней-волков, контролирующей территорию, находящуюся рядом с землями вампиров;

5) свадьбу Беллы и Эдварда, которая, помимо невероятного наслаждения телами друг друга в первую брачную ночь, приносит влюбленным огромные страдания, вызванные неестественной беременностью Беллы и рождением необыкновенного ребенка;

6) наконец, неизбежное превращение Беллы в вампира, поскольку автор не видит другого способа сохранить девушке жизнь и навеки соединить влюбленных;

7) и, как следствие, расставание Беллы с семьей (матерью, отцом, друзьями), так как, будучи вампиром, она представляет для них постоянную угрозу.

К тому же все романы цикла буквально пронизывает физическое влечение, которое испытывают друг к другу протагонисты.

Майер описывает страсть девушки и вампира через исходное противоречие категорий «тождества» и «различия», обуславливающее напряженность и (в силу определенных обстоятельств) принципиальную неудовлетворенность любовных отношений.

Но если бы объект-воображение (или, в данном случае, объект желания) был недостижим в принципе, то романы Майер не вызвали бы такого широкого признания.

Какие же условия должны быть выполнены для того, чтобы опыт «невозможных» отношений с объектом желания (а в пределе – любви, идеалом, который может вызвать влечение) стал возможным?

Любовь, суть которой – в *преодолении* каких бы то ни было *различий* во имя обретения взаимного *тождества*, является основным условием Майер.

В случае Беллы и Эдварда, *различиями* являются:

а) смертность девушки и бессмертие вампира (один ускользает от времени, оставаясь неизменным и существуя в вечности; другая, напротив, пребывает во времени, меняется и представляет собой конечное существо);

б) природа человека и природа вампира (человек воспринимает вампира как чудовище, охотника, способного отнять его жизнь; вампир видит в человеке объект охоты, жертву и средство пропитания). Жижек говорит о сходном состоянии: «Реальность различия – параллаксный опыт рождается параллаксным видением» [13. С. 27];



в) внешний вид Эдварда и Беллы (юноша – идеальный; красавец во всех смыслах; девушка – обычная, угловатый подросток, чье единственное достоинство – чувство юмора, построенное на иронии и самокритике).

Напротив, *тождество* проявляется, во-первых, в факте наличия взаимных чувств Беллы и Эдварда, но природа и форма их выражения различаются.

Во-вторых, идеальным воплощением мужчины как такового для девушки оказывается не-человек. «Теперь он вел себя как обычный парень», – отмечает Белла. Вампир же, вопреки своей природе, воспринимает смертную девушку (свою потенциальную жертву) как возлюбленную. Эдвард признается Белле: «Возможно, я не человек, однако был и остаюсь мужчиной» [12. С. 277]. Наконец, зло, которое олицетворяет Эдвард (он сам то и дело называет себя «чудовищем»), преодолевает себя и превращается в персонификацию добра, существо, исполненное любви. Вампир способен пожертвовать собой ради того, чтобы сохранить жизнь смертной девушке.

Сходный сюжет уже был реализован (и на достаточно высоком уровне) в кинематографе. Вспомним «Wisdom of crocodile» (или, в другой версии названия, «Immortality»<sup>8</sup>), фильм, снятый в категории «другое кино», режиссером Po Chih Leong. В одном из интервью исполнительница главной роли, Elina Lowensohn, озвучила философский вопрос, которым задается режиссер: «If evil could love so what is evil?»<sup>9</sup>

Актер Джуд Лоу, сыгравший Стивена, воплощение зла (бессмертного вампира) отвечает на этот вопрос на протяжении всего кинофильма. Нежить питается не только кровью, но и чувствами женщин, которых убивает. Кристаллы, извергаемые из желудка Стивена после поглощения очередной жертвы («любовь», «ненависть», «ревность» и т. д.) являются переваренными эквивалентами человеческих страстей. Чувства, очищенные от примесей и выделенные в некий материальный остаток, можно рассматривать под микроскопом. Но, увидев любовь вблизи, Стивен понимает, насколько живое существо прекрасней самого совершенного, но мертвого кристалла.

Дени Вильнев, режиссер другого фильма («Водоворот», Канада – Норвегия, 2000), исследуя путь от мечты к реальности, который совершает главная героиня, цитирует мысль норвежского писателя Бьорна Магнуссена: «Любое действие человека – это протест против смерти». Рыба (мифический персонаж, введенный в картину как символ мудрости) изрекает другой афоризм: «Чтобы заниматься любовью, мы выворачиваем наизнанку ненависть».

