issue 4 | 2021
18+

Corpus mundi

JOURNAL OF BODY STUDIES

E-ISSN: 2686-9055 18+

Corpus Mundi

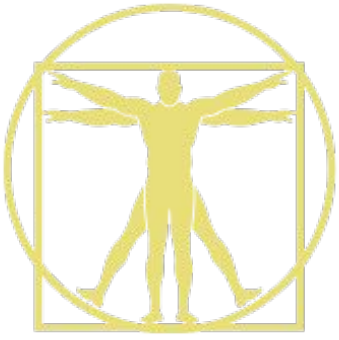
Academic E-Journal

www.corpusmundi.com

Vol 2, No 4

https://doi.org/10.46539/cmj.v2i4

“I Recognize my Honey by the Walk”



2021

E-ISSN: 2686-9055 18+

Corpus Mundi

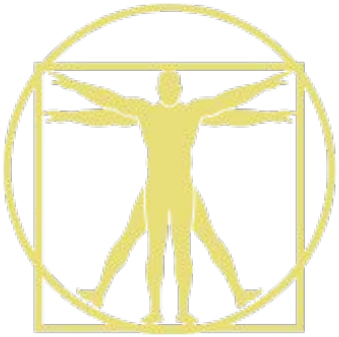
Научный электронный журнал

www.corpusmundi.com

Том 2, No 4

https://doi.org/10.46539/cmj.v2i4

«Я милого узнаю по походке»



2021

Table of Content

THE BODY IN CRISIS

Serguey N. Yakushenkov & Olesya S. Yakushenkova
The Zombie as a Mirror of Modern Mass Culture **15**

Sung-Ae Lee
The New Zombie Apocalypse and Social Crisis
in South Korean Cinema (translation into Russian) **40**

Asya A. Sarakaeva & Elina A. Sarakaeva
The Hopping Dead. Zombies in the Chinese Culture **60**

Dale Hudson
Modernity as Crisis: Goeng Si and Vampires
in Hong Kong Cinema (translation into Russian) **112**

CRITICS & REVIEWS

Elina A. Sarakaeva
Zombies in the German-Speaking Space. Review of the Collective Monograph
“The Undead – Zombie Film Theory” Edited by M. Fürst, F. Krautkrämer and S. Wiemer **143**

Содержание

КРИЗИСНАЯ ТЕЛЕСНОСТЬ

Якушенков С. Н., Якушенкова О. С.
Зомби как зеркало современной массовой культуры **15**

Ли Сон Э
Новый зомби-апокалипсис и социальный кризис
в южнокорейском кино (перевод на русский) **40**

Саракаева А. А., Саракаева Э. А.
Прыгающие мертвецы. Зомби в китайской культуре **60**

Хадсон Д.
Модерность как кризис: кён-си и вампиры в гонконгском кино (перевод на русский) **112**

РЕЦЕНЗИИ

Саракаева Э. А.
Зомби в немецкоязычном пространстве.
Рецензия на коллективную монографию под редакцией М. Фюрста,
Ф. Крауткамэра и С. Вимера «Немёртвые – теория зомби в кинематографе» **143**

Dear friends, colleagues, readers and authors!

Corpus Mundi is a periodic academic e-journal without printed forms (since 2020). The journal publishes scholar articles, reviews, information resources, conferences and other scientific materials.

We publish four issues in a year.

The working languages of the Journal are English and Russian.

The Journal is devoted to topical issues in the field of Body Studies, corporality, history of corporality, Body in Mass culture and others.

Aim and Scope

Our goal is to create a virtual platform for exchange of views and discussions in the field of Body studies. With this goal in mind, we aim to ensure that our online publication performs important scientific functions – communication and information – that will not only accumulate new developments in this field, but will also serve as a basis for new discoveries and insights.

The Journal advocates the principles of dialogue of cultures and elimination of conditions for possible conflicts of civilizations. It adheres to the principles of the philosophy of non-violence, cultural and religious tolerance. The editorial staff aims to remove language barriers and respect the boundaries of the national culture of each nation living on our small planet – Earth.

Our team brought together specialists whose scientific activity is in one way or another related to the study of corporality. In our Journal we are not going to be limited solely to the human body, as we approach the problem of "corporality" from the widest positions.

As we tried to create a space for international communication, we chose English (international language of science) and Russian (as the project is an initiative of Russian scientists) as working languages of our journal.

Our international team, which is represented in the editorial board of the journal, includes specialists from Russia, USA, Great Britain, Spain, China and other countries. All manuscripts submitted to the Editorial board undergo double blind review, which is the fundamental scientific and ethical principles of our project. The digital nature of modern international communications has enabled us to choose the online variant of publication of articles (without physical printing). Therefore, our journal is part of the Open Journal Systems, which allows us to organize perfectly the whole publishing process, but also makes it possible to access information. After all, the reader gets the opportunity to download any article from our site for free. We believe that only the open exchange of information will allow mankind to make a serious breakthrough in the development of science and technology.

We work on the principles of strict confidentiality and careful attention to personal data of users. Therefore, the names and email addresses of authors of this online publication are used exclusively for the purposes indicated by this online publication and cannot be used for any other purposes or provided to other persons and organizations. In addition, this principle allows to maintain a high level of criticism and impartiality when reviewing manuscripts submitted to the editor, since reviewers can not see the authorship of a particular work. The objectivity of the review is verified by double or sometimes even triple reviews, which avoids one-sidedness when working with those manuscripts that by their nature may go beyond one discipline or traditional approaches that are dominant at the moment. Our main principle that we focus on is SCIENCE.

Best regards,
Editors

- Certificate of registration issued by Roskomnadzor: ЭЛ № ФС77-77481 since 31 December 2019
- Materials are intended for persons over 18 years old.

Уважаемые друзья, коллеги, читатели и авторы!

Сетевое издание Corpus Mundi является периодическим научным изданием, не имеющим печатной формы, и выпускается с 2020 года. В сетевом издании публикуются научные статьи, рецензии, информационные ресурсы, отчеты об экспедициях, конференциях и прочие научные материалы.

Мы выходим ежеквартально 4 раза в год.

Рабочими языками журнала являются русский и английский

Сетевое издание посвящено актуальным вопросам в сфере телесности, Body Studies, истории телесности, телесных модификаций, телу в массовой культуре, литературе и искусстве и другим.

Цель проекта

Создание виртуальной площадки для обмена мнениями и дискуссий в области Body studies.

Исходя из этой цели, мы стремимся к тому, чтобы наше сетевого издание выполняло важные научные функции – коммуникативную и информационную, которые позволят не только аккумулировать новые достижения в этой области, но и послужат основой для новых открытий и озарений.

Сетевое издание выступает с позиций «идеологии» диалога культур и устранения условий конфликта цивилизаций. Оно придерживается принципов философии ненасилия, культурной и религиозной толерантности. Редакция преследует цель устранения языковых барьеров и уважительного отношения к границам национальных культур.

Наш коллектив объединил специалистов, чья научная деятельность так или иначе связана с изучением телесности. В своей работе мы не собираемся замыкаться лишь на теле Человека, так как мы подходим к проблеме «телесности» с самых широких позиций.

Так как мы стремились создать пространство международного общения, в качестве рабочих языков сетевого издания мы выбрали английский (международный язык науки) и русский (так как проект является инициативой российских учёных).

Наша международную команда, которая представлена в редколлегии сетевого издания, включает в себя специалистов из России, США, Великобритании, Испании, КНР и других стран.

Все рукописи, поступающие в издательство, проходят двойное слепое рецензирование, что соответствует принципам нашего проекта (основные этические принципы представлены здесь). А цифровой характер современных международных коммуникаций дал нам возможность выбрать электронный вариант публикации статей (без физической печати). Поэтому наш журнал входит в систему Open Journal Systems, который позволяет идеально органи-

зовать весь издательский процесс и предоставляет свободный доступ к информации. Таким образом читатель получает возможность бесплатно скачать любую статью с нашего сайта. Мы полагаем, что только свободный обмен информацией даст возможность человечеству сделать серьезный рывок в развитии науки и техники.

Мы работаем на принципах строгой конфиденциальности и внимательного отношения к персональным данным пользователей. Поэтому имена и адреса электронной почты, введенные на сайте этого сетевого издания, используются исключительно для целей, обозначенных этим сетевым изданием, и не могут быть использованы для каких-либо других целей или предоставлены другим лицам и организациям. Этот принцип позволяет сохранить высокую критичность и непредвзятость при рецензировании рукописей, поступающих в редакцию, так как рецензенты не могут видеть авторство той или иной работы. Объективность рецензии верифицируется двойным или порой даже тройным рецензированием, что позволяет избежать однобокости при работе с теми рукописями, которые по своему характеру могут выходить за рамки одной дисциплины или традиционных подходов, доминирующих в данный момент. Наш главный принцип, на который мы ориентируемся, – НАУЧНОСТЬ.

С уважением,
редакция журнала

- Свидетельство о регистрации выдано Роскомнадзором: ЭЛ № ФС77-77481 от 31 декабря 2019
- Опубликованные в журнале материалы предназначены для лиц старше 18 лет

EDITOR-IN-CHIEF

Olesya S. Yakushenkova	PhD, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Astrakhan State University, Russia

ASSOCIATE EDITORS

Serguey N. Yakushenkov	Dr. Habilitatus in History, Professor of the Department of Foreign History and Regional Studies, Astrakhan State University, Russia
Rastyam T. Aliev	PhD, Associate Professor of the History Department, Astrakhan State University, Russia
Kwasu David Tembo	PhD, University of Edinburgh, Independent Researcher, Zimbabwe

EDITORIAL BOARD

Alexander N. Meshcheryakov	Dr. Habilitatus in History, Professor at the Institute of Classical East and Antiquity of the National Research University Higher School of Economics, Russia
Sergei V. Sokolovskiy	Dr. Habilitatus in History, Chief Researcher, Center of Anthropoecology, Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences, Russia
Oksana V. Timofeeva	Dr. Habilitatus in Philosophy, Professor, Department of Sociology and Philosophy, European University at Saint Petersburg, Russia
Natalia A. Artemenko	PhD in Philosophy, Assistant Professor, Department of Cultural Studies, St. Petersburg State University, Russia
Elena Y. Zavyalova	Dr. Habilitatus in Philology, Chair of Literature Department, Astrakhan State University, Russia
Svetlana B. Nikonova	Dr. Habilitatus in Philosophy, Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences, Russia
Sergey A. Troitskiy	PhD in Philosophy, Senior Researcher (Herzen State Pedagogical University of Russia), Senior Lecturer (St. Petersburg State University), Director (Center for Cultural Exclusion and Frontier Zones, Sociological Institute - Branch of Federal Sociological Center of RAS), Russia
Elina A. Sarakaeva	PhD, Hainan Professional College of Economics and Business in Haikou, China
Graham H. Roberts	Dr. Habilitatus, Associate Professor, Université Paris Nanterre, France
Yuniya Kawamura	PhD, Professor of Sociology, Social Sciences Department Fashion Institute of Technology/State University of NY, USA

Shelton Waldrep	PhD, Professor and Chair of English, University of Southern Maine, USA
Jane Kuenz	PhD, Professor and Associate Dean, University of Southern Maine, Portland, USA
Niharika Dinkar	PhD, Associate Professor, Art History and Visual Culture, Boise State University, USA
Jeremy Mynott	PhD, Associate Professor, Art History and Visual Culture, Boise State University, USA
Thomas Kampe	Dr., Professor of Somatic Performance and Education, Bath Spa University, UK
Amy Bryzgel	Dr., Full Professor and Personal Chair (Film and Visual Culture), University of Aberdeen: Aberdeen, Aberdeenshire, UK
David Brown	PhD, Cardiff School of Sport and Health Sciences, Cardiff Metropolitan University, UK
Michelle Keown	Dr., Professor, Chair in Pacific and Postcolonial Literature, Department of English Literature, School of Literatures, Languages and Cultures, University of Edinburgh, UK
Salomé Sola-Morales	Dr., Professor, Audiovisual Communication and Advertising Department, Seville University, Spain
Jaana Parviainen	Dr., Adjunct Professor (Docent), Senior Researcher, Faculty of Social Sciences (SOC), Tampere University, Finland
Shogo Tanaka	PhD, Professor, Center for Liberal Arts, Institute of Civilization Research, TOKAI University, Japan
Valeria Varea	PhD, School of Health Sciences, Division of Sport Science, Örebro University, Sweden

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Олеся Сергеевна Якушенкова	к.филос. н., доцент кафедры Культурологии, ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет», Россия

АССОЦИИРОВАННЫЕ РЕДАКТОРЫ

Сергей Николаевич Якушенков	д.ист.н., профессор, профессор кафедры Зарубежной истории и регионоведения, ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет», Россия
Растям Туктарович Алиев	к.ист.н., доцент кафедры истории России, ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет», Россия
Квасу Дэвид Тембо	PhD, Университет Эдинбурга, Независимый исследователь, Зимбабве

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Александр Николаевич Мещеряков	д.ист.н., профессор Института классического Востока и античности НИУ ВШЭ, Россия
Сергей Валерьевич Соколовский	д.ист. н., гл.н.с. Центра антропоэкологии Института этнологии и антропологии РАН, Россия
Оксана Викторовна Тимофеева	д.филос.н., профессор факультета социологии и философии ЕУСПб, Санкт-Петербург, Россия
Наталья Андреевна Артеменко	к.филос.н., доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
Елена Евгеньевна Завьялова	д. филол. н., заведующая кафедрой литературы, Астраханский государственный университет, Россия
Светлана Борисовна Никонова	д. филос. н., доцент, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Россия
Сергей Александрович Троицкий	к.филос.н., Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербургский государственный университет, Центр изучения зон культурного отчуждения и пограничья Социологического института РАН - Филиала ФНИСЦ РАН, Россия
Элина Алиевна Саракаева	к. филол. н., Хайнаньский профессиональный колледж экономики и бизнеса Хайкоу, КНР
Грэм Робертс	Dr. Habilitatus, доцент, Университет Париж Нантер, Франция
Юния Кавамура	PhD, профессор социологии, факультет социальных наук, Технологический институт моды/Университет штата Нью-Йорк, США
Шелтон Уолдреп	PhD, профессор и заведующий кафедрой английского языка, Университет Южного Мэна, США

Джейн Куэнз	PhD, профессор и заместитель декана, Университет Южного Мэна, Портленд, США.
Нихарика Динкар	PhD, доцент, факультет история искусств и визуальной культуры, Университет Бойса, США
Джереми Майнотт	Dr. Habilitatus, PhD (Кембридж), почетный профессор, Колледж Вулфсона, Кембридж, Великобритания
Томас Кампе	Dr. Профессор соматической деятельности и образования, Университет Бат Спа, Великобритания
Эми Брызгель	доктор, профессор, зав. кафедрой (кино и визуальная культура), Абердинский университет, Абердин, Великобритания
Дэвид Браун	PhD, Кардиффская школа спорта и наук о здоровье, Кардиффский городской университет, Великобритания
Мишель Кион	доктор, профессор, кафедра тихоокеанской и постколониальной литературы, факультет английской литературы, Школа литературы, языков и культур, Эдинбургский университет, Великобритания
Саломе Сола-Моралес	доктор, профессор, факультет аудиовизуальных коммуникаций и рекламы, Севильский университет, Испания
Яана Парвиайнен,	д-р, доцент, старший научный сотрудник, факультет социальных наук, Университет Тампере, Финляндия
Сёго Танака	Ph.D., профессор, Центр гуманитарных наук, Институт цивилизационных исследований, Университет ТОКАИ, Япония
Валерия Вареа	Ph.D., Школа наук о здоровье, Отдел наук о спорте, Университет Эребру, Швеция

CONTACTS

Founder	Limited Liability Company Scientific Industrial Enterprise “Genesis. Frontier. Science”
Address	29/1, Botvina St. apt. 50, Astrakhan, Russia, 414052
Editor-in-Chief	Olesya S. Yakushenkova
Email	admin@corpusmundi.com
CEO	Rastyam T. Aliev
Email	rastaliev@gmail.com

The opinion of the editorial board
may not coincide with the opinion of the authors

КОНТАКТЫ

Учредитель	Общество с ограниченной ответственностью научно-производственное предприятие «Генезис.Фронтир.Наука»
Адрес редакции	414052, Российская федерация, г. Астрахань, ул. Ботвина 29/1, кв. 50
Главный редактор	Якушенкова Олеся Сергеевна
Email	admin@corpusmundi.com
Дирекция журнала	Алиев Растям Туктарович
Email	rastaliev@gmail.com

Мнение редколлегии журнала
может не совпадать с мнением авторов

Corpus Mundi. 2021. No 4 | ISSN: 2686-9055
The Body in Crisis | https://doi.org/10.46539/cmj.v2i4.52

The Zombie as a Mirror of Modern Mass Culture

Serguey N. Yakushenkov[1] & Olesya S. Yakushenkova[2]

Astrakhan State University. Astrakhan, Russia

Abstract

Zombies were and still are one of the most important symbols of modern mass culture. The zombie discourse originated among African slaves brought to the sugar plantations in the Caribbean. In many ways, the narratives of the "living dead" were a reaction to the crisis phenomena of plantation life. This is evidenced by the rich comparative material presented on many peoples of the world.
Such notions of invulnerability after formal death proved to be an important tool of resistance to new conditions caused by external threats. Termed "revitalization," they were an important element of the Millennialist movements. While initially the sorcerers who could bring themselves back to life were central to these beliefs, in the following period the focus shifted to the victims of various manipulations, transformed into soulless beings. Leaving the environment of their original "habitat," zombies took on a new life, occupying a firm place in modern mass culture. Having become a symbol of ruthless exploitation of man, relegated to the level of a machine appendage, zombies proved to be one of the most "productive" symbols. They reflected the main trends in the development of society and even began to function as instruments of philosophical reflection. All this allows us to consider zombies as an indicator of altered society, producing new "walking dead". The metaphors associated with zombies allows us to conclude that the comprehension of zombies makes modern man begin to perceive them constructively, creating a new image, demonstrating the movement towards humanization.

Keywords

Zombie; Revitalization; Metaphors; Crisis Phenomena; Cultural Trends; Fears

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

1 Email: shuilong[at]mail.ru
2 Email: zenthaya[at]gmail.com

Зомби как зеркало современной массовой культуры

Якушенков Сергей Николаевич[1], Якушенкова Олеся Сергеевна[2]

Астраханский государственный университет. Астрахань, Россия

Аннотация

Зомби были и остаются одним из важнейших символов современной массовой культуры. Дискурс о зомби зародились в среде африканских рабов, привезенных на сахарные плантации на Карибах. Во многом нарративы об «оживающих мертвецах» явились реакцией на кризисные явления плантационной жизни. Об этом свидетельствует богатый сравнительный материал, представленный по многим народам мира. Подобные представления о неуязвимости после формальной смерти оказались важным инструментом сопротивления новым условиям, вызванным внешней угрозой. Названные «ревитализацией», они явились важным элементом милленаристских движений. Если изначально центральное место в этих воззрениях играли колдуны, способные возвращать себя к жизни, то в последующий период основное внимание сместилось на жертв различных манипуляций, превращающих людей в бездушные существа. Покинув среду первоначального «обитания», зомби зажили новой жизнью, заняв прочное место в современной массовой культуре. Став символом нещадной эксплуатации человека, низведенного до уровня придатка машины, зомби оказались одним из наиболее «продуктивных» символов. Они отразили основные тенденции развития общества и даже начали функционировать как инструмент философского осмысления. Все это позволяет рассматривать зомби как индикатор алертности общества, продуцирующего новых «ходячих мертвецов». Многообразие метафор, связанных с зомби, позволяет сделать вывод о том, что осмысление зомби заставляет современного человека начать воспринимать его не с позиции полного отрицания, а конструктивно, создав новый образ, демонстрирующий движение к гуманизации.

Ключевые слова

зомби; ревитализация; метафоры; кризисные явления; культурные тенденции; страхи

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

1 Email: shuilong[at]mail.ru
2 Email: zenthaya[at]gmail.com

Введение

Сразу признаемся, что мы выбрали данное название не потому, что считаем зомби зеркалом современной массовой культуры (хотя это отчасти именно так). Важной была отсылка к работе В.Ленина (Ленин, 1958, pp. 179–186), название которой стало своеобразным штампом (Быков, 2021). Известный журналист и писатель Дмитрий Быков употребил это название по отношению к сразу нескольким персонажам, сократив их фамилии до аббревиатуры. Это предоставило ему широкий маневр для действия, предоставив читателю возможность самому делать выводы об объекте повествования. В такой стратегии нет ничего удивительного, так как зеркало отражает сразу множество объектов, становясь само определенным типичным объектом эпохи: скажи, какое у тебя зеркало, и я скажу, кто ты.

Использовав в названии нашей статьи слово «зеркало», мы бы хотели подчеркнуть то, что зеркало – это инструмент, в который люди смотрят, чтобы увидеть себя. Однако, нередко, всмотревшись в это зеркало, они нередко обнаруживают там что-то иное, то, что не ожидают увидеть. На самом деле нас нет в зеркале, другими словами, мы видим то, что не существует.

Зомби, будучи достаточно сложным феноменом, являются отражением сразу множества явлений в нашей жизни, иногда запечатлевая, а иногда преломляя их. Так уж получилось, что чаще всего в образе зомби проявляются наши страхи и неуверенность в происходящем.

Именно поэтому в данном специальном номере мы попытались представить эту тему с разных сторон. Понимая, что к теме зомби обращались множество исследователей[1], мы попытались затронуть те стороны его «существования», которые бы помогли нам как лучше понять суть этого феномена.

В любом случае, образ зомби в современной массовой культуре имеет слишком сложную природу и затрагивает самые разные стороны человеческой души. Огромное количество исследований, посвященных этой теме, не приближает нас к раскрытию тайны его феномена. Ученым самых разных областей знаний еще предстоит приложить много усилий, чтобы до конца постичь суть этого явления.

Объектом нашего исследования будет зомби. Но нас эта проблема будет интересовать в аспекте массовой культуры, так как является своеобразной лакмусовой бумажкой, изменяющей свой цвет под влиянием внешних раздражителей.

Даже близкое знакомство с феноменом зомби показывает, что явление это зарождается как реакция на внешние раздражители, с которыми субъекты сталкиваются. Поэтому нас будет «волновать» не только сами зомби, но в большей степени то, как мы их конструируем и то, как мы их встраиваем в

1 Поиск в электронном каталоге JSTOR по запросу «zombie» дает ссылки на 10476 наименований научной продукции.

нашу культуру (в том числе и массовую). Тот факт, что представления о зомби генетически восходят к ряду африканских культов, заставляет нас прибегнуть методологически к постколониальной рефлексии. Нам существеннее понять не столько онтологию этого явления, сколько специфику тех форм, которые он приобретает в нашей культуре, т.е. гносеологию их существования. И эта трансформация в некоторой степени важнее чем изначальное явление, так как оно помогает нам взглянуть на самих себя. Метафора зеркала здесь оказывается, как нельзя кстати. Да и сами зомби весьма продуктивны в плане создания метафор. Как заявляет Т. Браун, «метафора является инструментом огромной концептуальной силы. Она дает ученому возможность интерпретировать естественный мир удивительным и продуктивным способом» (Brown, 2008, p. 14). Другими словами, она помогает нам перевести определенную информацию из области опыта, называемой *исходной областью*, в область, названную Брауном *таргетированной областью* (p. 18-19). При этом опыт, полученный в исходной области, может трансформироваться, теряя в некоторой степени начальную связь с исходным опытом.

Зомби с привкусом сахара

Не будет никаким преувеличением заявить, что у большинства людей слово «зомби» вызывает образ мертвеца, безучастно бредущего без всякой цели странной походкой[1] и активизирующегося в присутствии человека, чтобы пожрать его плоть. Контакт с зомби превращает самого укушенного человека в зомби, теряющего все человеческое и также испытывающего страшный голод к человеческой плоти.

Во всех этих представлениях о зомби два момента являются наиболее знаковыми: их бездушность и страшный голод. Первый признак порожден безволием, отсутствием разума, а второй – страстной потребностью «вкусить жизнь».

Как ни странно, но именно эти два признака оказываются уж не столь вымышленными, так как образ зомби выкристаллизовался и сформировался на основе труда африканских рабов на сахарных плантациях на Карибах.

Эти плантации явились результатом страстного желания жителей Европы такого уникального продукта, как сахар. И хотя сахарный тростник, из которого и производят сахар, был известен в Старом Свете еще задолго до открытия Америки, начало культивации этого продукта в Новом Свете с использованием труда рабов-африканцев сделало этот продукт доступным широким массам в Европе. Правда, рабский труд использовался еще раньше на Мадейре и Канарских островах. И хотя производство сахара было достаточно продуктивным, оно не достигало того масштаба, которое приняло на Карибах. Кроме этого, на этих плантациях использовался только труд рабов мужчин, а контролирующим персоналом были, как правило, португальцы (Walvin, 2018, p. 30).

1 Английский вариант обозначения зомби «walking dead» – «бродящие мертвецы».

Все это делало стоимость продукта очень высокой, ограничивая его использование элитой.

Несмотря на удаленность американских колоний, где также начали выращивать сахарный тростник, плантационное хозяйство приносило огромные прибыли, формируя сложную цепочку отношений между агрономическим сектором, перерабатывающим и производящим. При этом в общем процессе производства и потребления были задействованы самые различные силы и различные институты. В Новом Свете выращивали сахарный тростник, выжимали из него сладкий сок, вырабатывали кристаллы сахара, а оставшуюся черную сладкую жидкость – мелассу (патоку) – везли в Европу, где из нее производили ром, который затем поставляли в Африку, там его меняли на рабов или продавали, а на вырученные деньги покупали рабов, которых затем везли на плантации в Новый Свет и продавали там, вновь закупая сахар и мелассу, поставляемые в Европу.

Американский антрополог Сидни Минц, изучавший в 1948 г. жизнь на сахарных плантациях, оставил нам очень яркую картину всего происходящего в отдельных местах в Пуэрто-Рико:

> Все время, пока я был в Баррио Хаука, мне казалось, что мы находимся на острове, плавающем в море тростника. Мне регулярно приходилось посещать поля, особенно во время сбора урожая (zafra), хотя и в другие периоды тоже. В то время большая часть работы все еще выполнялась исключительно вручную, без машин; срезание семян, посев, посадка, культивация, внесение удобрений, рытье канав, орошение, срезание и погрузка тростника – все это делалось руками. Иногда я стоял у линии резчиков, которые работали на страшной жаре и под большим давлением, в то время как надсмотрщик находился у них за спиной, а сзади за всем наблюдал на коне майордомо. Если кто-то знаком с историей Пуэрто-Рико и сахара, то хорошо представляет эту картину более ранней эпохи острова: мычание животных, крики майордомо, громкие выдохи людей, размахивающих своими мачете, пот, пыль и шум. Не хватало только звука кнута. (Mintz, 1986, p. XVIII)

Рост потребления сахара в Европе приводил к тому, что плантационные хозяйства нуждались во всё большем количестве рабов. Теперь на плантациях в Новом Свете работали не только взрослые мужчины, но женщины и даже дети. Младенцы, родившиеся на плантации, автоматически становились рабами, привыкая к плантационной атмосфере с первых дней своей жизни. Болезнь и смерть раба были не такой уж большой утратой, так как хозяин плантации легко мог заменить эту потерю новым рабом.

Как пишет Джеймс Уолвин,

> Очевидным способом наведения и поддержания дисциплины – на работе или в помещениях для рабов – было физическое наказание. Однако плеть имела очевидные ограничения. Она могла быть контрпродуктивной, породить обиду и желание отомстить, а также причинить вред рабу. Кроме того, для многих видов рабского труда плеть была совершенно неуместна. В домашней обстановке ее нельзя было легко и просто использовать (но удары и подзатыльники применялись так же часто), хотя в рабовладельческих обществах существовала

> сложная дисциплина и рабы фактически удерживались на работе множеством дисциплин и вознаграждений, начиная от угрозы и реальности боли и заканчивая перспективами материального вознаграждения (какими бы ничтожными они ни были). Но было бы неправильно преуменьшать или игнорировать важность физического наказания как существенного стимула в функционировании рабовладельческих систем по всей Америке (Walvin, 1996, p. 49).

Насилие было главной отличительной характеристикой этого института. Оно начиналось даже еще до того, как раб попадал на плантацию: то есть с момента его пленения, содержания в кандалах взаперти, нередко клеймения, бесчеловечной транспортировки в трюме корабля, и т.д. Но и на суше его жизнь не становилась легче.

В этих условиях попытки сопротивления надсмотрщикам и владельцам плантаций были нередким явлениям. Правда шансов на выживание у сбежавшего бунтаря было немного. Если он и не погибал в сложных условиях джунглей, в которых скрывался, то рисковал быть пойманным специальными охотниками за рабами, устраивающими охоту на беглецов. И тогда его ждало неотвратимое наказание, по степени жестокости сравнимое со средневековыми пытками (Walvin, 1996, p. 50).

Чтобы подавить возможное сопротивление на плантации, надсмотрщики и майордомы старались сломить бунтарский дух рабов, сведя их существование до животного состояния. Даже такой одиозный сторонник рабства как ямайский плантатор Эдвардс Брайн[1] отмечал:

> В странах, где господствует рабство, главным принципом, на котором держится правительство, является страх: или чувство абсолютной необходимости принуждения, которое, не оставляя выбора действий, упраздняет все вопросы права (Bryan, 1806, vol. 4, p. 13).

Правда, эта критика касалась Франции и французских колоний, но в целом его слова можно было бы перенести и на все плантации Нового Света, да и не только на них.

Выжить в этих условиях можно было лишь при условии хороших физических данных, ну – или если втереться в доверие управляющего и начать продвигаться по социальной лестнице.

Ситуация осложнялась еще и тем, что рабы представляли собой аморфную массу, которая часто не могла найти общего языка, так как они принадлежали к разным племенами и были вывезены из разных регионов. Поэтому в подобных условиях они также порой оказывались враждебно настроены по отношению друг к другу. Атмосфера подозрительности, враждебности – нередкое явлением на плантации. И среди рабов шла острая борьба за доминирование, власть и т.д.

1 Эдвардс Брайн (1743–1800) был заметной фигурой на Карибах – он крупный плантатор на Ямайке, исследователь-натуралист, политик. Будучи пытливым по натуре, он оставил нам описание многих сторон жизни на Ямайке и других островах региона. См. о нем (Blouet, 2000). В своем многотомном труде, посвященном британским колониям в Вест-Индии он оставил описание и не которых культов, практикуемых африканскими рабами на плантациях.

Найти опору в национальных традициях, родном языке и т.д. не всегда просто. Но были и некоторые культурные элементы, объединявшие все племена. Как правило, они касались ряда религиозных воззрений, сакральных практик, общей картины мира, с ее дихотомией сакрального и профанного и т.д. Еще больше возросла потребность в услугах знахарей, прорицателей, колдунов и т.д. Как ни странно, повысилось значение и рекреационных практик: танцев, песнопений и т.д. Часто эти практики были наполнены сакральным смыслом.

Так национальные традиции оказывались пассивной (а иногда и достаточно активной) формой сопротивления.

Британский колониальный чиновник, родившийся и работавший на Ямайке, политический деятель и ученый Эдвард Лонг (1734–1813) оставил некоторые указания на подобные практики. Он был одним из первых, кто начал говорить о «воскрешении мертвых». Правда, говорил он это в ином контексте, рассказывая про суеверия, распространенные среди африканских рабов и мулатов (креолов):

> Наиболее чувствительные из них боятся сверхъестественных сил африканских obeab, или притворных заклинателей; часто приписывая те смертельные эффекты их магии, которые являются лишь естественным действием какого-то ядовитого сока или препарата, ловко применяемого этими злодеями. Но креолы полагают, что добродетели крещения или превращения в христиан делают их искусство совершенно неэффективным; и только по этой причине многие из них желают креститься, чтобы быть защищенными от Obeah. Не так давно на Ямайке некоторые из этих гнусных негодяев придумали то, что они называли танцем myal, и создали своего рода общество, в которое они приглашали всех, кого могли. Приманка заключалась в том, что каждый негр, посвященный в общество myal, будет неуязвим для белых людей; и, хотя внешне они могут выглядеть убитыми, колдун obeah способен, по своему желанию, вернуть тело к жизни. Метод, с помощью которого этот трюк проводился, состоял из использования холодной настойки куста colalue, употребляемой после танцев, что и погружало участника в глубокий сон. В таком безжизненном состоянии он находился длительное время, не обнаруживая ни пульса, ни биения сердца, до тех пор, пока его не натрут другим настоем (который пока остается еще неизвестным белым). Эффекты от colalue постепенно проходят, тело возобновляет движение, и участник... просыпается, как от транса, совершенно не помня, что происходило с ними после танцев. Недавно, один из членов общества myal, желая уговорить своего друга стать одним из них, поведал ему о мощных свойствах, вызываемых myal, и в частности, что оно делает тело неуязвимые для пуль, так что Белые были бы не в состоянии навредить ему, даже если бы стреляли тысячу раз. Его друг выслушал с большим вниманием, но усомнился в истинности сказанного, тогда, после некоторого замешательства, он предложил ему, что, если тот готов выстоять выстрел, то он был бы рад участвовать в эксперименте и, если все окажется, как тот говорил, тогда он сам бы легко согласился стать членом myal. Тот согласился на эти доводы, не представляя себе, вероятно, к чему приведут в конечном итоге его убеждения. Приготовившись, он встал, чтобы встретить выстрел. Его друг выстрелил и убил его. Это происшествие и обстоятельства, приведшие к этому, вскоре стали широко

> известны, и, в скором времени, принесли их жрецам и их искусству дурную славу среди всех новообращенных (Long, 1774, pp. 416–418).

Э. Лонг заявляет также, что нередко снадобье, способное постепенно убивать человека, жрецы могли применить против тех собратьев, которые пользовались хорошим расположением со стороны хозяев или отдалялись от своих собратьев. Были случаи, когда отрава была применена и против плантаторов (p. 418).

Подробно повествует Лонг о восстании рабов против белых плантаторов на Ямайке в 1760 г. под предводительством Таки. Вождем восстания был старый жрец obeah, подстрекавший рабов к выступлению против белых и обещавший им неуязвимость от пуль угнетателей. Он и его сторонники убеждали восставших, что с помощью Таки рабы обретут способность противостоять пулям. Но жрец был схвачен в момент совершения им обряда обретения неуязвимости и повешен прямо в ритуальном облачении, состоящим из «перьев, зубов и других магических предметов. И когда другие увидели, что его повесили с такой легкостью, несмотря на хвастливые заверения в могуществе и силе, то многие изменили свое мнение и решили не присоединяться к восставшим собратьям» (p. 452).

Жизнь на плантации – всеобщая атмосфера страха. При этом в состоянии страха могут находится не только рабы, но и рабовладельцы. Мы уже писали выше, что Лонг упоминал о нескольких отравлениях белых плантаторов, совершенные рабами. Сложно сказать, так ли это было, но в отдельных случаях страх мог парализовать жизнь плантации. Об одном таком случае сообщает уже упомянутый Э. Брайн, услышавший эту историю от одного из плантаторов, заслуживающего доверия:

> «Вернувшись на Ямайку в 1775 г. после долгого отсутствия, он обнаружил, что многие рабы умерли, а половина из выживших совершенно ослабли и распухли, и с каждым днем им становилось только хуже. После его приезда смерти продолжались, и в один из дней было похоронено сразу два или три человека, а другие заболели, и им становилось с каждым днем все хуже. Были перепробованы все медицинские средства, но все безрезультатно... Смерти продолжались еще двенадцать месяцев, и плантатор стал сильно подозревать, что не обошлось без вмешательства obeah, о чем говорили доктор и другие белые на плантации, тем более что всем было известно, что эта практика распространена на этой части острова, особенно среди негров из страны Папа или Попо. Но подтвердить свои подозрения он не мог, так как все больные отрицали, что как-то могли быть связаны с этими культами. Через какое-то время пришла больная негритянка, заявившая, что чувствует, что уже долго не проживет и ощущает своим долгом раскрыть перед смертью большой секрет. Она сообщила истинную подоплеку этих беспорядков, полагая, что это поможет уничтожить причину несчастий, выпавших на долю ее собратьев-рабов. Она рассказала, что ее мачеха (женщина из страны Попо, которой уже больше 80, но она все еще выглядит здоровой и активной) наслала на нее порчу (Obi), и то же самое она сделала с теми, кто недавно умер; и что старуха практикует Obi уже очень давно. Другие негры, узнав про признание, поспешили предстать перед своим господином и подтвердили правдивость заявлений, добавив, что

> она занимается этим делом с момента ее прибытия из Африки, и что она наводила ужас на все окрестности. После этого, он и шесть белых слуг, поспешили к ее дому и, выбив дверь, увидели, что весь ее дом под самую крышу и все стены увешаны предметами ее занятий, состоящих из лоскутов, перьев, кошачьих скелетов и тысячи других подобных вещей. Продолжив исследование хижины, они обнаружили глиняный горшок или кувшин, плотно закрытый. В нем содержалось огромное количество круглых шариков из земли или глины, различных размеров, большие и малые, побелевшие с внешней стороны, и по-разному слепленные, некоторые с волосами и лохмотьями, или перьями всех видов, и сильно перевязанные бечевкой, другие смешанные с верхней частью черепа кошки или облепленные кошачьими зубами и когтями, другие с человеческими или собачьими зубами и какими-то стеклянными шариками разных цветов; было также много скорлупы, заполненной вязким или липким веществом, которое он не захотел исследовать, и множество мешочков с содержимым из разных предметов, сведения о которых не он может вспомнить по причине давности времени. Дом был немедленно снесен, и со всем его содержимым предан огню на фоне общего ликования других негров. Что касается старухи, он отказался доставить ее в суд, как того требовало законодательство острова, который бы осудил ее на смерть, но из принципа гуманности отдал ее в руки испанцам, которые с радостью приняли ее и увезли на Кубу. С момента ее ухода, его негры воспрянули духом, и болезнь больше не распространялась. Общая сумма его потерь в течение 15 лет, предшествующих раскрытию тайны, по вине исключительно obeah оценивается им по меньшей мере в 100 негров (Bryan, Vol. 1, pp. 89-91).

Как видим, происходящим на плантациях были озабочены не только африканские рабы, но и белые плантаторы. Да и сам «просвещенный» Э. Брайн рассматривал все эти вопросы вполне серьезно, что уж говорить о простых плантаторах или мулатах и белых надсмотрщиках.

Интересно и то, что слухи о «сверхъестественных способностях» возвращаться к жизни изначально фигурировали не на основе толков об «оживших мертвецах» – безвольных обезличенных рабах, возвращенных к жизни для выполнения тяжелого труда, а на актах сопротивления, способности противостоять насилию со стороны белых. Нет ничего удивительного в том, что этими способностями наделялись члены культа myal, участвующие в коллективных танцах.

Танцы со смертью

Как указано выше, в условиях невозможности сохранять идентичность, как правило, именно танцы и песнопения становятся основным инструментом сопротивления. Будучи совмещенными с различными трансовыми техниками, они превращаются в мощное оружие борьбы. Круговые танцевальные движения для достижения трансовых состояний хорошо описаны во многих культах в различных милленаристских движениях (Andersson, 2008; Davies, 2007; Henson, 2002; La Barre, 1970; Mooney, 1896).

Как показывает история подобных движений в других уголках мира, трансовая танцевальная практика начинает играть решающую роль в тех

случаях, когда другие формы сопротивления оказываются менее эффективными. Важно понимать, что все эти милленаристские культы, важнейшей частью которых были идеи о возрождении мертвых, возникают в кризисные периоды. Это касается и культа Таки Онкой в Центральных Андах (1564–1572), движение племени коса в Южной Африки (1856–1857), Пляска Духов в США в конце XIX в. и многих других в различных регионах мира. В этом плане происходящее на плантациях ничем не отличалось от иных религиозных движений по всему миру. На это указывал еще в 50-е гг. XX в. американский антрополог Энтони Уоллас (1923–2015), который, собственно, и сформулировал теорию ревиталистских движений (движений по возрождению культуры). В своей программной статье он утверждал, что многие ныне существующие религии являются по сути отголосками подобных движений, сложившихся в период кризиса – «в результате видении нового образа жизни людьми, находящимися в состоянии сильного стресса» (Wallace, 1956, p. 268).

Он же выделил пять этапов ревиталистского движения, которое проходит различные стадии – от стабильного состояния до кризисного явления, трансформации традиционной культуры, пересмотра картины мира, ее переформатирования и возвращения в стабильную ситуацию (p. 268). Практически все эти этапы (кроме первого) имели место на плантации. Там был личностный кризис, потеря ценностных ориентиров в новых условиях плантационного хозяйства и попытка пересмотреть и даже перестроить существующую картину мира на основе старых ценностей и новой культурной ситуации.

Естественно, что этот пересмотр в условиях жесткого доминирования с внешней стороны (плантаторов и их прислуги) мог быть осуществлен лишь с помощью особых инструментов традиционной культуры. Принципы «возрождения из мертвых» и «неуязвимость» стали играли важную роль в новой картине мира.

Правда, когда речь шла про myal и первоначальных практиках сопротивления obeah против плантационного рабства, еще не встречалось упоминания про зомби. Вместе с тем, некоторые авторы подробно описывают применение рабами различных снадобий, вызывающих временную потерю сознания и имитацию смерти. Как нам кажется, именно этот аспект ревиталистского движения был основополагающим для дальнейшего формирования образа зомби. Он давал надежду на выход из кризиса, пусть довольно иллюзорным путем. В иных условиях этот процесс протекал бы в более масштабной форме, вовлекая в свое движение многочисленные массы рабов. Однако замкнутый мир плантации, прикрепленность рабов к определенной асьенде – плантационному хозяйству не давало возможности более широкому распространению информации. Здесь следует учесть и тот факт, что некоторые варианты подобных культов были ограничены конкретными островами. Карибские острова находились во владении нескольких держав – прежде всего Испании, Франции и Великобритании, т.е. между ними существовали и государственные, и культурные границы.

Важно, что подобные движения являются своеобразным откликом на аккультурацию (Sanford, 1974). Другими словами, myal и obeah – наследие не только некоторых африканских культов – это африканские культы, прошедшие трансформацию под влиянием европейских культур. И здесь усматривается не только возможное влияние христианства на идею возвращения из мира мертвых («смертью смерть поправ»), но и выстраивание европейцами особой плантационной системы, с ее порядками, традициями, нормами, предписаниями, запретами, системой наказаний и поощрений и т.д. Эту мысль о роли Европы очень хорошо выразил уже упомянутый С. Минц:

> Почему Европа? Потому что эти островные плантации – изобретение Европы, заморские эксперименты Европы, многие из которых были успешными (насколько это было известно европейцам); и история европейских обществ в некотором смысле параллельна истории плантаций. Можно оглянуться вокруг и увидеть плантации сахарного тростника, имения кофе, какао и табака, и так же можно представить себе тех европейцев, которые сочли перспективным создать их, инвестировать в их создание и привезти огромное количество людей в цепях из других стран для работы на них. Эти последние будут если не рабами, то людьми, которые продают свой труд, потому что им больше нечего продавать; которые, вероятно, будут производить вещи, основными потребителями которых они не являются; которые будут потреблять вещи, которые они не производили, и в процессе получать прибыль для других в других местах. (Mintz, 1986, p. XXIV).