В сущности, романы Майер также демонстрируют литературный протест, но не только против смерти, но и против различия, которое обычно проводят между мечтой и реальностью. Но вопрос, которым она задается, сформулирован иначе, чем у Леонга или Вильнева. Каковы критерии, по которым зло может быть отделено от добра, любовь – от ненависти, жизнь – от смерти?

В начале «Сумерек» Эдвард ненавидит Беллу за то, что желает ее крови так страстно. С точки зрения вампира, девушка обладает невероятно привлекательным запахом, а кровь Беллы является для Эдварда настоящим наркотиком. В первый день знакомства, оказавшись за одной партой с Калленом, девушка замечает: «Черные глаза полыхнули такой ненавистью, что я невольно сжалась. В тот момент до меня дошел смысл выражения “убить взглядом”» [Там же. С. 27]. Чувство, которое испытывает к человеку вампир, носит прежде всего животный характер (о нем можно судить по изменению цвета глаз Каллена – от охры с теплыми золотыми крапинками до бездонно-черного). Белла способна соблазнить вампира

<sup>8</sup> «Мудрость крокодила», «Бессмертие» (англ.).

<sup>9</sup> «Если зло может любить, тогда что есть зло?» (англ.).

(заставить напасть на нее, проявить свою звериную сущность, т. е. начать убивать) и тем самым разрушить хрупкий мир, который вегетарианцы Каллены выстраивали в течение многих лет. Позже Эдвард объясняет Белле: «Мне казалось, что ты демон, явившийся из ада, чтобы меня уничтожить. А запах! Он сводил меня с ума!» [12. С. 242].

Лишь позже Эдвард начинает испытывать к Белле желание сексуального характера. Данное чувство является для него совершенно непривычным, но именно оно заставляет вампира вспомнить о человеке, каким он когда-то являлся. «Есть и другие потребности и желания. Те, о которых я ничего не знаю. ...К подобным переживаниям я не привык. Уж слишком по-человечески! ...Я ведь не знаю, что такое близость, как духовная, так и физическая» [Там же. С. 248–249]. Но любовь вампира – не просто желание или зависимость, избавляться от которой он не планирует. Любить Беллу становится смыслом жизни Эдварда. «Ты – единственная. ...Мое сердце будет принадлежать только тебе» [14. С. 204–205]. Но, из соображений безопасности девушки, вампир всячески избегает полового контакта. Утратив контроль над своей силой в момент возбуждения, он может просто убить Беллу. Только в последней, четвертой книге тождество двух влюбленных оказывается возможным и его персонификацией становится рожденный связью человека и вампира удивительный ребенок, вобравший черты обоих: существо с теплой кожей, могущее меняться (взрослеть), но пьющее кровь и бессмертное.

Влечение Беллы к Эдварду изначально является сексуальным. Девушка видит в вампире самого желанного мужчину, которого только можно себе представить. Конечно, она мечтает быть также желанной для Эдварда. Не случайно в первую же ночь в спальне девушки, когда они остаются наедине, Белла задает Эдварду вопрос, который более всего ее волнует: «Возвращаясь к человеческим страстям. ...Ты считаешь меня привлекательной? Я имею в виду – физически?» [12. С. 277].

В объятиях Эдварда (особенно под его поцелуями) Белла то и дело краснеет, задыхается и даже теряет сознание. Она описывает свои ощущения скупыми, но очень напряженными фразами: «мое сердце забилося так, будто собиралось вырваться из груди» [Там же. С. 271], «от ледяного прикосновения кожа вспыхнула, а по всему телу разнеслись электрические импульсы» [Там же. С. 45], а также прямыми признаниями: «ты сводишь меня с ума» [Там же. С. 267] и т. п.

Девушка и вампир впервые вместе открывают новые для обоих сексуальные ощущения. Например, первый опыт исследования тела любимого. Затаив дыхание, Белла касается руки, плеча, а затем лица Эдварда. Кожа вампира на ощупь похожа на электрический ток, если бы он смог замерзнуть. К тому же ощущения девушки обостряются двояким чувством защищенности (ведь ее избранник – самый сильный мужчина) и, одновременно, опасности (общение с ним, в буквальном смысле, может оказаться смертельным).

Эдвард, напротив, наслаждается мягкостью и животной теплотой кожи Беллы. Кроме того, он должен очень бережно обращаться с ее телом, невероятно хрупким с точки зрения вампира.

Чтобы чувствовать себя целостными, Белла и Эдвард должны все время держать друг друга в объятиях. «Снова оказавшись в объятиях Эдварда, я чувствовала себя полноценным живым человеком» [15. С. 429]. Даже галлюцинации, в которых Эдвард является Белле после расставания («игра воображения») не могут быть столь безупречными.

Но долгое время вторжение в интимное пространство друг друга (духовное или физическое) для влюбленных остается невозможным. Эдвард не может читать мысли Беллы (в сознании девушки словно бы выставлен «щит»). Для Беллы Эдвард практически непроницаем с физической точки зрения (она даже не может изменить положение его руки, настолько та нечеловечески тверда и неподъемна).

Девушка, стремясь быть такой же, как Эдвард (что для нее означает ощутить всю полноту единения с любимым), мечтает стать вампиром.

Доводя до предела силу притяжения, которая существует между влюбленными, Майер делает для них возможным «отсутствующий опыт». Точно два магнита или будто под действием тяготения влюбленные стремятся друг к другу. Такое положение вещей вызывает недоумение, а затем и озабоченность Рене, матери Беллы. «Вы как-то странно себя ведете... – обращается она к дочери. – Он с тебя глаз не сводит. Так следит за тобой, будто готов броситься тебя защищать. ...Но видела бы ты, как сама ведешь себя в его присутствии. Стоит ему шевельнуться, как ты уже подстраиваешься. ...Ты словно луна или искусственный спутник» [14. С. 74–75]. Рене с ее незатейливым взглядом на вещи, который проникает в самую суть, оказывается очень наблюдательной.

На смене черт, объединяющих и разъединяющих двух протагонистов, основывается действие «кинематографической грезы».

Кроме того, в «Сумерках» создается *эталон мужской красоты*. То, что придумывает Майер, оказывается, в прямом смысле слова, воплощением образа-воображения (виртуальным образом-переживанием), т. е. идеальным образом, вызывающим сексуальное влечение.

В качестве образа-желания Эдвард персонифицирует «сущность человека, как она дана в его сексуальности» [16. С. 272]. Вот некоторые цитаты, которые показывают, как воспринимается Эдвард человеческими глазами Беллы: «высокий, мускулистый»; «с миндалевидными глазами, бронзовыми кудрями и ослепительно красивым лицом греческого бога»; «движения наполнены мужской отточенной грацией и почти женским изяществом»; «бледная кожа, холодная как лед, с дурманящим ароматом»; «бархатистый грудной голос, звучащий соблазнительно»; «смех, напоминающий звон серебряного колокольчика» [12. С. 27, 43–44, 235–236, 248]. Кажется, что речь идет о супергерое (и в книге есть такая отсылка). Но устами Эдварда Майер выстраивает антиномию восприятия: «Что если это не так? Что если я – “bad gay”?»<sup>10</sup>

Действительно, сверхкачества юноши могут быть восприняты не только как сверхдостоинства, но и как сверхугроза. В одно и то же время Эдвард символизирует Эрос, инстинкт жизни, и персонифицирует Танатос, инстинкт смерти. Автор выдерживает баланс, награждая протагониста целым рядом эпитетов, которые говорят об опасности, которую представляет вампир для Беллы: «самый сильный хищник на планете», «страшное зубастое чудовище» [Там же. С. 304] и др. Желание сексуальной связи с вампиром оборачивается для Беллы влечением к смерти в лице ее носителя. Все, что как-то соприкасается с телом девушки или проникает в него, ассоциируется с любимым. (Даже яд, способный уничтожить в Белле человека и превратить в вампира, должен быть ядом Эдварда.)

Кроме того, превращение в вампира (которого Белла так жаждет, чтобы никогда не расставаться с Эдвардом) означает предел человеческого существования. Девушка стремится совершить акт трансгрессии<sup>11</sup> в отношении своей человеческой сущности. Но, тем не менее, Белла желает сохранить свойственную человеку сексуальность. «Предел и трансгрессия, – говорил Мишель Фуко, – обязаны друг другу плотностью своего существования» [17. С. 113–117]. Танатос (так же как Эрос) означает вечность (состояние вне времени, поскольку ни смерть, ни либидо<sup>12</sup> не могут быть измерены в человеческих категориях). Как образно выразился Фуко, вечность «очерчивает ту смутную линию на прибрежном песке безмолвия,

<sup>10</sup> «Плохой парень», т. е. антигерой (англ.).

<sup>11</sup> Transgression – «выход за предел» (лат.).

<sup>12</sup> Libido – «влечение» (лат.).

за которой покоится невыразимая тишина» [17. С. 117]. Для того чтобы приобрести к опыту такого рода, человек должен сделаться прозрачным.