Привезенных рабов изначально ввергли в состояние кризиса, личностного, общественного и т.д. Их лишили будущего, и выходом из этого состояния могло быть или бегство, или те культы, которые дарили им пусть и иллюзорную, но надежду. В этой схеме смерть становилась обнадеживающим «выходом», дарующим свободу. Ведь раб уже оказывался на краю, который являлся тонкой гранью, отделяющей его жизнь и жизнь его сотоварищей от смерти. Эта идея оказывалась пугающей и для самих колонизаторов. Именно поэтому жрецы myal и obeah оказываются символами чего-то непонятного[1]. Они превратились в антитезу прогресса, науки и всего того, что олицетворял прогресс цивилизации:

> Над другими жрецами obeah, захваченными в то время, были проведены различные опыты с электрическими машинами и волшебными фонарями, но с очень небольшим эффектом, за исключением одного, который, получив несколько очень сильных ударов, признал, что «оби его хозяина сильнее его собственного» (Bryan, Vol. 1, pp. 92).

Невольно обращаешь внимание на то, что автор охотно сообщает нам информацию о том жреце, кто признал величие европейской науки, но остальные, которые не поддались «влиянию» европейской науки не удостоились упоминания.

1 Мы здесь не рассматриваем жреца как символ связи с нечистой силой, персонаж, одержимый дьяволом. Хотя нередко это было типичным явлением, нашедшим свое отражение в различных аспектах западной культуры того времени.

Именно поэтому первой метафорой зомби оказывалась не метафора «ходячего мертвеца», а метафора бунтаря, обладающего особой силой, «недоступной» для понимания образованному цивилизованному европейцу.

Многие африканские религиозные практики оказались теми инструментами, которые помогали сохранять определенную идентичность и сулили некоторую защиту от внешних и внутренних сил.

Вместе с тем, следует понимать, что вся сложность феномена зомби заключается в том, что он был совершенно новым явлением, родившимся в тяжелых условиях плантационного хозяйства. Именно поэтому он постоянно претерпевал изменения, так как трансформировалось и само плантационное хозяйство. Запрет работорговли, принятый британскими правительством в 1807 г. сократил приток рабов в колонии, хотя и не уничтожил его совсем. Другие страны еще продолжали привозить рабов в свои колонии.

Зомби как отражение нового кризиса плантационного хозяйства

Прекращение притока новых рабов постепенно приводило к стабилизации жизни на плантации. Раньше рабов привозили из разных мест Африки, они говорили на разных языках, у них были разные традиции, различные культы и т.д. Приход новичков вносил диссонанс, происходила внутренняя борьба, в которую нередко оказывались втянутыми и сами рабовладельцы. Обвинение друг друга в колдовстве, подстрекательству к бунту было обычным явлением. Новички из других племен оказывались чужими. Среди отдельных народов и на родине не всегда царил мир и покой. На плантации вспоминались прошлые обиды и конфликты. Но после прекращения работорговли все изменилось. Во многом это произошло потому, что на плантации выросло новое поколение рабов, родившихся здесь, не знавших других условий жизни.

Плантация для них оказывалась особой вселенной – изолированным миром со своими порядками, нормами и т.д. Теперь плантация нуждалась не только в рубщиках сахарного тростника. Здесь нужны были и другие специалисты. Все эти моменты очень хорошо отражены в одном художественном произведении, написанном в начале XIX в. человеком, хорошо знакомым с жизнью на плантации. По мнению автора, стремление рабовладельцев упорядочить жизнь в своем владении, приводила к необходимости делить рабов на группы, создавая определенную стратификацию плантационного общества даже внутри однорасового состава. Еще с детства ребенка приучали быть частью определенного коллектива – команды (gang). Маленькие детей, организованных в команду, выводили на поля под управлением старый

опытной женщины, вооруженной маленьким кнутом. Эта команда называлась «пикенини»[1] (Marly, 1828, p. 93).

Были и другие команды: каменщиков, плотников, столяров, лудильщиков, кузнецов и т.д. (*Marly*, p. 94). Как правило, во главе этих команд стояли люди смешанных кровей: мулаты, самбо, метисы (mustee), мастефины[2] или квартероны. К этим людям иначе относились на плантации, их не посылали в поле и никогда не наказывали. Пользуясь привилегированным положением на плантации, они считали себя выше по отношению к чернокожим рабам. Возникающие ссоры или споры между ними и рабами были обычным явлением (Marly, p. 94).

Но и между разными командами также возникали время от времени конфликты. Все это создавало атмосферу напряжения, в которой многие мелкие сообщества пытались получить для себя определенное преимущество. Различные религиозные организации нередко старались добиться этого, используя старый проверенный метод – страх перед неизвестным. С отменой рабства общество еще больше стратифицируется, а плантационное хозяйство приходит в упадок. Теперь в кризисном состоянии оказываются не только черные рабы, но и белые плантаторы, и смешанное население.

Смещение акцента от сопротивления белым к доминированию над собственными «соплеменниками» породило и новые методы достижения влияния. В этих условиях «воскрешение из мертвых» и «невредимость», полученная для борьбы с белыми, вытесняется другими формами воздействия, в которых зомби, или «воскресший человек», призванный влачить рабское положение, работая на другого человека, оказывается привычным явлением.

От бессмертного колдуна к бессмертному зомби

Одновременно и фигура колдуна трансформируется, все сильнее превращаясь в ужасного, отвратительного и крайне негативного персонажа. Покинув страницы плантационной литературы (дневников, травелогов, художественных произведений), образ отвратительного колдуна становится центральной фигурой многих западных произведений, особенно в США. Даже такой писатель, казалось бы, с симпатией относящийся к представителям других рас, как Г. Лонгфелло публикует в 60-х гг. поэму под названием «Жиль Кори с Салемской фермы» (Longfellow, 1868, pp. 97–179). В центре история индианки Титуба – реального персонажа – одной из жертв охоты на ведьм в Салеме (шт. Массачусетс). У Лонгфелло она превращается в злую колдунью, желающую навредить своим хозяевам (pp. 103–104). По ее словам, она может принести вред не только людям, способна вызвать падеж скота и неурожаи кукурузы, кораблекрушения, торнадо или пожары. Но главное, она насылает месть на своих врагов, которые

1 Пикенини (pickenini, pickaninny) – термин, вошедший в английский язык из креольского. Он употреблялся по отношению к маленькому чернокожему ребенку. Этимологически восходит к порт. “pequeno” – «малыш».

2 Мастифин (Mustiphini) – человек рожденный от белого и метиса.

смотрят на нее как на рабыню, однако в реальности сами являются ее рабами (p. 104). Интересно и то, что в произведении Лонгфелло грань между индианкой Титубой и ее африканскими корнями как бы стирается. Он называет ее индианкой, однако, постоянно намекает на ее африканские корни.

В третьей сцене она разговаривает с одной из девушек, у которой постоянные видения. В одном из них девушка видит таинственный остров и колдуна, совершающего какие-то магические действия над умирающей женщиной. Титуба поясняет ей, что это ее родной остров Сан Сальвадор, а мужчина-колдун – ее отец, обладающий сильной магией – оби. Умирающая женщина – это его жертва.

И это пишет человек, который около 10 лет назад создал «Песнь о Гайавате» (1855), проникнутую глубокой симпатией к индейцам.

Романом о жутком африканском колдуне отметился и другой «любитель» произведений об американских индейцев – Майн Рид. В «Маронах», повествующем о жизни на сахарной плантации на Ямайке читатель обнаруживает жуткий образ африканского колдуна Чакры. Как нам кажется, то, как Майн Рид повествует о колдунах (myal и obeah), во многом почерпнуто им из литературы XVIII в., часть из некоторых трудов мы упоминали выше. Поэтому, нарисованная им картина вторична. Вместе с тем, она хорошо показывает настроения читающей публики. В описании Майн Рида мы видим опять противопоставление цивилизации и дикости (Mayne Reid, 1, pp. 17–19). Дикость представлена такими персонажами как Чакра – получеловек/полузверь; полуживой/полумертвец. Даже после того, как его убивают, привязав цепями к пальме на вершине горы, он возвращается к жизни:

> Зачем удивляться! Он же мертв, разве ты не знаешь, что он myal? Myal умеет возвращать к жизни мертвого. Можешь быть спокойна, Чакра отлично все это знает. Его нельзя убить! Никто не в силах его умертвить: ни белый, ни черный. Пусть в него стреляют пулями, пусть вешают за шею, отрубят голову – он снова оживет. Его пробовали прикончить, тебе это известно. Его морили голодом. И он умер от голода и жажды. Ворон Джон выклевал ему глаза, склевал мясо с костей старого Чакры. И остались одни голые кости. А все-таки Чакра жив! Видишь, у него новые кости, новое тело. Ты видишь его? И он все такой же сильный и жирный, как всегда (vol. 2, p. 193).

Традиция представления африканского жреца или колдуна ужасной кровожадной фигурой продолжается и во многих других произведениях второй половины XIX в. Типичным примером такой культурной парадигмы может быть произведение Сэра Спенсера Сент. Джона – руководителя дипломатического представительства Великобритании в Гаити в 1871–72 гг.

В труде «Гаити, или Черная республика» он уделил большое внимание культам вуду, описывая их как очень дикие и даже связанные с каннибализмом (St. John, Spencer, 1884, pp. 182–228)[1].

1 В американском издании 1889 г. (St. John, 1889) к уже имеющейся главе «Вуду и каннибализм» (pp. 187–231) появляется дополнительная глава «Каннибализм» (pp. 232–256).

Все это хорошо демонстрирует то, что изначально мотив возрождения из мертвых в восприятии жителей Европы и США в большей степени связывался с образом жреца – он был субъектом этого превращения. Он мог или себя вернуть к жизни, или проделать эту операцию с другими.

Это указывало на глубокую пропасть между миром афроамериканцев[1] и белых. И не даром, в американском издании так много уделено внимания африканским культам на Гаити и каннибализму (1889). Не стоит забывать, что США еще не оправились от Гражданской войны между Севром и Югом, а вопрос рабовладения и рабства был одним из основных в этом конфликте. Американцы пристально всматривались в «лицо» нового полноправного члена общества, так же как оно активно присматривалось и к другой проблеме – коренному населению Америки. В данном процессе наблюдения и осознания были слышны разные голоса. Не случайно роман Гарриет Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» (1852) получил огромную популярность в США. Одновременно в «Приключениях Тома Сойера» (1876) мы видим двойственное отношение к представителям различных расовых групп: к афроамериканцу с симпатией, а к индейцу с подозрительностью и недоверием.

Как нам кажется, именно это внимание западного общества к данной теме, его видение или даже точнее конструирование Чужого сыграло важнейшую роль в создании образа зомби в западной массовой культуре. Можно с уверенностью сказать, что, покинув «родные» берега, зомби зажил в США и в Европе собственной жизнью, становясь символом нового мира.

Я милого узнаю по походке

Покинув «родные» берега, зомби становится важной частью современной массовой культуры. Приобретя его, западное общество уже не может от него отказаться, аккумулируя в образах зомби все спектры и все оттенки своих страхов и опасений, воплощенные в виде многочисленных метафор. Именно эти аспекты зомби мы и постараемся раскрыть дальше.

Зомби, как изначальный элемент культуры Карибских народов, оказывается частью современной мировой культуры, но при переходе из исходной области образ зомби трансформируется в ряд других нарративов, приобретая новые свойства и качества:

> В образе зомби есть много точек притяжения, и в период, когда зомби, похоже, проникают в популярную культуру и появляются в научной литературе, существует, возможно, столько же способов воспринимать зомби и оценивать их, сколько существует людей, которые их пытаются оценивать. Среди них писатели, кинорежиссеры, теоретики культуры, подростки, философы и масса фанатов, у каждого из которых есть свое представление о том, что такое зомби, что является основополагающим текстом о зомби и почему стоит исследовать

1 Мы используем здесь термин «афроамериканцы» не только по отношению к чернокожему населению США, но и по отношению ко всем потомкам африканцев, привезенных в качестве рабов в Америку (Южную, Центральную и Северную).

> зомби. Поскольку идея зомби распространяется так широко и во многих областях, он стал очень знаковым персонажем, участвующим в повествованиях о теле, о жизни и смерти, о добре и зле; он указывает жестами на инаковость, расизм, расовые различия, неизбежность и незыблемость. Таким образом, он переносит нас на «другую сторону» в область отчуждения, смерть и то, что хуже смерти: состояние нежити (Webb & Byrnand, 2017, p. 112).

Дж. Вебб и С. Бирнанд забывают упомянуть еще одну очень важную, с нашей точки зрения, метафору, которая напрямую связана с такими темами, как расизм и расовое неравенство, – безволие и обезличивание, которое в отдельных случаях оказывается страшнее самой смерти.

Некоторые исследователи идут еще дальше. Для многих зомби – это метафора «чудовищности капиталистического мира», превращающего человека в свой бездушный придаток (Morissette, 2013; Newitz, 2006; Shaviro, 2002). Как полагает американский философ С. Шавиро,

> Вампирский капитал может извлекать свой прибавочный продукт только путем организации своих легионов зомби-рабочих. И по мере развития и расширения капитализма эти легионы должны организовываться во все больших масштабах. Девятнадцатый век с его классическим режимом промышленного капитализма был веком вампира, но сетевое общество конца двадцатого и двадцать первого веков характеризуется скорее нашествием зомби (Shaviro, 2002, p. 282).

Собственно, в этом высказывании нет ничего удивительного. Еще раньше Ж. Делёз и Ф. Гватари утверждали, что

> Предприятие смерти – это одна из главных и специфичных форм поглощения прибавочной стоимости в капитализме. Это направление как раз и обнаруживается психоанализом, преобразовываясь инстинктом смерти – последний теперь является не более чем чистым молчанием в своем трансцендентном отличии от жизни, но тем не менее он распространяется по всем имманентным комбинациям, которые формирует с самой этой жизнью. Имманентная, распространившаяся, поглощенная смерть – таково состояние, в которое переходит при капитализме означающее, пустая клетка, которую перемещают то туда, то сюда, чтобы затыкать шизофренические лазейки и перекрывать пути ускользания. Единственный современный миф – это миф зомби, умерщвленных шизофреников, готовых к работе и возвращенных к рассудку. (Делёз & Гваттари, 2008, p. 527).

Есть и такие исследователи, которые видят в зомби отражение разрыва между обществом и природой (Moles, 2014). Так американская исследовательница К. Олофф полагает, что зомби «является экологической фигурой, кодирующей разрыв между людьми и их природной средой, вызванный капитализмом, экономической системой, которая в первую очередь зависит от «принижения или обесценивания природы» (Oloff, 2012, p. 31). Тезис о «принижения или обесценивания природы» принадлежит отнюдь не ей. Она почерпнула его у британского исследователя индийского происхождение У. Мукерджи (Mukherjee, 2010, p. 66), который в свою очередь апеллирует к «Капиталу» Маркса.

Как видим, здесь экологический посыл тесно переплетается с постколониальным и антикапиталистическим. Как заявляет видный американский теоретик Дж. Коен, занимающийся проблемами «монстрофикации» современной массовой культуры, «зомби являются воплощением колониальной истории и зарождающегося капитализма» (Cohen, 2017, p. 383).

Но у зомби есть еще одна прочная нить, связывающая их с экологическими проблемами – многие произведения готического жанра тесно связаны со страхом – нередко страхом перед природной стихией, а также чем-то неизведанным, что таит в себе природа:

> Готическая литература настолько одержима страхами всех типов, что готика служит хорошей иллюстрацией для понимания того, как многие авторы – независимо от времени их написания – отображали страхи и тревоги, связанные с миром природы (Hillard, 2009, p. 689).

Эту связь Коен называет «серой экологией», по аналогии с серым цветом сумерек, являющихся своеобразным символом самих зомби (Cohen, 2017).

В образе зомби скрыты и наши страхи перед развитием науки. Непродуманные действия ученых, вышедшие из-под их контроля, могут привести к непредсказуемым последствиям, превратив людей в зомби. Эта массовая зомбификация населения, порожденная учеными, – еще один из вариантов человеческих страхов перед неизвестным (Fehrle, 2016; Newbury, 2012, p. 89). Не стоит забывать, что современный кинематограф активно эксплуатирует тему искусственного происхождения зомби. В фильме «Я – легенда» (2007, реж. Р. Лоуренс), снятом по книге Ричарда Мэтисона (Matheson, 2007), разработанное учеными лекарство от рака вызывает пандемию, превращая людей в зомби. В сиквеле «Обитель зла» (Resident Evil, 2002, 2004, 2007, 2010, 2012, реж. П. Андерсен) мы видим почти схожий сюжет – огромная секретная корпорация, занимающаяся вирусологией, оказывается причиной пандемии, когда вирус выходит из-под контроля, и люди превращаются в зомби. В этом во многом повинен искусственный интеллект, управлявший лабораторией.

Современная пандемия «Ковид-19» хорошо демонстрирует, как быстро слухи об «искусственном» происхождении болезни завоевывает ума населения (Kormann, 2021; Kramer, 2021; Lawton & Marshall, 2021; Maxmen & Mallapaty, 2021; Шторм, 2020; Яшлавский, 2021). Конечно, приведенные ссылки на новостные ленты, появившиеся в различных медиа, лишь маленькая толика о том, как различные слухи владеют умами людей в разных уголках Земли, управляя их эмоциями и поступками.

И, наконец, символически зомби оказываются востребованными тропами в совершенно новой области, которую еще недавно было бы трудно предположить в связи с ними, но теперь все чаще она становится актуальной в различных исследованиях, – зомби порнография. Важно понимать, что речь идет не обязательно про сцены, изображающие откровенные эпизоды секса у зомби, важнее другое, что

> Зомби родственны квир-меньшинствам: они всегда уже являются квази-порнографическими телами, открытыми миру неожиданным или нетрадиционным образом; они пополняют свою численность посредством заражения (в торговых центрах, общественных парках, местном баре, в силовых структурах, большом городе, маленьком городке или семейной спальне); и они символизируют мир, захваченный алчным множеством, мир без будущего (Mcglotten & Vangundy, 2013, p. 102).

По мнению этих авторов в определении «зомби-порно» важно то, что оно

> касается не только сексуализированных изображений зомби, но и того, как зомби-секс выступает в качестве материальной практики, которая может помочь усилить критический анализ того, что является непристойным в данный политический момент (аскетизм, социальный отказ, конфликтные спекулянты), или того, какой политический потенциал все еще может быть связан с формами секса или латеральными действиями, которые не рассматриваются как серьезные политические позиции или агентства (Mcglotten & Vangundy, 2013, p. 104).

Под термином «зомби порно» Ш. Макглоттен С. Вангунди понимают не само порно как таковое, а наше восприятие зомби как нечто, выходящее за грани, что согласуется с позицией швейцарского исследователя Й. Ферле, заявляющего, что «зомби не признают границ» (Fehrle, 2016).

Определяя зомби через квир, авторы показывают, что зомби находятся за гранью привычного, их тела трансгрессируют, нарушая неписанные нормы. Выйдя за рамки человеческого, утратив личность, они как бы утрачивают право на существование, превратившись в объекты, угрожающие нашему существованию. Но почувствовав тепло наших тел, они становятся субъектами, чьи действия регулируются внутренними потребностями или внутренней программой, которую, однако, они не могут контролировать. И эти свойства зомби сближают их с киборгами или андроидами – механическими объектами, похожими друг на друга, не имеющими личности и управляемыми только программой. В отдельные моменты они также могут нести опасность человеку, несмотря на «три правила», запрещающие вредить ему, как это было показано в фильме «Я, робот» (2004) Алекса Пройаса (Proyas, 2004).

В этом фильме, написанном по мотивам рассказов А. Айзимова (Asimov, 2004), очень хорошо изображены страхи, которые испытывает главный герой – детектив Дэл Спунер – перед лицом быстро меняющейся реальности. Безликая масса роботов, постепенно заменяющих человека, пугает героя. По его мнению, с помощью бездушных машин человек постепенно вытесняется из активной жизни, сам становясь маргиналом, утрачивая личность.

Схожую ситуацию можно наблюдать и в настоящий момент. Многих людей настораживает кажущаяся «потеря» индивидуальности, условное «информационное чипирование» с помощью QR-кодов. И хотя это мало напоминает «превращение» человека в зомби, то есть прямое «зомбирование», но связь всех этих процессов с вакцинированием и информационным кодиро-

ванием, якобы вытесняющим личность человека или заменяющая ее (его имя, фамилию, пол, возраст и т.д.), пугает население во многих странах мира.

Фильм «Я, робот» поднимает еще одну проблему – замещение человека машиной может происходить и не во вне, а внутри человека. Недаром в этом фильме у главного героя Спунера некоторые части тела механические. Он и сам в некотором смысле машина. Сколько частей тела нужно заменить в нем, чтобы он превратился в машину? Станет ли он роботом, или останется человеком? Все эти вопросы касаются как онтологии, так и гносеологии существования человека.

Вся его бытийность завязана на стремлении к безопасности и в то же время на стремлении к выходу за пределы, ограничивающие его жизнь. Во многом следствием этого является развитие науки и техники, нацеленное на преодоление границ: пространственных, темпоральных, функциональных и т.д.

Зомби, роботы, киборги, андроиды находятся по ту сторону границы – там, где человеческое существование невозможно. Конечно, можно и иначе трактовать этот посыл. Многие полагают, что человеческое бытие после смерти возможно:

> 21. Ибо, как смерть через человека, так через человека и воскресение мертвых.
>
> 22. Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут (1 Кор. 15, 21–22).

Роботы и киборги не требуют веры, существование их детерминировано самим уровнем развития науки. Американские исследовательницы Сара Джульет Лауро и Карен Ембри заявляют в своем «Манифесте Зомби», что зомби в значительной степени символизирует постчеловеческое бытие:

> непримиримое тело зомби (и живое, и мертвое) поднимает вопрос о недостаточность диалектической модели (субъект/объект) и предлагает, с помощью своей собственной негативной диалектикой, что единственный способ по-настоящему стать постчеловеком – это превратиться в антисубъект (Lauro & Embry, 2008, p. 87).