К вопросу об *эталоне женской красоты* Майер подходит нестандартно. До самого конца романа его главная героиня никак не вписывается в рамки идеального образца. Девушка-подросток, с нескладной фигурой; скромная, непритязательная и очень неуклюжая. Чертами, отличающими внешность Беллы, являются длинные, черные как смоль волосы, отливающие на солнце красным, и очень бледное лицо с глазами шоколадного цвета. Не стоит, правда, забывать, что, читая роман, мы имеем дело с мнением самой девушки. Так, оценивая себя на фоне Эдварда, Белла нисколько не заблуждается относительно шансов завоевать его сердце: «Разве такой красавец может быть моим? И не мечтай!» [12. С. 230].

Но, с другой стороны, если девушка постоянно падает, значит, она нуждается в том, чтобы ее поддержали. Майер играет на низкой самооценке и очевидной беззащитности Беллы, увеличивая тем самым ее привлекательность. Ребята в школе соперничают друг с другом, стремясь привлечь внимание новой ученицы. Но, главное, именно неуверенность Беллы делает ее в глазах Эдварда самой красивой девушкой из всех, кого он когда-либо встречал. «Она не хотела верить в свою красоту и очарование. Даже то, что она свела с ума мужскую половину школы Форкса, не добавило ей уверенности в себе. Но вместе с тем Беллина скромность, умение смущаться от любого комплимента, заинтересованного взгляда делали ее еще более милой и желанной для меня» [18].

Красивой по-настоящему Белла становится, только обретя природу Эдварда, а именно сделавшись вампиром. Вспомним, как она впервые после превращения увидела себя в зеркале: «Незнакомка в отражении, несомненно, была красива. ...Даже в покое она выглядела подвижной и изменчивой, а бледное лицо сияло, точно луна, в обрамлении густых темных волос. Руки и ноги гладкие, сильные, кожа таинственно мерцает, будто жемчуг. ...Я даже не могла разглядеть собственные черты в этом безупречно гладком лице. ...Идеальные брови женщины в зеркале удивленно взлетели над алыми глазами – такого яркого блеска я в жизни не видела» [19. С. 330–331].

Но рассказ Майер не о том, как золушка становится принцессой, гадкий утенок – лебедем и т. п. На самом деле автор описывает превращение (обязательное условие соединения влюбленных), позволяющее Белле в полной мере оценить совершенство Эдварда.

Достичь тождества, позволяющего стереть различия между образом-воображением (всегда недостижимым) и образом-переживанием (достижимым, но с условиями), влюбленный может, только поднявшись на уровень его совершенства. Примером могут послужить первые ощущения Беллы в ее новой ипостаси: «Мои мысли и чувства были сосредоточены на лице Эдварда. ...Сколько раз я любовалась его красотой? ...мечтала об этом совершенстве? Я думала, что знаю его лицо лучше, чем свое собственное. ...Но до сих пор я никогда не видела его по-настоящему. ...Я попыталась подобрать нужные слова – безуспешно. Таких слов не существовало. ... Люблю тебя...» [Там же. С. 321–322]. Беллу поражает не собственный изменившийся облик, а красота Эдварда, которую, оказывается, она не могла воспринять в полной мере своими слабыми, человеческими глазами.

Наконец, Эдвард и Белла отождествились: одна температура тела, плотность кожи, соразмеримые в своем совершенстве внешние данные, одинаковые способности. «Я стала новорожденным вампиром, – констатирует Белла. И с удивлением замечает, что суть ее чувств к Эдварду не изменилась, только многократно усилилась: – ...Когда ладонь Эдварда легла на мое лицо, точно сталь, покрытая шелком, по моим иссушенным венам пробежало желание, опалившее меня с головы до ног. ...Я по-прежнему тебя *хочу?*» [19. С. 321, 345]. Достижение образа-

воображения, слияние с ним доставляет наивысшее наслаждение. Даже более показательна сцена первого поцелуя после превращения Беллы в вампира. «У меня сложилось впечатление – говорит она, – будто прежде мы никогда не целовались. ... Впрочем, так Эдвард меня еще не целовал. ... Хотя кислород мне был не нужен, мое дыхание участилось, стало быстрым, как во время горения» [Там же. С. 323].

Другими словами, Майер по-своему переписывает известный миф о двух половинках.

К тому же автор прибегает к уловкам, свойственным писателям-романтикам. Создавая воображаемый мир, Майер осуществляет то, что Башляр называл «грезами о материальной сокровенности» [6. С. 20]. Ее вампиры не подходят ни под одно известное описание. Вечные создания (живые и мертвые одновременно), они вбирают в себя силу четырех стихий: твердость земли (включая ее элементы, тела вампиров тверды как камень, но рвутся с металлическим скрежетом), сияние воды (кожа, подобная жидкому лунному свету), жар огня (жажда крови, иссушающая горло), неуловимость воздуха (в беге вампир обгоняет ветер). Подобно фантастическим существам, обитавшим в произведениях Гете, Гофмана, Кольриджа, По, виртуальные вампиры Майер порождены двоемирием. «Сумерки» занимают промежуточное положение между светом и тьмой, они располагаются во времени признаков, где сходятся разные реальности. «Два мира смешивались там друг с другом, от двух полюсов приходили каждый день и каждая ночь» [20. С. 8]. Майер открывает дверь, ведущую из одного мира в другой, впуская Воображаемое в повседневный опыт своих читателей. Книги цикла «Сумерки» раскрывают «параллаксный разрыв в центре психоаналитического опыта, который делает его экзистенциальным, всеобщим, идентифицирующим» [13. С. 25] (воспользуемся выражением Жижика). Читателю дается уникальная возможность пересечь черту, отделяющую мир «посюсторонний» от мира «потустороннего».

### III

Задумывая экранизацию всех романов цикла «Сумерки», режиссер Кэтрин Хардвик несколько не сомневалась, что ее фильмы будут иметь успех у самой различной аудитории.

Задача, которая ставилась перед сценаристом, Мелиссой Розенберг, состояла в том, чтобы сохранить основную идею Майер, которая принесла ее романам популярность, а именно объединение в виртуальной реальности художественного произведения образа-воображения и образа-переживания<sup>13</sup>. Ведь кинематографические качества грезы пришли в кино именно из литературы.

Кинофильмы, так же как и романы, должны были реализовать «отсутствующий опыт», позволяя зрителям пережить любовные отношения с идеальным существом. Важна была каждая деталь. Даже сама Стефани была введена в первый кинофильм (эпизодическая роль), поскольку ее присутствие в описываемых событиях было неустраимо.

Но какой выход нашла Хардвик, когда встала перед проблемой поиска актеров для исполнения главных ролей?

Кинематографическая греза (если вновь воспользоваться формулировкой Лакана) «предполагает наличие *реального*, представленного телом, с одной стороны, и *воображаемым* его ментальной схемы – с другой» [10. С. 158]. Режиссеру было

---

<sup>13</sup> Удивительно, как органично сложилось сотрудничество *трех значимых для кинокартины женщин*: автора романа, режиссера и сценариста. Каждая деталь романа (будь то движение тел или душ его персонажей) воплощались на экране с предельной трепетностью. Съемки кинокартины превратились для трех женщин в какое-то поистине сакральное действие, совместное творчество, реализующее женские желания и представления об идеальной любовной истории. (Как много идей рождалось прямо на съемочной площадке и насколько были увлечены процессом все женщины, явствует из представленных в DVD-релизе документальных фильмов.)

необходимо отыскать актеров, которые смогли бы воплотить совершенство («нереальный» идеал) в разных его воплощениях. Кроме того, требовалась актриса, умеющая становиться «прозрачной» (т. е. оставлять простор для зрительского воображения).

Надо сказать, что Хардвик успешно справилась со всеми задачами. Как позднее признался Роберт Паттинсон (17-летний актер и музыкант, утвержденный на роль Каллена-младшего), готовясь к съемкам, он размышлял: «Он – совершенство. Хорошо, как я могу сыграть совершенство?» Тем не менее, после первого же релиза «Twilight» в 2008 г., Паттинсон был признан самым сексуальным мужчиной планеты. Даже Майер при виде актера воскликнула: «Да, это – Эдвард!»

Конечно, прочитавший роман (а не только увидевший кинофильм) заметит, что в описаниях Майер Эдвард Каллен все-таки более совершенен, нежели в киноверсии Хардвик. Но таков неустранимый недостаток визуализации: не так много простора остается для воображения.

Киноверсия событий цикла вообще отличается от авторской трактовки, и прежде всего в способе изображения событий. Зритель (в отличие от читателя) уже не имеет возможности воспринимать все, что происходит, через сознание главной героини.

Тем не менее есть и преимущества. Например, зрителю предлагается уже готовый образец, чтобы влюбиться или идентифицироваться.