Эта фраза из их «Манифеста» приобретает новый смысл, если вспомнить «Призрака в доспехах» – и аниме (Shirō, 2017), и одноименный фильм (Sanders, 2017), в которых личность человека оказывается заключенной в кибернетическом теле. Подобный субъект превращается в полную противоположность зомби. У него есть личность, но тело уже нечеловеческое. Зомби обладает человеческим телом, но его субъектность под большим вопросом, так как у него нет личности. И в случае с кибернетическим телом не все так просто. Личность Миры Киллиан (Mira Killian) оказывается в значительной степени некоторой условностью, так как она не помнит своего прошлого. Она есть лишь то, что ей внушили. Таким образом, человек ли она, или просто запрограммированная машина для убийств? Да и само ее имя Киллиан (Mira Killian) указывает нам на ее предназначение убивать – Kill (анг. «убивать»). По сценарию она стремится убивать, это желание манит ее, как теплая плоть

живого тянет зомби. Правда, убивает она «плохих», сражаясь со злом, но дело все-таки в том, что ею руководит тяга к сражению, битве, поединку, оказавшаяся фундаментальной частью ее сущности.

Заключение

Таким образом, зомби превращается в уравнение с множеством неизвестных, которое некоторые авторы пытаются решить путем простого подставления различных значений. Но сведение феномена зомби лишь к одному значению контпродуктивно. Выйдя за пределы колониальной и постколониальной истории, зомби начали жить по своим законам, порождая новые смыслы. И то, что они оказываются метафорами, указывающими на самые различные значения (Lauro & Embry, 2008, pp. 85–86), лишний раз подтверждает это. В этом нет ничего удивительного, так как зомби существуют сразу в двух плоскостях: онтической и хонтической. Они как бы существуют, но их нет. Их бытийность мы можем описать, но это описание будет являться лишь отражением наших вымышленных представлений о них. И если даже речь будет вестись об исторических зомби, т.е. тех объектах культуры, которые якобы имели место в некоторых странах Карибского бассейна, эти описания – всего лишь некие домыслы.

Зомби, стал частью современной массовой культуры. Он оказался, по мнению Делёза и Гватари, единственным мифом современности (2008, p. 527). Можно легко предположить, что метафоричность зомби будет продолжать развиваться, принимая все новые и новые формы. И дело здесь не только в уникальности этого явления. Представления о зомби явились реакцией на кризисные процессы, происходящие в обществах (на плантациях, на фабриках, в условиях перехода общества к новым технологиям, научным открытиям). Кризисные явления никуда не исчезнут, а с ними будут появляться и новые метафоры, «порожденные» зомби. Зомби уже давно вышли из-под контроля, «захватывая» все больше смыслов и значений.

Но меняется и общество, поэтому осмелимся предположить, что зомби пойдут по пути «гуманизация», все больше возвращая в себе человеческие черты, как, например, в фильме «Тепло наших тел» (Warm Bodies, 2013, Дж. Ливайн), в котором описан зомби, способный любить и сопереживать[1]. Первый шаг сделан, зомби пошел навстречу. Готовы ли мы «принять» его, отнестись к нему по-человечески?

БЛАГОДАРНОСТЬ

Авторы выражают благодарность д.филол.н. Е. Е. Завьяловой за ценные замечания и рекомендации по данной статье.

1 У него даже есть имя, правда, это всего лишь одна буква «Р», но и это уже большой шаг вперед по пути обретения личности.

Список литературы

Andersson, R.-H. (2008). *The Lakota ghost dance of 1890*. University of Nebraska Press.

Asimov, I. (2004). *I, robot*. Bantam Books.

Blouet, O. M. (2000). Bryan Edwards, F.R.S., 1743-1800. *Notes and Records of the Royal Society of London*, 54(2), 215–222.

Brown, T. L. (2008). *Making Truth: Metaphor in Science* (1st edition). University of Illinois Press.

Bryan, E. (1806). *The History, Civil and Commercial, of the British Colonies in the West Indies* (4 Vols.). Printed and sold by James Humphreys.

Cohen, J. J. (2017). Grey: A Zombie Ecology. In S. J. Lauro (Ed.), *Zombie Theory* (pp. 381–394). University of Minnesota Press. doi: 10.5749/j.ctt1pwt6zr.29

Davies, S. B. (2007). Raising the Dead: The Xhosa Cattle-Killing and the Mhlakaza-Goliat Delusion. *Journal of Southern African Studies*, 33(1), 19–41. doi: 10.1080/03057070601136517

Fehrle, J. (2016). "Zombies Don't Recognize Borders": Capitalism, Ecology, and Mobility in the Zombie Outbreak Narrative. *Amerikastudien / American Studies*, 61(4), 527–544.

Henson, S. L. A. (2002). *Dead Bones Dancing: The Taki Onqoy, Archaism, and Crisis in Sixteenth Century Peru*. East Tennessee State University.

Hillard, T. J. (2009). "Deep Into That Darkness Peering": An Essay on Gothic Nature. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 16(4), 685–695. doi: 10.1093/isle/isp090

Kormann, C. (2021, October 12). The Mysterious Case of the COVID-19 Lab-Leak Theory. *The New Yorker*. https://www.newyorker.com/science/elements/the-mysterious-case-of-the-covid-19-lab-leak-theory

Kramer, J. (2021, June 5). What you need to know about the COVID-19 lab-leak hypothesis. *National Geographic*. https://www.nationalgeographic.com/science/article/what-you-need-to-know-about-the-covid-19-lab-leak-hypothesis

La Barre, W. (1970). *The Ghost Dance: Origins of Religion*. Doubleday.

Lauro, S. J., & Embry, K. (2008). A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism. *Boundary 2*, 35(1), 85–108. doi: 10.1215/01903659-2007-027

Lawton, G., & Marshall, M. (2021). Did covid-19 come from a lab? *New Scientist*, 250(3337), 10–11. doi: 10.1016/S0262-4079(21)00938-6

Long, E. (1774). *The History of Jamaica. Or, General survey of the antient and modern state of the island:: With reflections on its situation settlements, inhabitants, climate, products, commerce, laws, and government. In three volumes. Illustrated with copper plates* (Vol. 2). Printed for T. Lowndes, in Fleet-Street.

Longfellow, H. (1868). *The New-England tragedies*. Ticknor and Fields.

Marly, or, A Planter's Life in Jamaica. (1828). R. Griffin & Co.

Matheson, R. (2007). *I am legend* (2. Tor ed). Tor.

Maxmen, A., & Mallapaty, S. (2021). The COVID lab-leak hypothesis: What scientists do and don't know. *Nature*, 594(7863), 313–315. doi: 10.1038/d41586-021-01529-3

Mayne Reid. (1862). *The maroon* (3Vols.). Hurst and Blackett.

Mcglotten, S., & Vangundy, S. (2013). Zombie Porn 1.0: Or, Some Queer Things Zombie Sex Can Teach Us. *Qui Parle*, *21*(2), 101–125. doi: 10.5250/quiparle.21.2.0101

Mintz, S. W. (1986). *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History* (Reprint edition). Penguin Books.

Moles, A. (2014). The Zombie Paradigm: Question Everything. AQ: *Australian Quarterly*, *85*(3), 3–6. JSTOR.

Mooney, J. (1896). *The Ghost-dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890*.

Morissette, J. J. (2013). Marxferatu: The Vampire Metaphor as a Tool for Teaching Marx's Critique of Capitalism. *PS: Political Science and Politics*, *46*(3), 637–642.

Mukherjee, U. P. (2010). *Postcolonial environments: Nature, culture and the contemporary Indian novel in English*. Palgrave Macmillan/Arts & Humanities Research Council.

Newbury, M. (2012). Fast Zombie/Slow Zombie: Food Writing, Horror Movies, and Agribusiness Apocalypse. *American Literary History*, *24*(1), 87–114. JSTOR.

Newitz, A. (2006). *Pretend We're Dead: Capitalist Monsters in American Pop Culture*. Duke University Press. doi: 10.1215/9780822387855

Oloff, K. (2012). 'Greening' The Zombie: Caribbean Gothic, World-Ecology, and Socio-Ecological Degradation. *Green Letters*, *16*(1), 31–45. doi: 10.1080/14688417.2012.10589098

Proyas, A. (2004). *I, Robot* [Action film]. 20th Century Fox.

Sanders, R. (2017). *Ghost in the Shell* [Science fiction action film]. Paramount Pictures.

Sanford, M. (1974). Revitalization Movements as Indicators of Completed Acculturation. *Comparative Studies in Society and History*, *16*(4), 504–518. doi: 10.1017/S001041750000757X

Shaviro, S. (2002). Capitalist Monsters. *Historical Materialism*, *10*(4), 281–290. doi: 10.1163/15692060260474486

Shirō, M. (2017). *The ghost in the shell*. Glénat.

St. John, Spencer, S. (1884). *Hayti: Or, The Black Republic*. Smith, Elder, & Company.

St. John, S. (1889). *Hayti, or, the Black republic*. Scribner & Welford.

Wallace, A. F. C. (1956). Revitalization Movements. *American Anthropologist*, *58*(2), 264–281. doi: 10.1525/aa.1956.58.2.02a00040

Walvin, J. (1996). *Questioning Slavery* (1st edition). Routledge.

Walvin, J. (2018). *Sugar: The world corrupted: from slavery to obesity* (First Pegasus Books hardcover edition). Pegasus Books.

Webb, J., & Byrnand, S. (2017). Some Kind of Virus: In S. J. Lauro (Ed.), *Zombie Theory* (pp. 111–123). University of Minnesota Press. doi: 10.5749/j.ctt1pwt6zr.11

Быков, Д. (2021, 22). Новая газета. *В. П-Ин Как Зеркало*. https://novayagazeta.ru/articles/2021/11/19/pokolenie-p-in

Делёз, Ж., & Гваттари, Ф. (2008). *Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения*. У-Фактория.

Ленин, В. И. (1958). *Полное собрание сочинений в 55 томах* (Vol. 5).

Шторм, А. (2020, April 7). Коронавирус COVID-19: Случайность или биооружие? *Pravda.Ru*. https://www.pravda.ru/politics/1486840-biowar19/

Яшлавский, А. (2021, May 29). Китайскую лабораторию доказательно обвинили в создании коронавируса. *Московский Комсомолец*. https://www.mk.ru/science/2021/05/29/kitayskuyu-laboratoriyu-dokazatelno-obvinili-v-sozdanii-koronavirusa.html

References

Andersson, R.-H. (2008). *The Lakota ghost dance of 1890*. University of Nebraska Press.

Asimov, I. (2004). *I, robot*. Bantam Books.

Blouet, O. M. (2000). Bryan Edwards, F.R.S., 1743-1800. *Notes and Records of the Royal Society of London*, 54(2), 215–222.

Brown, T. L. (2008). *Making Truth: Metaphor in Science* (1st edition). University of Illinois Press.

Bryan, E. (1806). *The History, Civil and Commercial, of the British Colonies in the West Indies* (4Vols.). Printed and sold by James Humphreys.

Bykov, D. (2021, 22). Novaya Gazeta. *V. P-Int. as a Mirror*. https://novayagazeta.ru/articles/2021/11/19/pokolenie-p-in (In Russian)

Cohen, J. J. (2017). Grey: A Zombie Ecology. In S. J. Lauro (Ed.), *Zombie Theory* (pp. 381–394). University of Minnesota Press. doi: 10.5749/j.ctt1pwt6zr.29

Davies, S. B. (2007). Raising the Dead: The Xhosa Cattle-Killing and the Mhlakaza-Goliat Delusion. *Journal of Southern African Studies*, 33(1), 19–41. doi: 10.1080/03057070601136517

Deleuze, J., & Guattari, F. (2008). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia.* U-Factoria. (In Russian)

Fehrle, J. (2016). "Zombies Don't Recognize Borders": Capitalism, Ecology, and Mobility in the Zombie Outbreak Narrative. *Amerikastudien / American Studies*, 61(4), 527–544.

Henson, S. L. A. (2002). *Dead Bones Dancing: The Taki Onqoy, Archaism, and Crisis in Sixteenth Century Peru*. East Tennessee State University.

Hillard, T. J. (2009). "Deep Into That Darkness Peering": An Essay on Gothic Nature. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 16(4), 685–695. https://doi.org/10.1093/isle/isp090

Kormann, C. (2021, October 12). The Mysterious Case of the COVID-19 Lab-Leak Theory. *The New Yorker*. https://www.newyorker.com/science/elements/the-mysterious-case-of-the-covid-19-lab-leak-theory

Kramer, J. (2021, June 5). What you need to know about the COVID-19 lab-leak hypothesis. *National Geographic*. https://www.nationalgeographic.com/science/article/what-you-need-to-know-about-the-covid-19-lab-leak-hypothesis

La Barre, W. (1970). *The Ghost Dance: Origins of Religion*. Doubleday.

Lauro, S. J., & Embry, K. (2008). A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism. *Boundary 2*, 35(1), 85–108. doi: 10.1215/01903659-2007-027

Lawton, G., & Marshall, M. (2021). Did covid-19 come from a lab? *New Scientist*, 250(3337), 10–11. doi: 10.1016/S0262-4079(21)00938-6

Lenin, V. I. (1958). *Complete Works in 55 Volumes* (Vol. 5). (In Russian)

Long, E. (1774). *The History of Jamaica. Or, General survey of the antient and modern state of the island:: With reflections on its situation settlements, inhabitants, climate, products, commerce, laws, and*

government. In three volumes. Illustrated with copper plates (Vol. 2). Printed for T. Lowndes, in Fleet-Street.

Longfellow, H. (1868). *The New-England tragedies*. Ticknor and Fields.

Marly, or, A Planter's Life in Jamaica. (1828). R. Griffin & Co.

Matheson, R. (2007). *I am legend* (2. Tor ed). Tor.

Maxmen, A., & Mallapaty, S. (2021). The COVID lab-leak hypothesis: What scientists do and don't know. *Nature*, 594(7863), 313–315. doi: 10.1038/d41586-021-01529-3

Mayne Reid. (1862). *The maroon* (3Vols). Hurst and Blackett.

Mcglotten, S., & Vangundy, S. (2013). Zombie Porn 1.0: Or, Some Queer Things Zombie Sex Can Teach Us. *Qui Parle*, *21*(2), 101–125. doi: 10.5250/quiparle.21.2.0101

Mintz, S. W. (1986). *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History* (Reprint edition). Penguin Books.

Moles, A. (2014). The Zombie Paradigm: Question Everything. AQ: *Australian Quarterly*, *85*(3), 3–6. JSTOR.

Mooney, J. (1896). *The Ghost-dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890*.

Morissette, J. J. (2013). Marxferatu: The Vampire Metaphor as a Tool for Teaching Marx's Critique of Capitalism. *PS: Political Science and Politics*, *46*(3), 637–642.

Mukherjee, U. P. (2010). *Postcolonial environments: Nature, culture and the contemporary Indian novel in English*. Palgrave Macmillan/Arts & Humanities Research Council. http://site.ebrary.com/id/10425011

Newbury, M. (2012). Fast Zombie/Slow Zombie: Food Writing, Horror Movies, and Agribusiness Apocalypse. *American Literary History*, *24*(1), 87–114. JSTOR.

Newitz, A. (2006). *Pretend We're Dead: Capitalist Monsters in American Pop Culture*. Duke University Press. doi: 10.1215/9780822387855

Oloff, K. (2012). 'Greening' The Zombie: Caribbean Gothic, World-Ecology, and Socio-Ecological Degradation. *Green Letters*, *16*(1), 31–45. doi: 10.1080/14688417.2012.10589098

Proyas, A. (2004). *I, Robot* [Action film]. 20th Century Fox.

Sanders, R. (2017). *Ghost in the Shell* [Science fiction action film]. Paramount Pictures.

Sanford, M. (1974). Revitalization Movements as Indicators of Completed Acculturation. *Comparative Studies in Society and History*, *16*(4), 504–518. doi: 10.1017/S001041750000757X

Shaviro, S. (2002). Capitalist Monsters. *Historical Materialism*, *10*(4), 281–290. doi: 10.1163/15692060260474486

Shirō, M. (2017). *The ghost in the shell*. Glénat.

Shtorm, A. (2020, April 7). Coronavirus COVID-19: Accident or bioweapon? *Pravda.Ru.* https://www.pravda.ru/politics/1486840-biowar19/ In Russian)

St. John, Spencer, S. (1884). Hayti: Or, The Black Republic. Smith, Elder, & Company.

St. John, S. (1889). *Hayti, or, the Black republic*. Scribner & Welford.

Wallace, A. F. C. (1956). Revitalization Movements. *American Anthropologist*, *58*(2), 264–281. doi: 10.1525/aa.1956.58.2.02a00040

Walvin, J. (1996). *Questioning Slavery* (1st edition). Routledge.

Walvin, J. (2018). *Sugar: The world corrupted: from slavery to obesity* (First Pegasus Books hardcover edition). Pegasus Books.

Webb, J., & Byrnand, S. (2017). Some Kind of Virus: In S. J. Lauro (Ed.), *Zombie Theory* (pp. 111–123). University of Minnesota Press. doi: 10.5749/j.ctt1pwt6zr.11

Yashlavsky, A. (2021, May 29). Chinese laboratory incriminated for creating coronavirus *Moskovsky Komsomolets*. https://www.mk.ru/science/2021/05/29/kitayskuyu-laboratoriyu-dokazatelno-obvinili-v-sozdanii-koronavirusa.html (In Russian)

The New Zombie Apocalypse and Social Crisis in South Korean Cinema (translation into Russian)[1]

Sung-Ae Lee

Macquarie University. Sydney, Australia. Email: sung-ae.lee[at]mq.edu.au

Abstract

The popular culture version of the zombie, developed over the latter half of the twentieth century, made only sporadic appearances in South Korean film, which may in part be attributed to the restrictions on the distribution of American and Japanese films before 1988. Thus the first zombie film Monstrous Corpse (Goeshi 1980, directed by Gang Beom-Gu), was a loose remake of the Spanish-Italian Non si deve profanare il sonno dei morti (1974). Monstrous Corpse was largely forgotten until given a screening by KBS in 2011. Zombies don't appear again for a quarter of a century. This article examines four zombie films released between 2012 and 2018: "Ambulance", the fourth film in Horror Stories (2012), a popular horror portmanteau film; Train to Busan (2016) (directed by Yeon Sang-Ho), the first South Korean blockbuster film in the "zombie apocalypse" sub-genre; Seoul Station (2016), an animation prequel to Train to Busan (also directed by Yeon Sang-Ho); and Rampant (2018, directed by Kim Seong-Hun), a costume drama set in Korea's Joseon era. Based on a cognitive studies approach, this article examines two conceptual metaphors which underlie these films: the very common metaphor, LIFE IS A JOURNEY, and the endemically Korean metaphor THE NATION IS A FAMILY.

Keywords

Zombie; Social Crisis; South Korean Cinema

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

1 We are grateful to the author and publishers for permission to translate and publish the article (Lee Sung-Ae (2019), The New Zombie Apocalypse and Social Crisis in South Korean Cinema. Coolabah, 27, 2019, https://doi.org/10.1344/co201927150-166

Corpus Mundi. 2021. No 4 | ISSN: 2686-9055
The Body in Crisis | https://doi.org/10.46539/cmj.v2i4.53

Новый зомби-апокалипсис и социальный кризис в южнокорейском кино (перевод на русский)[1]

Ли Сон Э

Университет Маккуори. Сидней, Австралия. Email: sung-ae.lee[at]mq.edu.au

Аннотация

Образ зомби в популярной культуре, сложившийся во второй половине XX века, лишь спорадически появлялся в южнокорейском кино, что отчасти можно объяснить ограничениями на прокат американских и японских фильмов до 1988 года. Так, первый фильм о зомби «Чудовищный труп» (“Goeshi”, 1980, режиссер Кан Бом Гу) был вольным ремейком испано-итальянского «Пускай мёртвые лежат в могилах» (“Non si deve profanare il sonno dei morti”, 1974). Фильм «Чудовищный труп» был практически забыт, пока в 2011 году его не показали на канале KBS. На протяжении четверти века зомби не появлялись в кино. В этой статье анализируются четыре фильма о зомби, выпущенные в период с 2012 по 2018 год: «Скорая помощь», четвертый фильм из киноальманаха «Истории ужасов» (“Horror Stories”, 2012); «Поезд в Пусан» (2016) (режиссер Ён Сан Хо), первый южнокорейский блокбастер в поджанре «зомби-апокалипсис»; «Станция Сеул» (2016), анимационный приквел к «Поезду в Пусан» (также режиссер Ён Сан Хо); и «Ярость» (“Rampant”, 2018, режиссер Ким Сон Хун), костюмированная драма, действие которой происходит в Корее в эпоху Чосон. В статье с опорой на когнитивный подход рассматриваются две концептуальные метафоры, лежащие в основе этих фильмов: очень распространенная метафора «Жизнь – это путешествие» и исконно корейская метафора «Нация – это семья».

Ключевые слова

зомби; социальный кризис; южнокорейское кино

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

1 Редакция благодарит автора и издателей за разрешение на перевод и публикацию статьи Lee Sung-Ae (2019), The New Zombie Apocalypse and Social Crisis in South Korean Cinema. Coolabah, 27, 2019, https://doi.org/10.1344/co201927150-166

Введение

Трагические для Кореи события в течение большей части XX века (японская колонизация, Корейская война и почти 40 лет военной диктатуры) оставили заметные психологические шрамы в национальном сознании, и недавнее появление жанра зомби-повествования стало еще одним средством для выражения социального воздействия этой истории. Порожденная глобализацией версия зомби в популярной культуре, которая сформировалась во второй половине XX века, лишь изредка появлялась в южнокорейском кино до наступления XXI века, что отчасти можно объяснить ограничениями на прокат американских и японских фильмов до 1988 года (год проведения Олимпийских игр в Сеуле). Так, первый корейский фильм о зомби, «Чудовищный труп» (“Goesi”, 1980, режиссер Кан Бом Гу[1]), был вольным ремейком испано-итальянского «Пускай мертвые лежат в могилах» (“Non si deve profanare il sonno dei morti”, 1974). Однако этот фильм оказался быстро забыт, и еще четверть века зомби не появлялись на экранах. Интерес к зомби пробудился лишь в начале XXI века после выхода двух фильмов о зомби: шаблонного «Темного леса» (“Dark Forest”, 2006) режиссера Ким Чон Мина и получившего хорошие отзывы «Соседского зомби» (“The Neighbour Zombie”, 2009), малобюджетной антологии, над которой работали четыре режиссера-новичка. Состоящий из шести историй, объединенных темой вспышки зомби-вируса в Сеуле, «Соседский зомби» исследует несколько проблем, которые повторяются в последующих фильмах о зомби, особенно вопросы человеческого сознания и склонности власть имущих пренебрегать бедственным положением обычных или маргинальных людей и использовать трагедию в своих интересах. Так, в четвертой части (режиссер Рю Хун) ученый, работающий на корпорацию, из которой вырвался вирус, создает вакцину для его лечения, однако он вынужден бежать, когда корпорация пытается убить его, чтобы единолично владеть вакциной. Пятая часть (режиссер Чан Юн Чжон) посвящена посттравматическому стрессу, вызванному воспоминаниями об ужасах, совершенных теми зомби, которых вакцина вернула к человеческой жизни, и теми гражданами, которые совершали отвратительные поступки, сохраняя человеческий облик. Однако зомби – это не просто метафора травмы и испытанных унижений. Говоря о значимости фильмов о зомби в американском кино, Дэниел В. Дрезнер утверждает, что живые мертвецы являются метафорой различных тревог в американской телесной политике, подверженной асимметричным угрозам и экономической неопределенности (2014, p. 825–826).

Аналогичным образом Линни Блейк в формулировке, которая также перекликается с современными корейскими реалиями, предполагает, что «зомби-апокалипсис дал аудитории возможность взглянуть и осмыслить

1 Имена следуют в обычном корейском порядке, а именно: за фамилией располагается имя. Во всем англоязычном тексте применяется новая романизация корейского языка (прим. автора).

современную делинквентность политического тела, зараженного неолиберализмом. Короче говоря, зомби – это монстр, которого выбирает поколение, уставшее от десятилетнего содействия правительства антидемократическим импульсам неолиберального корпоративизма» (2015, p. 28). Сходная тенденция в Южной Корее вызвана последствиями попытки навязать неолиберальную экономику Международным валютным фондом в 1997 году, господством нескольких семейных компаний и эндемической коррупцией в правовой и политической системах: жанр зомби-апокалипсиса используется в качестве метафоры глобального кризиса, беспорядка и страха. Вмешательство МВФ – очередной пример угрозы вторжения чужаков, которая нависала призраком – и была реальностью – на Корейском полуострове на протяжении веков, она открыто прослеживается в историческом фильме «Ярость» (“Rampant”, 2018), где зомби-вирус распространяется на корабле, капитаном которого является голландскоговорящий представитель Запада, чей бизнес заключается в продаже оружия группировке, планирующей свержение королевской семьи. Общественные структуры и институты, включая правительство и вооруженные силы, не только не способны остановить хаос, возникающий во время зомби-эпидемии, но и могут стать ее причиной. Приписывание источника вируса биотехнологической или фармацевтической компании, как в фильмах «Соседский зомби» или «Поезд на Пусан» (2016), обличает безответственность таких компаний в их стремлении к увеличению прибыли и монополии на дорогостоящие продукты, а также выражает скептицизм в отношении масштабов государственного попустительства в пользу этих компаний и против интересов народа.

Зомби и символическая репрезентация

В этой статье рассматриваются несколько фильмов о зомби, снятых в Южной Корее в период с 2012 по 2018 год: «Скорая помощь», четвертая часть популярного киноальманаха «Истории ужасов» (2012); «Поезд в Пусан» (2016) (режиссер Ён Сан Хо), первый южнокорейский блокбастер в поджанре «зомби-апокалипсис»; «Станция “Сеул”» (Seoul Station, 2016), анимационный приквел к фильму к «Поезду в Пусан» (Train to Busan, 2016, также режиссер Ён Сан Хо); «Ярость» (Rampant, 2018, режиссер Ким Сон Хун), драма, действие которой происходит в Корее в эпоху Чосон (жанр, известный как сагык). Некоторые примеры почерпнуты из «Королевства» (2019), телевизионного драматического сериала, который в момент написания данной статьи ещё продолжает выпускаться. С опорой на когнитивный подход, мы рассматриваем две концептуальные метафоры, лежащие в основе этих произведений: весьма распространенную метафору «Жизнь – это путешествие», и типично корейскую метафору «Нация – это семья». Эти метафоры проявляются в виде расхожих сценариев или фабул (путешествие, например, имеет цель, начало, ряд столкновений и конец), но, как утверждал Дэвид С. Миалл в своей значимой статье

«За пределами заданной схемы», простые модели не могут объяснить разворачивающиеся и меняющиеся значения сложных повествований и должны быть изменены или адаптированы. Процесс понимания также направляется аффектами. Миалл утверждает, что аффект «позволяет применить эмпирические и оценочные аспекты Я-концепции читателя к процессу понимания; [он] позволяет проводить межпредметную категоризацию элементов текста»; и он предварительно структурирует понимание смысла текста аудиторией (p. 56).

Функциям аффекта в фильмах ужасов уделяется значительное внимание со стороны различных исследователей (например, Bartsch et al, 2010; Hoglund, 2013; Winter, 2014; Benson-Allott, 2015). В основе этих дискуссий лежит работа Сильвана Томкинса (1963), который утверждал, что аффекты придают глубину человеческому существованию через самосознание и межсубъектные отношения. Благодаря тому, что аффективный опыт имеет тенденцию к накоплению, мы можем разрабатывать и использовать комплексные аффективные стратегии, чтобы взаимодействовать с нашим социальным миром. Фильмы о зомби, однако, основаны на возможном разрушении этого социального мира, и как аффект, «ужас возникает как связь между субъектами и объектами, угрожая воспринимающему его или ее ничтожностью и эфемерностью как объекта» (Benson-Allott, p. 268). Поскольку в центре фильмов о зомби находятся тела, которые трансформируются и становятся монструозными – некогда человеческие, но теперь нет, – они порождают страх и вину у персонажей, которые, пусть и временно, избежали зомбификации. С другой стороны, часть персонажей превращается в альтруистов, преодолевая эгоизм. Эта трансформация особенно очевидна в фильме «Поезд в Пусан».

Как нежить зомби символически представляют последствия утраты самости (Wonser and Boyns, p.632) и последующего исключения из любой актуализации «Жизни – путешествия», ведь между моментом трансформации и любым показанным разрушением у зомби отсутствует сознание, агентность, социальная жизнь или обдуманные действия. У зомби есть только желание к передвижению со стаей зомби и к убийству. Аналогично метафора «Нация – это семья» не может быть применима к зомби, который уже не является членом ни нации, ни семьи. Ни один из фильмов, рассматриваемых в данной статье, не выказывает интереса к конкретной личности зомби или к жизни персонажа после превращения в зомби. Он или она просто исчезают в обезличенной орде, даже те персонажи «Поезда в Пусан» или «Ярости», которые вовлекали аудиторию в сильное аффективное участие. Здесь полезным аргументом является применение Митчеллом Трэвисом концепции Агамбена о «голой жизни» к человеку, который не обязательно рассматривается как имеющий социально или морально значимую жизнь и, таким образом, находится вне границ социального порядка и юридических структур (pp. 795-796). Соответственно, то, как поступают с таким человеком, не имеет этических последствий (Wonser and Boyns, p. 635). Однако, в «Станции Сеул» и «Ярости» правители не устанавливают моральных различий между людьми и зомби и,

рассматривая нашествие как восстание, убивают без разбора. Стирание личности зараженных персонажей, таким образом, соответствует процессам отчуждения, которые охватывают не только нежить, но и низшие классы, людей, угрожающих безопасности, террористов, инопланетян или женщин. В «Ярости» заражение начинается с иностранного торгового судна, а в «восстании» в «Станции Сеул» виноваты «коммунисты», то есть Северная Корея.

Просоциальное и эгоистическое поведение в фильмах о зомби

Как утверждает Бишоп (Bishop, 2015, p.14), новые тенденции в фильмах о зомби в XXI веке рождены «коллективными страхами и тревогами мира по поводу террористических атак и глобальной пандемии. Поскольку зомби выглядят как наши бывшие друзья и близкие, они воплощают собой террориста в штатском или экстремиста с промытыми мозгами». В Южной Корее такие тревоги выражены в виде коллективных страхов по поводу северокорейского терроризма и глобальных пандемий (атипичная пневмония, птичий грипп, коровье бешенство [BSE]), а также культурных проблем, связанных с иммиграцией и политикой идентичности. Наконец, что важно, основным тематическим элементом южнокорейского зомби-фильма является контраст между просоциальным и эгоистичным поведением и лежащий в его основе классический контраст между эгоизмом и альтруизмом / эмпатией. Как постоянно повторяющаяся тема, контраст между просоциальным и эгоистическим поведением прослеживается в кино, телевизионной драме, по крайней мере, с конца 1980-х годов. В последнее время экстремальным воплощением эгоистического поведения стали зомби, поскольку, хотя они и лишены эго, их единственное желание нападать на людей отражает стремление к выживанию, катастрофически усиливающееся у эгоистичных людей во время кризиса. Среди персонажей фильмов о зомби всегда есть один или два человека, которые настолько эгоистичны, что не могут осознать, что их выживание, ради которого они готовы пожертвовать всей страной, зависит от просоциальных действий. В своем обзоре мотивов и условностей западных фильмов о зомби Роберт Вонсер и Дэвид Бойнс (2016) отмечают, что те, кто выживает в зомби-апокалипсисе, делают это благодаря созданию поддерживающих и защитных социальных сетей; напротив, «крайне редко можно встретить одиночку, который успешно выживает без социальной поддержки; большинство выживших в зомби-апокалипсисе вынуждены сотрудничать» (p. 642–643). Корейское кино про зомби воспроизвело эту идею конвенции и объединило ее с проблемой противостояния просоциального и эгоистичного поведения.

Как уже упоминалось выше, зомби могут символизировать самые разнообразные явления, но, в то же время, их значение может оставаться неясным, как, например, в фильме «Скорая помощь» – первой истории о зомби, появив-

шейся в кино после «Соседского зомби». Хотя движение машины скорой помощи через один район в другой показывает, что в основе сюжета лежит зона боевых действий в условиях вторжения в Сеул, в центре внимания этого короткометражного фильма – неспособность небольшой группы людей поддерживать необходимый для выживания уровень просоциального поведения. Фильм длится всего двадцать четыре минуты, и действие происходит в основном в ограниченном пространстве движущейся машины скорой помощи, поэтому зомби появляются, лишь преследуя или нападая на машину. Подобное изображение зомби в качестве катализатора или врага, вторичного по отношению к персонажам-людям, является нормой для южнокорейского кино. Действие, разыгрывающееся в машине, связано с метафорами «Жизнь – это путешествие» и «Нация – это семья». Скорую помощь, движущуюся по городу, кишащему зомби, останавливает женщина, пытающаяся спасти раненую дочь, до последних секунд повествования остающуюся без сознания. Экипаж машины состоит из водителя, женщины-медсестры и военного санитара. Между санитаром, медсестрой и матерью возникает конфликт из-за непонятной раны на руке ребенка: мать уверяет, что ее причиной является дорожно-транспортное происшествие, но санитар считает, что это укус зомби, и настаивает на том, чтобы ребенка выкинули из машины. Жизнь каждого в этом микрокосме зависит от урегулирования их конфликтующих желаний: мать ставит семью превыше всего и в итоге убивает других взрослых; санитар одержим идеей личного выживания; а медсестра упорно придерживается профессиональных и альтруистических взглядов. Мать, санитар и медсестра отражают модели, которые встречаются во всех рассматриваемых здесь текстах о зомби.

Например, в аналогичном сюжете, показанном в третьем и четвертом эпизодах телевизионного драматического сериала «Королевство», мать-аристократка отказывается сжечь зомбированное тело своего «драгоценного сына» и переправляет его на корабль с бегущими городскими чиновниками, элитой и военачальниками. При этом мать изображена неприятной, а чиновники и аристократы, сбежавшие от ответственности и не озаботившиеся судьбой простого народа, вызывают презрение своими заявлениями, «благородные люди – опора страны» и должны выжить (Эп.3, 47:50). Самоидентификация аудитории с покинутым народом предопределяет исход. Зритель не только ожидает и надеется на появление зомби на корабле, но и соглашается с гибелью персонажей и испытывает от этого удовлетворение. Повторяющаяся идея самосохранения контрастирует с альтруизмом в замкнутом пространстве машины скорой помощи и поезда в фильме «Поезд в Пусан». В последнем, один из самых впечатляющих моментов происходит ближе к концу двадцатиминутного отрезка (00:54 и далее), когда после неудачной попытки найти охрану на станции Тэджон выжившие пассажиры разделяются на три группы. Сок У, Сан Хва и Ён Гук объединяются, чтобы прорваться через зомби в четырех вагонах поезда и спасти четырех пассажиров, включая дочь

Сок У (Су Ан) и жену Сан Хва (Сон Гён). Сделав это, они проходят еще через один вагон, где выясняется, что остальные пассажиры во главе с эгоистичным бизнесменом Ён Соком забаррикадировали смежную дверь и не пускают их. В очень трогательной сцене матерящийся рабочий Сан Хва вверяет свою жену заботам Сок У и жертвует собой, чтобы дать остальным шанс выжить[1]. В отличие от альтруистического поступка Сан Хва, Ён Сок демонстрирует готовность пожертвовать всеми остальными в поезде ради собственного спасения. Когда группа Сок У все же врывается в вагон, он заявляет, что они заражены, остальные пассажиры поддерживают его требование перевести новоприбывших в тамбур. В двух последующих сценах Ён Сок выталкивает других людей к зомби, чтобы спастись самому (01:31:15, проводник поезда; 01:33:31, школьница Чин Хи). Основные контрасты между эгоизмом и альтруизмом в этих сценах (и других) еще ярче демонстрируют, как аффект предварительно структурирует понимание и реакцию: проще говоря, зритель почувствует, что Сон Гён должна выжить как достойный результат альтруизма Сан Хва, и что Ён Сок достоин презрения и не заслуживает спасения.

Три социальные группы на спасающемся судне в «Королевстве» – аристократы, чиновники и высшие военные – функционируют как аллюзия на социально-политическую структуру современной Южной Кореи. Южнокорейские исторические драмы всегда связаны с настоящим и легко наводят на мысль о сходстве между, например, аристократами эпохи Чосон, владеющими и потребляющими большую часть ресурсов страны, и наследующими семейные компании современными чеболями, которые составляют 1 % населения и контролируют 60 % богатства страны. Аналогично, социальные модели, представленные в «Скорой помощи», могут рассматриваться как отражение более широких социальных явлений, таких как самодостаточная семья, те, кто обладает политической и судебной властью, обычный рабочий (водитель) и профессионалы. Как микрокосм общества, скорая помощь должна быть средством (буквально и метафорически), поддерживающим человека на жизненном пути. Вместо этого она воплощает внушаемые персонажам (и зрителям) беспомощность и паранойю, порожденные конфликтом между самосохранением и моральным поведением из-за социального раскола, вызванного вспышкой зомби. Завязка «Скорой помощи» наводит на мысль, что эта история – мрачная аллегория социальной солидарности. Убив санитара, медсестру и водителя (укушенного во время нападения зомби), мать выводит машину в «безопасную» зону, где та разбивается. Едва пришедшую в себя «уже не зомби» дочь кусает зомби-мать, пережившая превращение и утратившая любые воспоминания из прежней жизни вместе со стремлением безжалостно ее защищать. В результате в путешествии никто не выжил, семья распалась, а зомби проникли в безопасную зону, знаменуя и крах нации.

1 Аффективная привлекательность этого персонажа подтверждается национальной и международной популярностью актера Ма Дон Сока после показа фильма. «Поезд в Пусан везет Дона Ли [Ма Дон Сока] в Голливуд». http://koreatimes.co.kr/www/news/nation/2016/09/398_214970.html

Социальные беспорядки как причина зомби-апокалипсиса

«Скорая помощь» и ужасающий анимационный приквел к фильму «Поезд в Пусан» «Станция Сеул» – это зомби-апокалипсисы, в которых нет выживших. Только два пассажира в фильме «Поезд в Пусан» в конце пути остаются людьми – беременная женщина (Сон Гён) и маленькая девочка (Су Ан), что является явной аллюзией на повествования об апокалиптических катастрофах, таких как легендарная книга Джорджа Р. Стюарта «Земля обитаема» (Earth Abides,1949) и роман Роберта О'Брайена «Z – значит Захария» (1974), в котором небольшая группа планирует заново заселить разрушенный мир. В «Станции Сеул» вспышка эпидемии связана с некомпетентностью правительства и широко распространившимися социальными проблемами. Научная ошибка, причиной которой является экономический авантюризм, разрушает природный порядок; политики используют СМИ, чтобы скрыть это; обществом движут корыстные интересы и вера в иерархию и власть; в результате альтруистическое меньшинство может спасти очень мало граждан. Предположение о том, что зомби-апокалипсис в Южной Корее является отражением социального кризиса, наиболее сильно звучит в первые 18 минут фильма «Станция Сеул», во время первого нападения зомби. На фоне тускло освещенных улиц, начало фильма показывает дистопию, населенную безработными, бездомными, алкоголиками и проститутками. В первой сцене появляется растрепанный пожилой мужчина, истекающий кровью из-за раны на шее. Двое молодых людей, мимо которых он проходит, обсуждают необходимость создания всеобщей системы социальной поддержки, решают помочь ему, но успев понять, что он бездомный и учуяв его запах, передумывают. Другие прохожие не проявляют никакого участия. Попытку помочь предпринимает друг, еще один бездомный, но он оказывается бессилен перед безразличием чиновников и враждебностью общества. Эта линия продолжается на протяжении всего начала фильма до поворотного момента, когда мужчина зомбируется (18:46).

Другая сюжетная линия, завязывающаяся в начале фильма, связана с беглой девочкой-подростком Хё Сон. «Жизнь – это путешествие» и «Нация – это семья» снова сходятся в путешествии Хё Сон. Она живет со своим парнем-эгоистом в неприглядном многоквартирном доме, у нее нет денег, и она не может заплатить за квартиру. Проснувшись и обнаружив, что ее парень куда-то ушел, она ищет его в интернет-кафе, где он только что разместил объявление с предложением ее сексуальных услуг. Они ссорятся, и девочка бродит по темному городу, прибывая на станцию Сеул после 12:30, когда появляется первая толпа зомби (25:15). На протяжении всего фильма она спасается от зомби, заполонивших город. Ее также ищет Сок Гю, человек, который выдает себя за ее отца, а на самом деле является жестоким сутенером, от которого она сбежала в предыстории. Смешение образов отца и сутенера, понятий защиты и эксплуатации перекликается с повторяющимися жалобами представителей

низших слоев на то, что общество их использовало и выбросило («Этой стране на нас наплевать» [01:08:57]). Все ставит под сомнение метафору «Нация – это семья». Визуально идея подкрепляется повторяющимися рекламными щитами, на которых говорится о доступности новых роскошных квартир, что выглядит как издевательство над бездомными, спящими под этими щитами на сеульской станции. Аффективная реакция зрителя на такой прием заранее предопределяет понимание текста. Появление на экране полиции и военных только усиливает ощущение пренебрежения к простым гражданам, поскольку их отождествляют с зомби и обвиняют в организации восстания, что, в свою очередь, становится поводом для объявления военного положения и нападения на граждан с применением слезоточивого газа, водометов и пуль (01:00). Эти сцены намекают на многочисленные проявления жестокости полиции или военных в реалистических фильмах, изображающих подавление демократического движения в Кванджу в 1980 году. Среди классических фильмов – «Мятные леденцы» (1999), «Старый сад» (2006) и «18 мая» (2007), но эта тема представляет собой целый кинематографический поджанр, примером которого недавно стал фильм «Таксист» (2017). Интертекстуальный эффект, открыто проявляющийся в предпоследней сцене фильма, где изображены зомби, которых расстреливают военные, ставит под сомнение любое предположение о том, что нация – это семья.

Зрители легко отличают неинфицированных от инфицированных, но «Станция Сеул» – это эмоционально сдержанный фильм, только персонажи небольших ролей вызывают сочувствие зрителей: помогающий Хе Сон бездомный средних лет, которого застрелили, когда он протестовал против жестокого обращения с обычными людьми; и молодой человек, воплощающий идею альтруизма, спасая Хе Сон ценой собственной жизни (01:13:50). Хё Сон могла бы вызвать некоторое сочувствие как слабая женщина-жертва, лишенная какой-либо независимости, но ей не приписывают никакой внутренней силы, и она не проявляет особой заботы о других людях. В конце фильма после того, как она укрылась в одной из рекламируемых роскошных квартир, ее ловит Сок Гю, избивает ногами до полубессознательного состояния и собирается изнасиловать в дорого обставленной спальне. Из ее глаза течет слеза. Возможно, из-за осознания той ловушки насилия, в которую она угодила. Вскоре она умирает и превращается в зомби, но зрители не испытывают особого удовлетворения от сцены уничтожения сутенера и преследователя – у нее есть сила зомби, но нет ни памяти, ни сознания, а значит теперь еще меньшей независимости, чем в начале фильма. Воздействие здесь формируется не сопереживанием Хё Сон и не удовлетворением естественной справедливостью по отношению к Сок Гю, а значимостью обстановки, подтверждающей социальную предвзятость, которая довлеет над населением. Зрителям не виден непосредственно конец Сок Гю, а лишь тень Хё Сон, когда она подходит к тому месту, где бросила его на пол. Тень скользит по дорогому

туалетному столику, а свет ярко падает на настенную табличку с подробным описанием и стоимостью предмета (см. рис. 1).