В частности, подбирая актрису на роль Беллы, режиссер стремилась достичь такого соответствия образу, чтобы любая зрительница при желании могла узнать в героине себя. Каждая девушка может быть Беллой – такова была установка Майер. Роман (а значит, и кинофильм) был призван демонстрировать уже не на детском, а на подростковом и взрослом уровнях действие идентификации, характерной для стадии зеркала, описанной Лаканом. Речь идет об особенности человеческого поведения, состоящей в том, что «ребенок... способен узнавать свое отражение в зеркале именно в качестве своего собственного» [21. С. 7]. Даже не имея в виду структуру, на которой зиждется деятельность психоанализа, мы полагаем, что вправе провести некоторую аналогию между идентификацией на стадии зеркала и действием кинематографической грезы. Так или иначе, суть – в отождествлении воспринимаемого образа (будь то изображение, обусловленное физическими законами, или видение, вызванное кинематографически).

Актриса Кристен Стюарт воплотила, в своем роде, идеальную модель идентификации. Девушка, изображенная Кристен, несмотря на то что ее внешний облик не соответствует общепринятому, «глянцевому», эталону красоты, достойна того, чтобы стать объектом любви настоящего красавца.

Кроме того, несомненным преимуществом экранизации «Сумерек» оказалась музыка, написанная к кинофильму. Но особенно важно, что часть прозвучавших в кадре композиций была сочинена главным героем, Эдвардом Калленом. Вернее, находясь «в роли», сочинял Роберт Паттинсон. До глубины души проникнувшись идеей книги (и, в немалой степени, вдохновившись партнершей), Роберт написал фортепианные произведения, а также песни под аккомпанемент электрогитары, обусловившие успех кинофильма. «Bella's Lullaby», «Bella's Song», «Kiss The Rain», «Let Me Sign», «Never Thing», «River Flows In You». В исполнении Паттинсона они стали «внутренним» планом картины, как бы звучащим аналогом переживаний ее протагонистов. Так же как в романе Майер, музыка «Twilight» вписалась в атмосферу саги о вампирах, а текст колыбельной Беллы объяснил чувства, испытываемые к ней Эдвардом.

Доказательством тому, что отсутствующий опыт может быть пережит не только виртуально, явились особые отношения, которые сложились у актеров на съемочной площадке. Как (правда, нелицеприятно) выразилась автор статьи в од-

ном из английских журналов, «в какой-то момент Роберт “заигрался” и позвал Кристен замуж».

## VI

Книги цикла «Сумерки» стали литературным феноменом нашего времени. Киноверсия первого романа также имела значительный успех в мировом прокате.

Что же так привлекает в книгах Майер? Чем подкупает экранизация Хардвик?

Достаточно, казалось бы, просто ответить, что Майер придумала идеал мужчины. В него невозможно не влюбиться, и ему хочется подражать. Девушки видят в Эдварде красавца, о котором можно только мечтать. Юноши – супермена, каким хотелось бы стать каждому подростку, еще не достигшему зрелости.

На вопрос о том, чего хочет женщина, Майер отвечает однозначно. Каждая женщина хочет любить и быть любимой. Но почему Майер рисует пару, в которой мужчина обладает неординарной внешностью, а у девушки внешность самая обыкновенная? Следует признать, что в логике автора (кстати, исключительно женской) нет непоследовательности. Как должен мужчина воспринимать женщину? Для мужчины, любящего по-настоящему, внешний вид его возлюбленной не должен иметь значения.

Конечно, на популярность романов Майер работает построение автором моделей идентификации, выраженных в наиболее доступной, художественной форме. Но такой ответ будет очень поверхностным.

На наш взгляд, сложнее, но более верно объяснить успех «Сумерек» (в какой бы форме – литературной или кинематографической – они ни представлялись) именно тем, что они делают возможной (как для читателей, так и для зрителей) виртуальную реализацию «отсутствующего опыта». В книгах Майер (так же как в фильме Хардвик) «отсутствующий опыт» возникает вследствие продуцирования двойной иллюзии. Во-первых, на одну плоскость помещаются два несовместимых по своей природе явления (человек и «не-человек»). Во-вторых, используется один язык (обозначим его, условно, язык переживания) для описания двух взаимно неперебиваемых явлений (ощущения смертного и бессмертного существа).

Ганс Каросса писал: «Человек – это единственное создание, у которого есть воля к заглядыванию внутрь других созданий» (цит по: [6. С. 21]). Эдвард проводит каждую ночь в спальне Беллы, застыв в кресле и, по сути, подслушивая и подглядывая. Таким образом, он проявляет любознательность взломщика. Автор романов цикла «Сумерки» (а вслед за ней и режиссер фильма) проделывает то же самое. Только Майер заглядывает в сознание главной героини, а Хардвик подсматривает за ее поведением. В обоих случаях наблюдающий становится соучастником.