Рисунок 1. Хё Сон зомбирует Сок Гю

Figure 1. Hye-Seon Zombifies Seok-Gyu

Поскольку зомби являются символическим представлением последствий потери самости, кажется очевидным, что отсутствие личности у Хё Сон-зомби является лишь продолжением отсутствия личности у молодой женщины в андроцентричном обществе, которое относится к ней как к бесправному имуществу. Возможно, что еще одной причиной недостатка сопереживания аудитории по отношению к Хё Сон является то, что она признает свою «голую жизнь».

Аффект и развязка в фильме «Поезд в Пусан»

Аффект играет более существенную роль в фильме «Поезд в Пусан», особенно в его очень сильной концовке. С самого начала фильма зритель находится между опасениями и надеждами, потому что, как и в «Станции Сеул», режиссер Ён Сан Хо открывает фильм образами дистопического общества: фермеры страдают от экономической неопределенности и страха перед новой пандемией; семьи неблагополучны, примером чему служит распавшийся брак Сок У и его плохие отношения с дочерью Су Ан; исследовательский центр вызвал экологический кризис, который власти игнорируют как незначительную проблему; финансовые учреждения жадны, оппортунистичны и

не обращают внимания на экономический ущерб, который они наносят в своем стремлении к прибыли.

Мощный образ создает сцена, завершающая дотитровый фрагмент фильма: фермер ведет свой грузовик через контрольно-пропускной пункт, контролируемый человеком в одежде химической защиты, и знает, что ему солгали о причине проверки. Затем его грузовик сбивает и убивает оленя на дороге, но когда он отъезжает, мертвое животное с трудом поднимается на ноги, и последний крупный план, когда оно смотрит в камеру, показывает окровавленную шею и остекленевшие глаза зомби. Кадр явственно свидетельствует о том, что это фильм о зомби, но также и о том, что зомби здесь олицетворяют масштабный социальный и экологический кризис. Навеяв тревогу, фильм переходит к титрам.

Вводные виньетки о научной и экономической безответственности, эгоизме в семейной жизни и экологическом кризисе также определяют основной тематический элемент фильма – контраст между эгоистичным и просоциальным поведением и лежащий в его основе классический контраст между эгоизмом и альтруизмом. Эти контрасты заметны детально в поведении Сок У и Су Ан, но также проявляются в других персонажах. Персонажи фильмов о зомби могут быть неизменными, как и сами зомби в их бездумном стремлении нападать на людей, но они не определяются, как зомби, одной характеристикой. Сложность персонажа может проявиться по мере развития фильма, как в случае с Сан Хва: он не развивается в течение короткого путешествия, но обнаруживает глубины уважения, сострадания и мужества в своей реакции на экстремальную ситуацию, когда большинство пассажиров поезда превращаются в зомби. В отличие от него, Сок У – персонаж, который развивается, под воздействием событий превращаясь из эгоцентричного индивидуалиста в человека, способного мыслить альтруистично. Его первоначальное поведение подчеркивает его эгоцентризм: например, когда Су Ан уступает свое место пожилой женщине Чон Гиль, Сок У делает ей замечание: «Ты не должна была этого делать... в такое время нужно следить только за собой» (34:42). Су Ан оправдывает свой поступок тем, что у ее бабушки были больные колени – то есть ее физическое объяснение работает по аналогии и вызывает особую форму мотивации, которую Бэтсон и Шоу определяют как поведение, «вызванное сочувствием к нуждающемуся человеку» (p. 110).

Таким образом, забота Су Ан о благополучии другого человека созвучна с дефиницией Роберта Шаффера (2000) о «действиях, которые приносят пользу другим людям, помогая, поддерживая и поощряя достижение их целей или благополучие». Большая часть исследований просоциального поведения с момента появления этой концепции в 1970-х годах была посвящена моральному развитию детей (Choi et al., 2011; Leahy, 1979; Shaffer, 2000), что перекликается со стратегией, использованной в фильме «Поезд в Пусан»: многие эпизоды, особенно в первой половине фильма, представлены с точки зрения Су Ан. Она изображена в рамках традиции представления о детях как

о невинных, открытых сердцах и более способных к альтруистическому поведению, чем взрослые, что все еще является распространенной концепцией в Южной Корее. Она разрушает эгоцентричные представления Сок У, когда на короткое и опасное время пассажиры высаживаются на станции Тэджон. Сок У думает, что договорился с другом, и уводит Су Ан от других пассажиров. В последующем обмене мнениями Су Ан критикует эгоизм отца, шокируя его до глубины души, чем инициирует процесс изменений. Услышав о его договоренности, она сразу же хочет включить в нее новых знакомых, которых они завели в поезде, особенно Сон Гён и Сан Хва (43:08):

Су Ан: Я пойду расскажу остальным.

Сок У: Не нужно.

Су Ан: Конечно, нужно.

Сок У: Забудь о них! Мы все сами по себе!

Су Ан: Ты заботишься только о себе. Вот почему мама ушла.

Су Ан проявляет доброту, не ожидая вознаграждения, но зрители согласуют ее действия с вознаграждением – выживанием. Поэтому аффективное удовлетворение вызывает тот факт, что в конце фильма просоциальный, но зараженный Сок У поручает Су Ан заботам Сон Гён, так же как Сан Хва поручил Сон Гён заботам Сок У. Эффект визуально усиливается ближе к финалу, когда Сок У, Су Ан и Сон Гён убегают от преследующей их толпы зомби в поисках безопасности на поезде, приведенном в движение машинистом первого поезда (рис. 2). Сцена погони, в которой зрители сосредоточены на беглецах , рассчитана на создание сильного аффекта, вызванного надеждой и тревогой. Она представляет собой совокупность ракурсов сзади беглецов, фронтальных с низким углом и кадров преследующих зомби с разных ракурсов. Размещение камеры усиливает тревогу за счет таких деталей, как расстояние, которое нужно преодолеть, и огромное количество преследователей (см. рис. 2, верх), в то время как фронтальные кадры с низким углом подчеркивают препятствия беглецов (Сок У несет Су Ан, Сон Гён беременна – см. рис. 2, низ). В кадрах, снятых с высоты, все в окружении (здания, поезда, железнодорожные пути, сходящаяся орда зомби) направлено к фокальной точке в верхней части экрана, к затуманенному горизонту, где может быть безопасно. Все в сцене, что движется – поезд, люди и зомби – устремлено к этой точке выхода, которая является символом надежды. Поскольку возможность спасения сохраняется, зрители надеются, что их эмоциональная привязанность не будет напрасной.

**Рисунок 2. Охота зомби в фильме «Поезд в Пусан».
Вверху: вид с воздуха; внизу: низкий ракурс, контрплан.**

Figure 2. Zombie pursuit in Train to Busan. Top: Aerial view; Bottom: low angle reverse shot.

Аналогичная двойственность возникает в пяти фронтальных кадрах с низким ракурсом, которые дважды перекликаются с воздушными съемками в последовательности план – контрплан (как на рис. 2). Низкое расположение камеры сужает визуальное расстояние между преследуемыми и преследователями, тем самым усиливая тревогу зрителей. Эти трое персонажей вызывают

наибольшее сочувствие. Аффективная тревога усиливается еще двумя способами. Во-первых, музыка в саундтреке мелодически и инструментально перекликается с тревожной “Ecstasy of Gold” Эннио Морриконе. Во-вторых, мы наблюдаем возвращение метафоры «Нация – это семья», поскольку три персонажа визуально выглядят как семья, и предполагаемое, но маловероятное романтическое завершение может привести к такому варианту.

Образ слившейся семьи меняет представление о том, что такое нация, поскольку, в отличие от недифференцированной орды зомби, в такой воображаемой семье будет двое детей, каждый из которых имеет кровное родство с одним из родителей и не имеет кровного родства друг с другом. Нация является многообразной, а не однородной. Разумеется, этого не происходит. После того, как они благополучно садятся в поезд, они сталкиваются с Ён Соком в стадии зомбификации, и в неизбежной борьбе Сок У успевает столкнуть его, однако теперь он тоже заражается. Финал Сок У – единственное исследование зомбификации, предложенное в любом из этих фильмов. Попрощавшись и доверив Су Ан Сон Гён, он направляется к задней части поезда, чтобы успеть выброситься из него до превращения. Находясь там, он возвращается к самому счастливому моменту жизни, вспоминая рождение Су Ан, и особенно остро – как держал ее крошечную ножку между большим и указательным пальцами (см. рис. 3).

Рисунок 3: Квалиа в воспоминании, фильм «Поезд в Пусан»

Figure 3: Memory of qualia in Train to Busan

Эта сцена показывает элементы сознания, которое теряет человек, превращаясь в зомби: разум, самосознание, память, восприятие, интенцио-

нальность, эмоции, эмпатию и, как свидетельствует яркое воспоминание о ножке Су Ан, перцептивные квалиа, то есть конкретные отдельные случаи субъективного опыта, или «то, как вещи выглядят, кажутся и предстают перед сознательными наблюдателями» (McLaughlin, p. 856) В начале фильма потеря памяти предвещается размышлениями Сок У, что зомби не помнят, как работает раздвижная дверь, но его последние моменты представляют более тонкий и всеобъемлющий взгляд на то, что значит быть человеком. Его падение из кабины в момент наступления зомбификации обрисовано только в виде тени, как и в «Станции Сеул», но теперь это более явная тень его прежнего «я», символизирующая переход от человечности, которую он открыл в этом путешествии, к нечеловеческому состоянию зомби. Его усилиями были спасены Су Ан и Сон Гён. После прибытия в Пусан они избегают обстрела, когда приближаются к военному заграждению, потому что солдаты слышат, как Су Ан поет песню, которую она научилась петь для своего отца. Это действие определяет ее как человека, но также подтверждает, что человечность должна быть интерсубъективной.

Зомби-апокалипсис и искупительный сценарий главного героя

Развитие персонажа часто происходит по одинаковым сценариям. В повседневном мире поездка из Сеула в Пусан на поезде KTX занимает менее трех часов. В фильме путешествие прерывается, сначала из-за неудачной попытки найти охрану на станции Тэджон, а затем из-за блокировки линии на станции Восточный Тэгу. Хотя длительное время поездки не является необходимым условием самопознания и морального искупления Сок У, оно способствует этому процессу практически и тематически. Сок У реализует разновидность сценария искупления, который основан на предположении, что индивиды одновременно социальны и обладают агентностью, так что их субъектность развивается из диалога между социальностью и агентностью. Отказаться от агентности, как это сделал Сок У, работая управляющим фондом, значит стать чем-то мало отличающимся от зомби, в то время как сценарий искупления предполагает, что агентность персонажа позволяет ему изменить ситуацию, в которую он попал, в лучшую сторону (Colvin, p. 221, цит. Maruna). Здесь сценарий искупления включает пять этапов: доказательства того, что персонаж живет предосудительной жизнью; выражение персонажем эгоистических убеждений; реакцию других; конфронтацию, которая побуждает к самоанализу; и последующие изменения в отношении и поведении. Развивая этот сценарий искупления как основную модификацию метафоры «Жизнь – это путешествие» и, в частности, как путешествие от эгоизма к просоциальному поведению, «Поезд в Пусан» продолжает тенденцию южнокорейского кино, когда зомби используются как второстепенный элемент по отношению к основной истории о человеческих отношениях. Это вновь показано в фильме

«Ярость», который синтезирует исторический жанр с зомби-блокбастером и добавляет элементы юмора, современной сатиры.

«Ярость» – это коллаж из мотивов фильмов о зомби: вызывающие зомбофикацию ресурсы, накопленные богатыми и влиятельными людьми; города, где здания разрушены и заброшены, а улицы усеяны телами и мусором; самоотверженные герои. Но самым сильным тематическим элементом является мотив искупления, на котором строится история главного героя, принца Канлима. Прожив десять лет в качестве политического заложника в Цин (Китай), Канлим возвращается в Чосон по приказу своего брата, наследного принца, который участвует в перевороте против своего некомпетентного и параноидального отца и хочет, чтобы Канлим вывез наследную принцессу из страны в безопасное место. Канлим не интересуется политикой или властью и хочет поскорее вернуться к своей гедонистической, развратной жизни в Пекине. Рассказ о борьбе за власть переплетается с повествованием об эпидемии зомби, когда социопатический военный министр Ким устраивает налет на голландское торговое судно, которое продает оружие. На судне находится член команды, превратившийся в зомби. Он кусает одного из солдат Кима. Ким отправляет солдата домой и планирует воспользоваться возникшим хаосом, чтобы захватить власть и объявить себя королем. Как во многих фильмах, представители правительственных институтов оказываются причастными к вспышке зомби-инфекции, а неконтролируемый голод зомби манифестирует жажду власти, которая развращает эти институты. Канлим осуществляет тот же сценарий искупления, который был использован в фильме «Поезд в Пусан», и, преодолевая коварство Кима и нашествие зомби, превращается из праздного гедониста в лидера, который воплощает метафору «Нация – это семья» в своей готовности услышать мольбы народа и стремиться уменьшить человеческие страдания и улучшить социальное благополучие.

Заключение

Как отмечает Дэниел В. Дрезнер, истории о зомби заканчиваются одним из двух способов: «уничтожением / усмирением всех зомби или истреблением человечества» (2011, p.9). В целом, эти варианты доступны южнокорейскому кино: «Скорая помощь», «Станция Сеул» и «Поезд в Пусан» указывают на второй, трагический вариант, в то время как «Ярость» – это триумфальное героическое повествование. Позднее появление фильмов о зомби в Южной Корее позволило привнести в кино повествовательные формы, атрибуты и контекст, которые предшествуют, например, фильму Дэнни Бойла «28 дней спустя» (2002): зомби быстро перемещаются, а их тяга к потреблению обычно отражает неолиберальные проявления современного капитализма и потенциально разрушительные последствия стремления социальных и экономических элит к власти и краткосрочной финансовой выгоде. Два важных компонента – это ярко выраженные просоциальные темы и мотив искупления. Контрасты

между просоциальным и эгоистичным поведением стали характерной чертой южнокорейского кино и телевизионной драмы примерно с 1990 года, где они были аспектом социальной критики крайней концентрации богатства в руках горстки людей и коррупции в правовой и политической системах, которые поддерживают неравенство и несправедливость и извлекают из них прибыль. Некоторые эпизоды фильма «Ярость» явно намекают на импичмент президента Пак Кын Хе в 2016 году за ряд должностных преступлений. Эта отсылка особенно очевидна в конце фильма, где собравшиеся при свете факелов граждане празднуют победу над зомби и смену режима, что является визуальной цитатой протестов при свечах, которые сыграли важную роль в отстранении президента. Просоциальное поведение и сценарий искупления сходятся в этой точке.

Смешение жанров в «Ярости» показывает движение к поджанру комедийных картин о зомби. Они спорадически появлялись на экранах в 1980-х годах и утвердились в западном кинематографе после фильма «Зомби по имени Шон» (2004). Как объясняет Роджер А. Пейн, комедийные истории о зомби разрушают основы жанра, «создавая персонажей, ситуации и повествования, которые не полностью сосредоточены на апокалиптической природе ситуации» (p. 220). Далее он утверждает, что сатира и черная комедия могут эффективно критиковать эгоцентризм элитарных персонажей и предоставлять альтернативные перспективы (p. 213). Зомби-комедия «Странное семейство: Зомби на продажу», вышедшая в 2019 году, затрагивает темы коррумпированной фармацевтической компании, стоящей за появлением первого зомби, и попытки использовать ситуацию в финансовых целях, но является скорее жанровой мешаниной, чем нарушением традиции, как это было сделано в ее главных предшественниках – американских фильмах «Зомби по имени Шон», «Добро пожаловать в Zомбилэнд» (2009) и «Тепло наших тел» (2013). Для успешной зомби-комедии необходима как съемочная группа, так и аудитория, хорошо знакомая с зомби-традицией, чтобы добиться взаимодействия знакомого и отличающегося, которое будет иметь комический эффект, и на данный момент небольшое количество зомби-фильмов, снятых в Южной Корее, не дает такой возможности.

Список литературы / References

Bartsch, A., Appel, M., & Storch, D. (2010). Meta-Emotions at the Movies: The Role of the Need for Affect in Audiences' Experience of Horror and Drama. *Communication Research*, 37(2), 167–190.

Batson, C. D., & Shaw, L. L. (1991). Evidence for altruism: Toward a pluralism of prosocial motives. *Psychological Inquiry*, 2(2), 107–122. doi: 10.1207/s15327965pli0202_1

Benson-Allott, C. (2015). Dreadful architecture: Zones of horror in *Alien* and Lee Bontecou's Wall Sculptures. *Journal of Visual Culture*, 14(3), 267–278. doi: 10.1177/1470412915607926

Bishop, K. W. (2015). *How zombies conquered popular culture: The multifarious walking dead in the 21st century*. McFarland & Company, Inc., Publishers.

Blake, L. (2015). 'Are we worth saving? You tell me': neoliberalism, zombies and the failure of free trade. *Gothic Studies*, *17*(2), 26–41. doi: 10.7227/GS.17.2.3

Choi, J., Johnson, D. W., & Johnson, R. (2011). Relationships among cooperative learning experiences, social interdependence, children's aggression, victimization, and prosocial behaviors: Interdependence, aggression, and prosocial behavior. *Journal of Applied Social Psychology*, *41*(4), 976-1003. doi: 10.1111/j.1559-1816.2011.00744.x

Colvin, S. (2015). Why should Criminology Care about Literary Fiction? Literature, Life Narratives and Telling Untellable Stories. *Punishment & Society*, 17(2), 211–229.

Drezner, D. W. (2011). *Theory of International Politics and Zombies*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Drezner, D. W. (2014). Metaphor of the Living Dead: Or, the Effect of the Zombie Apocalypse on Public Policy. *Discourse Social Research: An International Quarterly*, 81 (4), 825–849.

Hoglund, J. A. (2013). Parables for the paranoid: Affect and the War Gothic. *Continuum*, 27(3), 397–407. doi: /10.1080/10304312.2013.772103

Leahy, R. L. (1979). Development of Conceptions of Prosocial Behavior: Information Affecting Rewards Given for Altruism and Kindness. *Developmental Psychology*, 15(1), 34–37.

Maruna, S. (2001). *Making Good: How Ex-Convicts Reform and Rebuild Their Lives*. Washington, DC: American Psychological Association.

McLaughlin, B. P. (2016). Hill on Phenomenal Consciousness. *Philosophical Studies*, 173(3), 851–860.

Miall, D. S. (1989). Beyond the Schema Given: Affective Comprehension of Literary Narratives. *Cognition & Emotion*, 3(1), 55–78.

Payne, R. A. (2017). Laughing off a zombie apocalypse: The value of comedic and satirical narratives. *International Studies Perspectives*, 18(2), 211–224. doi: 10.1093/isp/ekv026

Shaffer, D. R. (2000). *Social and Personality Development*. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning.

Tomkins, S. (1963). *Affect, Imagery, Consciousness Vol II: The Negative Affects*. New York: Springer Publishing.

Travis, M. (2015). We're all infected: Legal personhood, bare life and the walking dead. *International Journal for the Semiotics of Law - Revue Internationale de Sémiotique Juridique*, 28(4), 787–800. https://doi.org/10.1007/s11196-014-9396-3

Winter, B. (2014). Horror Movies and the Cognitive Ecology of Primary Metaphors. *Metaphor and Symbol*, *29*(3), 151-170. doi: 10.1080/10926488.2014.924280

Wonser, R., & Boyns, D. (2016). Between the Living and Undead: How Zombie Cinema Reflects the Social Construction of Risk, the Anxious Self, and Disease Pandemic. *The Sociological Quarterly*, *57*(4), 628–653. doi: 10.1111/tsq.12150

Фильмография / Filmography

28 Days Later. Dir. Danny Boyle. USA: DNA Films, 2002. Film.

"Ambulance" (*Aembyuleons*) in *Horror Stories* (*Museoun Iyagi*). Dir. Kim Gok and Kim Sun. Korea: Lotte Entertainment, 2012

Dark Forest (*Jugeumui Sup*). Dir. Kim Jeong-Min. Korea: CJ Entertainment, 2006. Film.

Kingdom (*Kingdeom*). Dir. Kim Seong-Hun. Korea: AStory, 2019. TV Drama Series.

A Monstrous Corpse (*Goesi*). Dir. Gang Beom-Gu. Korea: Hanrim Films, 1981. Film.

The Neighbour Zombie (*Iutjip Jombi*). Dir. O Yeong-Du, Ryu Hun, Hong Yeong-Geun, Jang Yun-Jeong. Korea: Kino Mangosteen, 2010. Film.

The Odd Family: Zombie on Sale (*Gimyohan Gajok*). Dir. Lee Min-Jae. Korea: Cinezoo, 2019. Film.

Rampant (*Changgwol*). Dir. Kim Seong-Hun. Korea: Leeyang Film, 2018. Film.

Seoul Station (*Seoulyeok*). Dir. Yeon Sang-Ho. Korea: Studio Dadashow, 2016. Animation.

Shaun of the Dead. Dir. Edgar Wright. USA: StudioCanal, 2004. Film.

Train to Busan (*Busanhaeng*). Dir. Yeon Sang-Ho. Korea: Next Entertainment World,2016. Film.

Warm Bodies. Dir. Jonathan Levine. USA: Mandeville Films, 2013. Film.

Zombieland. Dir. Ruben Fleischer. USA: Relativity Media, 2009.

The Hopping Dead. Zombies in the Chinese Culture

Asya A. Sarakaeva (a) & Elina A. Sarakaeva (b)

(a) Hainan University. Haikou, China. Email: asia-lin[at]mail.ru

(b) Hainan Professional College of Economics and Business. Haikou, China
Email: 2689655292@qq.com

Abstract

The article examines the image of zombies in Chinese culture, the traditional perception of their appearance and internal characteristics. A wide scope of written sources served as the basis of the study: inscriptions on oracle bones, ancient fortune-telling calendars, historical treatises, chronicles and commentaries on chronicles, essays on geography and medicine, fiction of old and modern China, as well as entries and comments from the Chinese blogosphere.