Демонстрируя самые глубокие чувства своих персонажей, Майер просто обезоруживает в читателе бесстрастного наблюдателя. Шаг за шагом (страница за страницей) читатель проникает в «пределы повторного заколдовывания» [13. С. 133], он переживает опыт невозможных отношений, до сих пор отсутствовавших (и, возможно, не предстоящих в дальнейшем) в его жизни, но уже пережитых в воображении писательницы.

Не случайно рассказ в «Сумерках» ведется от первого лица (а именно от лица главной героини). Читателю предоставляется перверсивная, по своей сути, возможность испытать все происходящее вместе с Беллой (а порой и вместо нее, так как личный опыт, даже если он является виртуальным, ничто не может заменить). «Наклонность к перверсии – ...наклонность говорить простые вещи от своего собственного имени, от имени аффектов, силы, переживания, опыта» [3. С. 25]. Кажется, что роман пишет не Белла (выдуманный персонаж, чей рассказ только кажется правдоподобным), а сама Стефани. Для автора ее героиня является толь-

ко средством, позволяющим выйти за пределы собственного тела, пересечь черту реального мира и приблизиться к ирреальному образу-воображению.

Кстати, такой же тактики Майер придерживается при создании романов для взрослой аудитории – «The Host» («Носитель»), «The Soul» («Душа») и «The Seeker» («Искатель»), каждый раз предлагая читателю идентифицироваться с рассказчиком. Кроме того, писательница берет на себя смелость показать «изнутри» не только женское, но и мужское переживание. Например, в пятом томе цикла «Сумерки» – «Солнцем полуночи» – все события описываются с точки зрения Эдварда Каллена. (Некоторые главы романа попали в Интернет, и Стефани на время задержала публикацию.)

Литературный опыт Майер, как уже говорилось, задействует практику взаимных отражений (как правило, онейрических<sup>14</sup>). Таким приемом пользовался Гофман при создании двоемира «Эликсиров сатаны», «Золотого горшка» и др. произведений. «Сознание должно пройти, шаг за шагом, путь бессознательного, удвоить двойника, отразить отраженное» [22. С. 507]. Во сне реальность раздваивается, многократно умножая различные идентификации сновидца. Но, главное, сон (а значит, созданное по его мотивам произведение) является реальностью переживаний своего сновидца. (Гете как-то подметил: «О каждом стихотворении спрашивайте, содержит ли оно пережитое»; «у книг тоже есть свое переживание».)

Характерно, что идея цикла «Сумерки» Майер именно приснилась. Когда Стефани проснулась, она поспешила записать сон на бумаге. Затем Майер рассказывала об этом друзьям, подобно Кольриджу, английскому поэту-романтику рубежа XVIII–XIX вв. (ему поэма «Кубла-Хан» тоже приснилась, и он назвал ее «Видением во сне»). Только Кольридж забыл большую часть строф, и произведение не было закончено, а Майер начала писать (впервые в своей жизни, несмотря на образование, связанное со словесностью) и до сих пор не останавливается.

На читателя книги Майер действуют как короткое «замыкание, необходимое удвоение себя», позволяя находиться «внутри и вовне собственной картины» [13. С. 24]. События, происходящие с протагонистами, смещаются по отношению к читателю таким образом, что он оказывается вовлеченным в описываемые автором переживания. Так действует «параллаксное видение» Жижика. Данный эффект, конечно, достигается в отношении далеко не каждого читателя. (Книги цикла изначально были рассчитаны на молодежную аудиторию, но затем возрастной спектр читателей значительно расширился.)

Итак, романы Майер можно назвать «романтическими видениями», в которых «соединяется несоединимое»:

а) вечная любовь (категория не человеческая, так как во времени человека нет вечности);

б) вечная жизнь, которая в то же время оказывается смертью, вместе с покоем, несущим нескончаемое возбуждение;

в) вечная красота (и, соответственно, неугасимое сексуальное влечение).

\*\*\*

В «Переговорах» (сборнике заметок и интервью) Делез сравнил чтение книги с работой машины (имея в виду, конечно, вызвавшие у него большой интерес «машины желания», изобретенные Феликсом Гваттари). Книга может «читаться» или «не читаться», утверждает философ. «Если она не функционирует, если ничего не происходит, берите в таком случае другую книгу» [3. С. 19].

<sup>14</sup> Онейрический – от греч. *όνειρος* («сновидение») – имеющий отношение к сновидениям и т. н. «дневным грезам», в т. ч. к галлюцинациям.



Не каждый читатель придет в восторг от романов Стефани Майер. Но те, кого они все-таки захватят, получат доступ к «отсутствующему опыту».