The authors examine how the idea of evil spirits (with a body or bodiless ones) first appeared in the religious worldview of the ancient Chinese, and trace its origin to the doctrine of existence of multiple souls in one person. The article also details the formation of the pictorial image of Chinese zombies: animated corpses covered with hair or dressed as government officials, with their arms extended forward, hopping on straight legs unable to bend their knees. As for the functional characteristics of zombies, the authors discuss not only their well-known features (e.g., cannibalism), but also their deep inner connection with water and drought. In conclusion, the authors explore the evolution of zombies in modern urban legends and demonstrate the continuity of traditional demonology that develops into modern narrative.

Apart from that, the article contains a number of analogies and comparisons of the Chinese image of zombies with other nations' mythological tradition.

Keywords

Zombies; Chinese Culture; Demonology; Thanatology; Folklore; Chinese Literature of the Late Imperial Period; City Legends

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

Прыгающие мертвецы. Зомби в китайской культуре

Саракаева Ася Алиевна (a), Саракаева Элина Алиевна (b)

(a) Хайнаньский университет. Хайкоу, Китай. Email: asia-lin[at]mail.ru

(b) Хайнаньский институт экономики и бизнеса. Хайкоу, Китай. Email: 2689655292[at]qq.com

Аннотация

В статье всесторонне рассматривается образ зомби в китайской культуре, его канонический облик и внутренние характеристики. Материалом для исследования послужил широкий и разнообразный круг письменных источников: надписи на гадательных костях, древние прорицания, исторические трактаты и комментарии к летописям, сочинения по географии и медицине, художественная литература старого и современного Китая, а также статьи и комментарии китайской блогосферы.

Авторы исследуют происхождение самой идеи о злых духах, имеющих или не имеющих телесную оболочку, в религиозной картине мира древних китайцев и возводят ее к учению о двух или более душах у каждого человека. В статье также подробно рассматривается складывание канона представлений о внешнем виде китайского зомби: покрытого шерстью или одетого в форму чиновника, с вытянутыми вперед руками, подпрыгивающего на прямых ногах и неспособного согнуть колени. Говоря же о функциональных характеристиках зомби, авторы останавливаются не только на его качествах людоеда, но и на внутренней глубокой связи этого мифологического персонажа с засухой. В заключение авторы исследуют эволюцию образа зомби в современных городских легендах и демонстрируют преемственность современного фольклора с традиционной демонологией.

Кроме того, в статье содержится ряд аналогий и сравнений китайского образа зомби с мифологическими конструктами других народов.

Ключевые слова

китайская культура; зомби; демонология; танатология; фольклор; китайская художественная литература позднеимперского периода; городские легенды

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Вместо введения. Когда у духов нет дома

В 536 г. до н.э. некоему жителю древнекитайского княжества Чжэн приснился страшный сон: к нему в доспехах и с оружием явился вельможа Лян Сяо, убитый в результате заговора примерно за семь лет до того, и объявил, что он отомстит своим убийцам – одному в этом году, другому в следующем. Когда пришли названные даты, убийцы, в самом деле, умерли, от чего все жители Чжэн пришли в ужас, ожидая дальнейших кар от мстительного духа. Тогда мудрый канцлер Цзычань дал сыну убитого Лян Сяо высокую должность, и страшные явления прекратились. Цзычань так объяснил причину этого: «Когда у духов есть дом, куда возвратиться, они не представляют собой опасности. Я дал ему дом». Позже Цзычаня спросили, мог ли Лян Сяо, и впрямь, стать злым духом, и он ответил: «Когда люди рождаются и начинают расти, у них есть то, что зовется душою-*по*. Когда рождается душа-*по*, то ее светлое соответствие называется душой-*хунь*. ...Когда обычные мужчины и женщины умирают насильственной смертью, то их *хунь* и *по* могут нападать на других людей и становятся распущенны и опасны. Насколько же опаснее мог быть Лян Сяо, потомок нашего прежнего князя Му-гуна...!» (цит. по Goldin, 2015, pp. 61-62).

Этот рассказ содержится в «Цзочжуане»[1] - древнем комментарии к летописи «Весны и осени», и является, таким образом, одним из самых ранних китайских текстов, повествующих о наличии у человека не одной, а как минимум, двух душ, о мертвецах, восстающих из могил в виде злых духов, чтобы вредить живым, и о способах их обезвредить. Но сами эти идеи даже к тому времени вовсе не были новы, их истоки уводят исследователя в глубины Бронзового века.

Дуализм душ в китайской культуре

Археологические данные позволяют утверждать, что в эпоху первой китайской династии Шан (1600-1066 гг. до н.э.) жертвы душам покойных правителей-*ванов* приносились как на месте их захоронений, так и в храме предков: подле обеих локаций были обнаружены ямы, засыпанные пеплом и содержащие останки людей и лошадей, колесницы и бронзовые сосуды. При этом жертвы приносились не только непосредственно в момент погребения умершего государя, но и многократно после его смерти. Это поставило китайских археологов перед важным вопросом: зачем древние шанцы учредили двойную систему жертвоприношений, которые, как кажется, дублировали друг друга? Один из вариантов ответа на этот вопрос предполагает, что на царских могилах прежних *ванов* почитали как индивидуальных личностей, вспоминая их земные привычки и деяния, тогда как на алтарях предков им кланялись как

1 Время создания ориентировочно от середины V в. до н.э. до начала новой эры.

деперсонализованным сущностям, как предкам, защищающим правящий род, а с ним и все население государства Шан - недаром правитель, умерший юным и не оставивший потомства, удостаивался лишь жертв на могиле, но не храмового поклонения (Liu, 1996, p. 40).

Рис. 1. Хотя в республиканском Китае давно не совершают жертвоприношений умершим правителям, ритуальное поклонение с поднесением пищи умершим предкам – широко распространенная традиция

Fig. 1. Although sacrifices to deceased rulers have not been performed for a long time in republican China, ritual worship with food offering to deceased ancestors is a widespread tradition.

И все-таки, на наш взгляд, этот ответ нельзя назвать исчерпывающим, поскольку он не раскрывает внутренней логики такого двойного поклонения. Зачем, все же, было почитать царствовавшего индивида отдельно от коллективного духа предков? Отчего было, например, не доверить функцию предка-защитника вполне индивидуальному покойнику? Мы полагаем, что ответ на эти вопросы связан именно с верованиями о двух душах в едином человеке.

Кстати заметим, что идею о множественности душ человека и об их разлучении после смерти нельзя назвать исключительно китайской. Так, среди австралийских аборигенов тоже распространена вера в то, что часть души человека есть «вечная душа Времени Сновидений», а другая после смерти «может переселиться в другого человека или жить в буше..., пугать или даже уничтожать своих ...родственников» (Элиаде, 1998, с. 84). У некоторых племен идея о переселении части души в другого человека конкретизировалась – душа должна была переселяться в одного из своих потомков, чаще всего во внука или правнука. То же чаяние возрождения души умершего человека в рамках

его клана находим, например, у народа *хази* в Северной Индии, рассказывая о котором немецкая исследовательница Х. Гётнер-Абендрот генерализует: «...поклонение предкам – это не культ, а внешняя оболочка религии перерождения» (Goettner-Abendroth, 2012, p. 60). Как нам представляется, в том же ряду стоит и обычай раннесредневековых европейских правящих династий называть детей именами их дедов. А.Ф. Литвина и Ф.Б. Успенский, рассмотревшие этот обычай на материале русского княжеского ономастикона X-XVI в., отмечают, что на первоначальном этапе ребенок в княжеской семье мог получить только имя деда, но никогда не отца, и только в том случае, если этот дед уже умер (Литвина, Успенский, 2006, сс. 11-12). Переход имени, вероятно, символизировал переход души покойного князя в другое, вновь рожденное тело.

Поскольку исключены любые интеллектуальные заимствования между народами, так далеко отстоящими друг от друга в географическом и хронологическом отношении, то можно лишь предположить универсальный принцип, идею, возникавшую в истории человечества неоднократно и независимо: если душа человека после смерти может возвращаться в мир живых, то она, вероятнее всего, возродится в теле его внука. Однако, эмпирические наблюдения доказывали с непреложностью, что внук по характеру и вкусам зачастую очень отличался от деда, кроме того, не обладал его умениями и памятью о прошлой жизни, что могло быть объяснено только неполнотой присутствия души деда в теле его потомка. Другая же часть этой души, та, в структуру которой и входят характер и память, должна была пребывать в каком-то ином месте - в загробном ли мире, или подле собственной могилы.

Разумеется, данную гипотезу невозможно верифицировать на материале государства Шан, поскольку письменные источники этого периода весьма скупы и утилитарны, они лишь обращаются к предкам за предсказаниями, но очень мало позволяют судить о том, как же конкретно мыслились эти предки. Но приняв ее как допущение, мы могли бы объяснить истоки верования древних китайцев в множественность человеческих душ (а заодно и сложную систему престолонаследия шанцев, при которой сын никогда, вплоть до последних поколений *ванов*, не наследовал отцу, и было чрезвычайно важно разделение всех царских предков на две группы – *цзу* и *цзун*, то есть четных и нечетных поколений).

Приручение покойника

Шанцы, насколько мы можем судить по надписям на гадательных костях, придавали чрезвычайное значение общению с душами мертвых, причем эти души считались подателями как блага, так и зла. Известно, что в поздний период существования шанской династии главной государственно-религиозной церемонией было жертвоприношение предкам; а вот в раннее время, как утверждает Э. Чайлдз-Джонсон, основной акцент делался на ритуале экзор-

цизма, в ходе которого шанский *ван* просил своих предков удалиться от живых людей и даже запугивал их, надевая маску чудовища или зверя, проглатывающего человека. Этот обряд назывался «*гуй*» и обозначался на письме графемой 鬼, изображающей коленопреклоненного человека с огромной маской на голове (Childs-Johnson, 1995, pp. 88-90), сейчас же этим словом называют и записывают понятие «черт, злой дух, призрак».

Необходимость такого экзорцизма объяснялась тем, что предок – или вообще недавно умерший член царского рода – мог по какой-то причине вредить здоровью живых членов рода. Так, например, среди гадательных костей времени самого выдающегося шанского правителя У Дина (вокруг 1200 г. до н.э.) есть такой ответ на вопрошание гадателя: «У Чада звенит в ушах, это из-за вреда, который нанес Дитя Гуй[1]». П. Голдин предполагает, что Чадо в данном тексте – это один из сыновей У Дина, а Дитя Гуй – какой-то принц, умерший во младенчестве. В результате гадания Дитя Гуй получил умилостивительную жертву (Goldin, 2015, p. 75).

Рис.2. Образцы «цзягувэней» - гадательных надписей на панцирях черепах, бараньих лопатках и костях животных. Эти надписи были молитвенным обращением к высшим силам с вопросами о насущных проблемах княжеского двора. Они являются древнейшим видом письменности в Китае.

Fig. 2. Samples of "jiaguwen" - fortune-telling inscriptions on the shells of turtles, sheep's shoulder-blades and animal bones. These inscriptions were a prayer appeal to higher powers with questions about the pressing problems of the princely court. They are the oldest type of writing in China.

1 В данном случае «Гуй» — это имя, оно записывается другим иероглифом и не совпадает со словом «злой дух».

Если покойник мог как защищать, так и губить своих живых потомков, то, разумеется, следовало позаботиться об усилении его благожелательности и ослаблении зловредного потенциала. С этой целью шанцы разработали целый комплекс обрядов, призванных «создать предка». Когда правитель или его супруга умирали, то еще не становились автоматически почитаемыми предками, получателями Пяти Ритуалов[1], сперва они теряли свое прижизненное имя, для них выбирался особый день календаря, и их начинали именовать по названию этого дня. И лишь поколением спустя, когда на престол всходил их внук, их начинали называть 祖«*цзу*» (дед, предок) или 妣«*би*» (бабушка), и приносить им жертвы в числе прочих предков. Так, знаменитая жена У Дина госпожа Хао после смерти получила титул 母辛 «Му Синь», то есть «Мать Синь», а в следующем поколении ее посмертная титулатура сменилась на 妣辛 «Би Синь» (Guo, 2018, p. 238). Пока же «отцы и матери» не успели стать «дедами и бабками», их в молитвах уговаривали «принять у себя» предков предыдущих поколений и служить им (Puett, 2019, p. 450).

М. Пьюэтт объясняет необходимость такого постепенного «приручения» покойника тем, что, освобожденный от человеческого тела с его упорядоченностью и подчиненностью законам космоса и социума, но еще не покорившийся цивилизующей силе ритуала, новопреставленный дух особенно опасен – он уже не испытывает привязанности к своим близким, но еще волнуем вполне человеческими эмоциями: гневом, обидой или завистью к живым. И лишь понемногу под благотворным влиянием обрядов он отрешается от своей злобы и формирует новую – уже не эмоциональную, а ритуальную – связь с потомками (Puett, 2019, p. 441).

Находя такое объяснение, безусловно, правильным и продуктивным для более поздних периодов китайской истории, мы предпочитаем видеть в этом факте еще одно подтверждение особой связи деда и внука (и соответствующих поколений правителей) в Шан: пока душа умершего *вана* не воплотилась в теле его потомка, он сам еще не может в полной мере быть предком-защитником рода и остается, как и умерший во младенчестве, опасным духом, обитающим подле своего прежнего дома и преследующим живущих там людей. Но, вне зависимости от интерпретации, несомненно, что шанцы боялись *гуев* и приписывали им способность и желание губить своих родичей.

В следующую за Шан чжоускую эпоху (1066-256 гг. до н.э.), предполагаемая нами вера в переселение души царя в его внука редуцировалась до обычая имперсонации, когда в ряде важных церемоний внук покойного *вана* изображал своего деда. Считалось, что в такие минуты душа деда, в самом деле, входит в тело внука и временно заменяет собой его собственное сознание. «Лицзи» («Книга ритуалов», кодифицировавшая традиции и этикет

1 Пять ритуалов: «жун» – игра на барабанах, «и» – танец в перьях, «цзи» – приношение мясной пищи, «хуань» или «цзай» – приношение зерна, «се» – приношение разнообразной пищи. Все они сопровождались принесением вина в жертву предкам.

чжоуской аристократии)[1], так описывает роль имперсонатора в подобной церемонии: «... внук представлял собою отца *вана*. Тот, кто выполнял роль имперсонатора, был сыном приносящего жертву. Отец служил ему, повернувшись лицом к северу[2]» (Puett, 2019, p. 443). Другой пример участия покойного *вана* в государственном ритуале дает «Книга песен»[3]. В оде «Славословие царю» раздела «Малые оды» поэт желает *вану* спокойно и мирно приносить жертвы своим предкам, чтобы их «заместитель» от их имени посулил государю многолетие и процветание (Федоренко, 1987, с. 152). Здесь необходимо отметить, что «заместитель» или «имперсонатор» - это европейские попытки описательным путем передать функцию этого персонажа, тогда как в оригинале он называется характерным словом 公尸 – «труп деда» или «княжеский труп». Из этого видно, что древние авторы и аудитория «Од» считали возможным возвращение духа покойника и вселение его в тело живого человека, что, в свою очередь, преображало и само это тело, превращая его в подвижный и говорящий труп царственного предка.

Духи внутренние и внешние

В отличие от Шан, оставившего нам только гадательные кости, письменность Чжоу представлена более широким кругом источников. И потому мы имеем возможность узнать не только про царские ритуалы, но и про религиозные, в частности, танатологические, представления простого народа. На протяжении последних десятилетий в провинции Хубэй, которая в чжоускую эпоху была территорией княжества Чу, в могилах образованных людей, в том числе и не принадлежащих к высшей, аристократической страте общества, стали находить тексты, иногда целые собрания книг на бамбуковых дощечках. Одна из таких дощечек[4], относящаяся к началу IV в. до н.э., содержит следующую классификацию духов: «духи верхние, нижние, внутренние и внешние». Тогда как верхних и нижних духов все современные ученые интерпретируют как духов Неба и Земли, то по вопросу о сущности внутренних и внешних духов консенсуса между исследователями нет.

1 Авторство этой книги приписывалось ученикам Конфуция, но, скорее всего, время ее создания – III –I в. до н.э. Входит в конфуцианский канон «Пятикнижие».

2 В традиционном китайском представлении о пространстве северная сторона ассоциировалась с государем, южная - с подданными, и на аудиенциях государь сидел лицом к югу, а министры стояли лицом к северу.

3 Отобранный Конфуцием сборник народных песен и династических гимнов. Входит в конфуцианский канон «Пятикнижие».

4 Обнаружена в Гелине, могила 1.

Рис.3. Семейное древо с изображениями нескольких поколений предков, период династии Цин.

Fig. 3. Family tree with images of several generations of ancestors, the period of the Qing dynasty.

В частности, Чэнь Вэй предполагает, что внутренними духами данный текст называет души родственников, а внешними – посторонних людей (Цит. по Guo, 2018, p. 241). Го Цзюэ предлагает другое, на наш взгляд, более глубокое, объяснение этому религиозному конструкту: в основании деления душ на внутренние и внешние лежат обстоятельства смерти человека, и если он умирал вне семейной резиденции, особенно в далеких землях, то становился внешним духом. Подтверждением этой теории служит то, что в других текстах того же периода смерть вдали от дома иногда обозначается как 外死 – «внешняя смерть» или «смерть снаружи», а человек, умерший такой смертью, именуется 外鬼 – «внешний *гуй*» (Guo, 2018, p. 244). Характерно, что язык и сознание древних китайцев маркировали человека, умершего вне дома и погребенного на чужбине, не просто как внешнего, но и именно как злого духа.

К такой же интерпретации понятия «внешние духи» подводит и календарь из Шуйхуди[1] - сборник прорицаний, предсказывающий благоприятные и неблагоприятные дни, несчастья, ожидающие заказчика этих прорицаний, а также причины несчастий и способы их устранения. Среди прочего заказчику был предсказан ряд болезней, вызванных усопшими членами его семьи, например, дедом и прадедом, но есть и упоминания о «внешнем духе поколения деда», «внешнем духе поколения отца», «внешнем духе поколения матери»[2], «внешнем духе поколения братьев» и т.д. На основании этого Го Цзюэ резюмирует: «Явно, эти «внешние покойники» поколения отца, матери или братьев – это родня, следовательно, здесь слово «внешний», скорее всего, относится к их смерти, которая случилась вне их обычного местожительства..., что и стало еще одной причиной, по которой они оказались особенно склонны превращаться в источники неприятностей» (Guo, 2018, p. 245).

В последующий за эпохой раздробленности раннеимперский период философия, идеология и религия древнего Китая получили окончательное оформление и подверглись синкретизации. В империи Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.), оставившей наибольшее количество письменных источников различных жанров, по-прежнему сохранялась вера в множественные души человека и их различные пути после смерти. При этом конкретные характеристики этих душ часто оказывались трудноразличимы, из текстов не всегда можно понять, в чем состоят их функции. Так, медицинский трактат «Десять вопросов»[3], описывая некую дыхательную практику для обретения долголетия, обещает, что у практикующего ее человека «...присутствуют и *хунь*, и *по*, и человек здоров» (Brashier, 1996, p.140). Из этого абзаца явствует, что *хунь* и *по* рассматриваются как различные сущности, и в то же время человек может

1 Юньмэн, провинция Хубэй, могила 11. Время создания – не позднее 217 г. до н.э.

2 Имеется в виду, что этот дух принадлежит к родне заказчика с материнской стороны и старше его на одно поколение.

3 Извлечен из могилы 3 в Мавендуе.

потерять их – обе вместе или только одну – и при этом не умереть, а всего лишь заболеть.

В других источниках эти два иероглифа употребляются вместе без противопоставления; в значении, приближенном к нашему понятию «душа». Например, есть сведения, что императоры Хань совершали поездки на могилы своих предшественников, чтобы отчитываться перед *хуньпо* прежних государей (Brashier, 1996, p. 136). Наконец, встречаются и тексты, утверждающие, что душа человека делится на заметно большее число частей, и помимо *хунь* и по включает в себя 气 «изначальную энергию *ци*» или 神 «чистую энергию *шэнь*». «Душа-*по* есть внешняя оболочка, душа-*хунь* есть источник живой энергии *ци*. Дух-*шэнь* управляет квинтэссенцией живой *ци*, душа-*по* руководит средоточием мертвой *ци*», - утверждает исторический трактат «Книга о превосходстве Юэ» (Ji & Yu, 2001, p. 253). В этом примере видно, что, хотя ассоциация *хунь* со светлой силой-*ян*, а *по* – с темной силой-*инь* сохраняется, но их дуализм оказывается нарушен появлением дополнительных религиозно-философских конструкций.

Такое же нарушение дуализма можно обнаружить и в смешении посмертной судьбы этих душ: в ханьской поэзии, эпиграфике, магической практике многократно упоминаются могилы как место обитания не только *по*, но и *хунь* погребенных людей. Например, в 172 г. губернатор Наньяна запретил раскапывать некую могилу из опасения, что «...кости обнажатся, и *хунь* ослабнет». Позднеханьский поэт прямо утверждает, что *хуньпо* вечно обитает в могилах. Существуют как письменные, так и археологические свидетельства о том, что люди пытались сохранить *хунь* покойника в его гробу, или же изготовляли посмертную маску, чтобы призвать *хунь* вселиться в нее и затем положить эту маску в гроб вместе с трупом (Brashier, 1996, pp. 136-137).

Эта забота о сохранении души покойника в месте его погребения обычно истолковывалась в конфуцианском ключе – как проявление сыновнего почтения, как желание потомков сохранить в неизменности все, что осталось от их предка. Однако существует и иное объяснение этому феномену: потомки просто боялись усопшего предка и предпочитали, чтобы он пребывал в своей могиле (Puett, 2019, p. 442). После того, как самая рациональная и светлая часть души, будь то *хунь* или средоточие чистой энергии *шэнь*, покидала тело, все оставшееся могло переродиться в злого духа-*гуя* и нанести значительный ущерб своим родичам.