Какому именно? К *опыту любви*, конечно, в своей основе – *всегда виртуальному*. Книги Майер хочется перечитывать (по крайней мере, *женщине*) именно потому, что повествование вовлекает читающего в *цикл повторения*, каждый раз подводя к объекту желания настолько близко, что с ним не хочется расставаться.

Вспомним известное изречение Артюра Рембо: «Любви не существует, ее нужно изобрести вновь» (фраза, прозвучавшая из уст экранного воплощения французского поэта в киноверсии Агнешки Холланд). Но не только *объект любви* (*идеал*, способный вызвать сильные чувства) нуждается в изобретении (что, возможно даже не подозревая, блестяще проделали братья Стругацкие в своей трилогии Максима Камеррера)<sup>15</sup>.

Майер заново изобретает *любовь как чувство, переживание*, которому нет места в реальном мире, окружающем ее читательниц. Дело даже не в том, красавец Эдвард или вампир, а в том, что такого, как он, *не существует*. Любви, о которой грезят, вообще не существует (по крайней мере такой, как ее описывают в романах, показывают в кинофильмах, воспевают в стихах и песнях). Но книги Майер творят воображаемую реальность, где любовь (как явление *романтическое*) все-таки может существовать.

Эдвард Каллен произносит знаменательную фразу: «Если я не пью вино, то насладиться букетом мне ничто не мешает» [18]. Действие «кинематографической грезы» приводит грезовидца в состояние виртуальной влюбленности, позволяя переживать «отсутствующий опыт» невероятных любовных отношений.

### Литература

1. Гладильщиков Ю. Справочник грез. Путеводитель по новому кино. – М. : КоЛибри, 2008.
2. Делез Ж. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время / пер. с фр. Б. Скуратова. – М. : Ad Marginem, 2004.
3. Делез Ж. Переговоры / пер. с фр. В. Ю. Быстрова. – СПб. : Наука, 2004.
4. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. А. Г. Погоняйло и В. Г. Резник. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998.
5. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М. : Прогресс, 1988.
6. Башляр Г. Земля и грезы о покое / пер. с фр. Б. М. Скуратова. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 2001.
7. Кьеркегор С. Повторение: Опыт экспериментальной психологии. – М. : Лабиринт, 1997.
8. Салецл Р. (Из) вращения любви и ненависти. – М. : Художественный журнал, 1999.
9. Руднев В. Объект *a*: версии Ренаты (рецензия на книгу) [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000\\_3/11.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_3/11.htm)
10. Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда // Лакан Ж. Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда / пер. с фр. А. К. Черноглазова, М. А. Титовой. – М. : Русское феноменологическое общество : Логос, 1997.
11. Райс Э. Мемнох-дьявол: Вампирские хроники. – М. : Эксмо ; СПб. : Домино, 2008.

---

<sup>15</sup> Для Аркадия и Бориса Стругацких Максим Камеррер (герой трилогии «Обитаемый остров» (1969), «Жук в муравейнике» (1979), «Волны гасят ветер» (1983)) становится тем персонажем, идентификация с которым позволяет авторам пережить, если можно так выразиться, отсутствующий опыт «пребывания богом». Такой опыт, безусловно, труден для осуществления даже в воображении. Но, тем не менее, возможность пережить его, даже будучи предельно виртуальной, поднимает Стругацких (чья жизнь проходила в эпоху СССР) на совершенно новый экзистенциальный уровень [23].

12. Майер С. Сумерки. – М. : АСТ, 2009.
13. Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение. – М. : Европа, 2008.
14. Майер С. Затмение. – М. : АСТ, 2009.
15. Майер С. Новолуние. – М. : АСТ, 2009.
16. Батай Ж. Из «Слез Эроса» // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века / сост., пер., комментарии: С. Л. Фокин. – СПб. : Мифрил, 1994.
17. Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века / сост., пер., комментарии: С. Л. Фокин. – СПб. : Мифрил, 1994.
18. Майер С. Солнце полуночи («Сумерки» от лица Эдварда) [Электронный ресурс] // Либрусек : электронная библиотека. – URL: <http://lib.rus.ec/b/121152/read>
19. Майер С. Рассвет. – М. : АСТ, 2009.
20. Гессе Г. Демиан // Гессе Г. Избранные произведения. – М. : Панорама, 1995.
21. Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте // Лакан Ж. Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда / пер. с фр. А. К. Черноглазова, М. А. Титовой. – М. : Русское феноменологическое общество : Логос, 1997.
22. Гофман Э. Т. А. Эликсиры сатаны: Ночные рассказы. – М. : Республика, 1992.
23. Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Максим Камеррер : трилогия. Обитаемый остров. Жук в муравейнике. Волны гасят ветер. – М. ; СПб., 2009.