Рис.4. У большинства китайских семей не сохранилось храма предков, поэтому жертвоприношения духам предков с сожжением ритуальной бумаги выполняется прямо на улице.

Fig. 4. Most modern Chinese families do not have a temple of their ancestors, therefore, sacrifices to the spirits of ancestors with the burning of ritual paper are performed right on the street.

Нерадостное посмертие

Страх перед *гуями* был широко распространен и усиливался в периоды экономической и социальной нестабильности. Например, на исходе Ханьской эпохи, во II в., налоговый гнет и постоянный рост расходов на отправление культа предков привели к движению за полную отмену жертвоприношений. Эту идею пропагандировали последователи народных милленаристских сект, которые чуть позже, в 184-205 гг. составили движущую силу восстания «желтых повязок». Обоснованием же для отмены жертв предкам в их идеологии служили не экономические факторы, а нападения *гуев* на людей: согласно их проповедям, нарушений нравственности стало слишком много, в результате чего предки более не могли приходить и вкушать приносимую им жертвенную еду, тогда вместо них стали приходить злые духи. Присваивая жертвы, *гуи*

становились все сильнее, начинали все чаще убивать людей, и убитые тоже, в свою очередь, становились *гуями* (Puett, 2019, pp. 439-440).

Впрочем, несмотря на сверхчеловеческую силу, присущую злым духам, существование *гуя* представлялось древним китайцам тяжким и нерадостным. Недаром синонимом слова «злой дух» выступало выражение «голодный дух». Ведь *гуй*, «внешний мертвец», не получал положенных каждому человеку жертвоприношений от членов своей семьи. Чтобы обречь нарушителей закона на такое посмертное страдание, ханьский закон запрещал траур по казненным преступникам и каторжникам, тогда как перезахоронение на семейном кладбище, траурные церемонии, жертвы и донесение о смерти несправедливо осужденного на имя бога его родной местности были частью процесса посмертной реабилитации (Guo, 2018, p. 246).

Рис.5. В день поминовения усопших верующие приносят в буддийские храмы пищу для безымянных «голодных духов», тогда как подношения духам собственных предков совершается в домашних храмах, или, если таких нет, в укромных местах на улицах и в парках (см Рис. 4)

Fig. 5. On the day of commemoration of the dead, believers bring food to Buddhist temples for nameless "hungry ghosts", while offerings to the spirits of their own ancestors are made in domestic temples, or, if there are none, in secluded places on the streets and in parks (see Fig. 4)

Итак, в древности – на протяжении I тысячелетия до н.э. и в начале новой эры – у китайского народа сформировался канон представлений о посмертии и зловредных покойниках. Разумеется, он не мог оставаться неизменным на протяжении столь длительного исторического периода, но главные его черты демонстрируют значительную устойчивость. Согласно этому канону, после смерти человека одна или несколько его душ постепенно трансформируются в благожелательного к своему роду предка, другие же души приобретают опасный потенциал и желание мстить своим врагам и даже вредить оставшимся в живых членам собственной семьи.

Особенную опасность в этом отношении представляют из себя несколько категорий мертвецов: выдающиеся своими делами или происхождением; недавно умершие; не оставившие потомков, в которых они могли бы возродиться, или которые могли бы приносить им жертвы; скончавшиеся вдали от своего дома; а также погибшие насильственной смертью, тем более казненные и лишенные правильного погребения, траурных церемоний и жертв. Предотвратить нападения таких *гуев* можно было, принеся им жертву или, как это сделал мудрый канцлер Цзычань, о котором мы рассказывали в начале этой статьи, «предоставив духу дом» - т.е. обеспечив его потомков достаточным положением и состоянием для жертвоприношений.

И как их надо называть?

Носителям китайского языка представляется, что в семантическом поле концепта *гуй* (gui 鬼) содержится сема «возвращение» (gui 归), по крайней мере на уровне коннотаций. Оба этих слова – «бес» и «возвращение» имеют одинаковую фонетическую форму, они почти омофоны[1]. Самый ранний китайский глоссарий, составленный в III веке до н.э., связывает эти два понятия напрямую: «призрак означает то, что возвращается»; энциклопедия Суовэнь («Полный сборник литературы») добавляет значение: «то, к чему люди возвращаются» (цит. по Huang, 2016, p. 151). Это определение иллюстрирует тесную связь между живыми и мертвыми: преобразование и продолжение живого круга жизни от людей к душам умерших, от материальных «наших» к нематериальному «Другому» без полной потери телесности и телесной жизнеспособности. Китайские призраки, в которых люди превращаются после смерти, продолжают жить в другой форме, в другом царстве, куда возвращаются души мертвых.

Акцент на телесности, на сохранении физической сущности играет существенную, можно сказать, решающую роль в китайской танатологии. Души мертвых обладают в этой картине мира физическими и материальными потребностями, которые выражают их интимную связь с мирской жизнью. Душам нужна пища, нужны некие загробные, но при этом материальные блага,

1 Не полные омофоны, потому что слово гуй «бес, призрак» произносится в музыкальном китайском языке нисходящим четвертым тоном, а слово гуй «возвращение» ровным первым тоном.

нужна энергия и энергетические субстанции для поддержания существования. И если они не получают этого ***от*** живых, они вынуждены забирать эту энергию жизни **у** живых насильно.

Эти голодные мертвецы могут принимать разные телесные формы, и долгое время китайская демонология не различала зловредных *гуев* по форме их телесной манифестации. Однако со временем появились градации *гуев*, нечисть стала делиться на:

1) собственно бесов – то есть души умерших, способные на время принимать любую телесную форму;

2) оборотней – как правило, ими выступают лисы или реже другие животные, способные превращаться в человека, чтобы выманивать у людей жизненную субстанцию;

3) зомби, ходячие тела, чаще всего почти лишенные разума трупы, которые нападают на всех, до кого могут дотянуться в поисках пищи. Эти последние и являются прямым предметом нашего рассмотрения.

Слово, которым в китайском языке обозначаются зомби - 僵尸 (jiāngshī, «*цзянши*») не было позаимствовано с Запада и не является искусственным конструктом, образованным под влиянием европейских лингвокультурных элементов, подобно, например, слову «вампир» (吸血鬼, дословно «сосущий кровь бес»). Слову «*цзянши*» сотни лет, и означает оно «окоченевший труп» - но при этом не просто труп в состоянии *rigor mortis*, а ходячий мертвец.

Перевод лексемы «*цзянши*» порой вызывает затруднение у переводчиков, которые не хотят использовать слово «зомби» даже при полном совпадении значений, поскольку сам этот термин связан в сознании носителей европейской культуры с гаитянскими культами вуду и с голливудской фильмографией. Результатом иногда являются искусственно создаваемые переводчиком лакуны. Так, в рассказе Юань Мэя «Связь двух трупов» главный герой встречает на кладбище *цзянши*, но ни переводчик на русский, ни переводчик на английский языки не смогли передать этот смысл адекватно. Увидев странное существо среди могил, герой рассказа у русского переводчика «понял, что перед ним дух мертвого» (Юань, 2003, с. 219), у английского - «decided this must be one of the rigor-mortis corpses» (Yuan, 1995, p. 90). То есть, хотя речь явно идет о ходячем теле, русский текст содержит антонимичное «телу» слово «дух», а английский текст некстати вводит варваризм rigor-mortis на латыни. В оригинале герой понял, что эта нечисть принадлежит к разряду *цзянши*, то есть зомби, ходячий труп.

**Рис.6. Нападение голодного беса на человека.
Иллюстрированный манускрипт из музея г. Киото**

Fig. 6. A hungry evil entity attacks a man. Illustrated manuscript from the Kyoto Museum

Даже китайские переводчики порой сталкиваются с затруднением, переводя это слово. Так, при переводах и пересказах на современный китайский язык великого романа У Чэнъеня «Путешествие на Запад» в главе, где повествуется о нападении на героев некоего оборотня Белые Кости,[1] современные переводчики превращают нападавшего в женщину-призрака, тогда как в оригинале это *цзянши*, ходячий труп, и автор романа использует по отношению к нему мужские местоимения.

Юань Мэй (1716-1798) - поэт, ученый и выдающийся литератор периода династии Цин, выступил популяризатором образа ходячих мертвецов. Писатель был для китайской культуры позднеимперского периода этаким Брэмом Стокером, введя в литературный оборот фольклорные сюжеты и сделав для зомби то же что Пу Сун-лин[2] для оборотней-лис: его захватывающие, порою пикантные, остроумные, композиционно-безупречные рассказы сделали образ зомби популярным не только в народной среде, но и в литературных кругах. В рассказах Юань Мэя при описании живых мертвецов чаще всего используется повсеместно принятое в наши дни и понимаемое как «зомби» слово «*цзянши*», например, в рассказах «Летающий труп» 飞僵 (Yuan, 2021, p. 83), «Труп из-за жадности попадает в беду» 僵尸贪财受累 (Yuan, 2021, p. 89), «Ходячий труп» 僵尸 (Yuan, 2021, pp. 232-33), «Труп просит еды» 僵尸求食, (Yuan, 2021, p. 88) и многие другие), хотя чаще писатель говорит просто «труп» (尸 shī). Иногда ходячего мертвеца он называет общим термином 鬼 guǐ «бес,

1 “行者道：他是个潜灵作怪的僵尸，在此迷人败本，被我打杀，他就现了本相” (Wu, 2009, P. 457)

2 В большинстве случаев мы записываем китайские двухсложные имена слитно, так, как это принято в современной синологии. Исключение сделано лишь для тех имен, написание которых через дефис стало переводческой традицией (Пу Сун-лин, Мао Цзе-дун).

нечистая сила», или даже из слов «труп» и 妖怪 yāoguài «оборотень, чудовище» конструирует неологизм 尸怪«трупо-монстр» (Рассказ «Труп из Шимэня», 石门尸怪). Тем не менее, после Юань Мэя термин «*цзянши*» становится литературной нормой китайского языка.

Зомби в географических сочинениях и исторических анналах

В эпоху Шести Династий (включающую период Троецарствия (220-280 н.э.), правление династии Цзин (265–420) и период Северных и Южных Династий (420–589)) страна была ввергнута в непрекращающийся хаос междоусобных и внешних войн. На фоне голода, разрухи, нестабильности существования появляется и приобретает огромную популярность литературный жанр «*чжигуай*» 志怪 zhiguai, что буквально означает «Записи о странном» или «Записи о сверхъестественном». Этот оригинальный китайский жанр определяют как «короткие рассказы, написанные на классическом языке (*гувэнь*), в которых излагаются события сверхъестественного, странного, невероятного характера» (Chen, 2002, p. 239). Как следует из названия, произведения этого жанра представлялись как подлинные исторические и фактические записи о странных событиях и сверхъестественных явлениях, согласуясь с провозглашенным Гань Бао методом историографии. Выдающегося китайского историка и литератора Гань Бао (286–336) можно считать основоположником жанра, его перу принадлежат знаменитые «Записки о поисках духов», в которых духи и призраки вступают во взаимодействие с историческими персонажами. Например, «плавающий сюжет» о невесте-мертвеце Гань Бао помещает не куда-то в абстрактные «древние времена», а привязывает к конкретным историческим личностям: невеста-мертвец оказывается дочерью уского князя Фу Чая, а действие разыгрывается в его столице Гусу (Gan, 2014, p. 78).

Тот же метод используют авторы других произведений жанра *чжигуай*, и под их кистью рассказы о привидениях и мертвецах «историзуются» и приобретают характер подлинных событий. Как отмечает Хуан Миньвэнь, «Период Шести династий из-за непрекращающихся социальных и политических потрясений и разрывов в реальности был временем, когда странное и сверхъестественное воспринималось как реальное и фактическое, когда существование призраков не подвергалось сомнению» - в этот период рассказы жанра *чжигуай* стали относить в литературных сборниках и исторических анналах к разделу «биографии», а не «вымысел» (Huang, 2016, pp. 154-55).

Так китайские *гуи* получают прописку в нехудожественной литературе: в биографиях, исторических анналах и работах по географии и краеведению.

Джозеф Нидхэм подразделяет географические труды китайских авторов на восемь групп: 1) сочинения, посвященные описанию людей, проживающих в разных краях и странах; 2) описания районов Китая; 3) описания других

стран; 4) травелоги; 5) сочинения о реках; 6) описания побережий и судоходных путей; 7) описания горных хребтов, городов и дворцов; 8) географические энциклопедии (Needham, 1954). В ряде подобных работ, принадлежащих к разным жанрам географических сочинений, можно найти упоминания существ, подобных зомби: иногда это слово прямо используется в тексте, иногда речь идет о внешнем сходстве или сходстве образа жизни. Вроде такого, например: «Все тело у них, словно чешуей, было покрыто трещинами и пятнами, как кора старой сосны; волосы были спутаны, словно птичьи перья, глаза выпучены, а кожа белая, как яичная скорлупа. Они пожирали убежавшую лошадь»[1] (Цзи Юнь, 1974, сс. 200-201)

В самой, наверное, знаменитой из китайских псевдо-географических работ (мы говорим «псевдо», потому что содержание книги имеет фантастический характер), анонимной «Книге гор и морей» описываются среди прочих монстров и дивов необычные трупы, обитающие в разных географических локациях: ходячие мертвецы или просто покойники, чьи тела оказались не тронуты разложением – не разложившиеся тела китайцы считали сохраняющими какую-то инфернальную форму жизни. В одном из пассажей к такому трупу прямо применено слово «зомби» (*цзянши*): «Зомби этот пребывает в пещере, костяк его полностью сохранен, но на нем нет ни кожи, ни волос, этому трупу уже, наверное, сотни лет» (The Book of Mountains and Seas, 2014, p. 68). В сочинении «Записи о горном кряже Хэншань в Хуайнани» содержится загадочный пассаж с тем же словом: «Зомби (?) на тысячу *ли*[2], кровь истекает на целый *цин*[3]».

Издатель «Книги гор и морей» учёный-натуралист Ли Сянь рассказывает о том, как его издательская работа получила признание при императорском дворе благодаря находке такого диковинного трупа: «В некоей пещере нашли нетленный труп, связанный, и с орудием пытки на теле. Его доставили в столицу Чанъань. Государь Сюань-цзун спрашивал придворных, что это такое, но никто ему не мог дать ответ. И лишь Ли Сянь сумел ответить: «Это коварный министр былых эпох». Государь спросил, откуда он это знает, и Ли Сянь сказал, что знает это благодаря «Книге гор и морей». Император послал за книгой и нашел там подтверждение, с тех пор государь и придворные стали читать «Книгу гор и морей»[4] (цит. по Zhuan & Pan, 2018, p. 88).

1 Перевод О. Фишман
2 Мера длинны, равная 0,5 км.
3 Мера площади, равная 6,667 га.
4 Здесь и далее перевод с китайского наш, если не указано иное.

Рис.7. Современные издания «Книги гор и морей»

Fig. 7. Modern editions of “The Book of Mountains and Seas”

Про найденный труп Ли Сянь пояснил императору, что, если верить изданной им книге, перед ними – некий министр по фамилии Вэй, живший во времена, когда боги и духи правили миром. Он замыслил убить божество по имени Я Юй (у этого божества было лицо человека и тело змеи) и вместе с другим божеством по имени И осуществил свой коварный замысел. Узнав об этом, Нефритовый Император, верховный владыка Небес, разгневался и приказал надеть на преступника кангу, связать ему руки за спиной и повесить на дереве на вершине горы. Прошли тысячелетия, но тело злодея не истлело, он превратился в зомби и был обнаружен во времена правящего государя (династия Хань). Позднее, при династии Тан, эта история обросла красочными подробностями: при транспортировке нетленного трупа в столицу он якобы вдруг окаменел. Император не поверил объяснениям Ли Сяня и бросил того в тюрьму, но ученый смог оживить труп с помощью молока молодой женщины, и зомби своими устами подтвердил правоту Ли Сяня (Zhuan & Pan, 2018, p. 90).

В «Книге гор и морей» имеется продолжение истории про заговор зомби: убитый бог Я Юй не мог смириться со своей безвинной смертью и заставил колдуна воскресить свое тело. Эта магия воскрешения мертвеца привела к плачевным последствиям: воскреснув, змеетелый бог забыл свою добрую природу, он возродился в виде ходячего трупа и стал пожирать людей. В итоге великий герой стрелок И (*Хоу И*) убил это чудовище (The Book of Mountains and Seas, 2014, p. 70).

Я Юй – не единственный воскресший мертвец «Книги». Там же можно найти рассказ о божестве по имени Син Тянь, сражавшемся с мифическим Желтым Императором за верховную власть в Поднебесной. Император отсек своему противнику голову, но смерть того не остановила: Син Тянь отрастил глаза на сосках, его пупок преобразовался в рот, и он стал чудовищем, еще более страшным и кровожадным, чем прежде. Таким же ходячим покойником оказывается еще один противник Желтого Императора – Ин Гоу, и даже его собственная дочь-принцесса, ставшая после насланной демоном мучительной смерти духом засухи. Нетрудно заметить, что, согласно «Книге гор и морей», попытка воскрешения мертвых всегда кончается катастрофой – к жизни возвращается не прежний человек, а кровожадный ходячий труп. И во-вторых, все эти ставшие нечистью персонажи умерли преждевременной, неестественной смертью, и поэтому превратились в опасных *ревенантов*, потерявших все человеческое и приносящих окружающим только гибель.

Зомби – демоны засухи

Юань Мэй в своем знаменитом сборнике рассказов «О чем не говорил Конфуций» приводит интересную классификацию зомби:

-окостеневшие трупы;

-нетленные кости;

-бродячие трупы;

-трупы, поросшие белыми волосами;

-трупы, поросшие черными волосами;

-трупы, поросшие фиолетовыми волосами;

-летающие трупы;

-духи засухи (Yuan, 2021).

Живые мертвецы получают эти разные категории с течением лет: труп только что умершего человека окостеневает и, при неблагоприятных обстоятельствах, начинает двигаться – значит, его животная душа-*по* задержалась в теле и начался процесс «зомбификации». Такой труп может долго пролежать в земле и не разложиться, а может выходить из могилы и вредить живым. С течением времени на трупе вырастает белая или разноцветная шерсть.

По прошествии нескольких столетий зловредный мертвец приобретает способность плавать и летать и становится практически неуязвим.

Сам писатель не дает никаких объяснений таким метаморфозам зомби, и на первый взгляд они могут показаться совершенно произвольными. Но нам видится логика в названной последовательности превращений. На первом этапе трупы коченеют – это естественный процесс, но затем каждый последующий этап знаменует собой новый шаг в направлении, противоположном естественности, все более и более нарушая обычный порядок вещей. Тогда как большинство покойников начинает разлагаться, будущий зомби остается нетленным, затем он преодолевает следующее ограничение смерти – встает и начинает ходить. Вслед за этим все его тело покрывается волосами, что зримо указывает на его окончательный разрыв с человеческой природой и вновь установленную принадлежность к миру диких существ. Потом волосы его из белых делаются черными: еще одна инверсия естественного хода жизни, в соответствии с которым люди рождаются черноволосыми, но с течением времени седеют. Затем волосы делаются и вовсе фиолетовыми – того цвета, который не встречается не только среди людей, но и среди животных, и это говорит о том, что зомби преодолел границы возможного для всех живых созданий. И наконец, он начинает летать, то есть становится демоном.

Но вот последняя категория, выделяемая Юань Мэем, может вызвать недоумение: какое отношение ходячие мертвецы имеют к засухе? Оказывается, самое прямое. Но, чтобы понять, как зомби связаны с засухой и водой, обратимся снова к «Книге гор и морей», тем более что описанных в ней персонажей китайские авторы называют «прародителями зомби» (Zhuan & Pan, 2018, p. 86).

Согласно китайской мифологии, Желтый император, мифический основатель китайской цивилизации, вел долгую войну с правителем враждебного племени Чи Ю[1]. В «Книге гор и морей» приводятся детали этой войны, имеющие отношение к ходячим мертвецам. В частности, «Книга» рассказывает о борьбе Императора с богом Хоу: погибнув в бою, этот бог нашел способ отомстить своему противнику, расщепив душу на четыре части. Части его души соединялись с телами и душами обиженных императором полководцев и превращались в мстительных мертвецов-чудовищ. Кто-то из них становится духом холеры, другой накладывает заклятие на всех мертвецов Поднебесной: отныне любой человек, умерший безвинно и обиженный на свою безвременную кончину, станет зомби и будет вредить людям (The Book of Mountains and Seas, 2014).

1 Китайские мифы называют Чи Ю чудовищем, но из контекста понятно, что речь идет о вожде конкурирующего, инокультурного народа.

Рис.8. Чудовищные зомби в современной компьютерной игре, черпающей сюжет из «Книги Гор и Морей»

Fig. 8. Monstrous zombies in a modern computer game based on the "Book of Mountains and Seas"

Одна из частиц души мстительного бога проникла в тело принцессы Нюйбы 女魃, дочери Желтого Императора. Эта частица постепенно превратила прекрасную и добродетельную девушку в отвратительное чудовище: она покрылась морщинами, облысела, тело ее высохло и стало излучать жар. Дошло до того, что никто не мог находиться рядом с принцессой, такой нестерпимый жар она источала, и Император изгнал собственную дочь в пустыню. Куда бы ни приходила изгнанница, там пересыхали реки и озера. Во время решающей войны с Чи Ю отверженная принцесса пришла на помощь своему отцу, наслав засуху на войско противника. Но она по-прежнему представляла опасность для людей, и Император приказал ее убить. Тело Нюйбы упало в море, и там, соединившись с телом еще одного носителя проклятой частицы, генералом Ин Гоу, превратилось в демона засухи 虐魃 nüeba, одного из четырех «великих прародителей зомби» (Zhuan & Pan, 2018).

Эта мифологическая связь зомби с засухой находит подтверждение в многочисленных фольклорных и литературных произведениях Китая. К примеру, у Хун Мая, автора периода династии Сун, в книге «Записи И-цзиня» читаем: «Человек по имени Лю Цзи-ан взял себе наложницу. Некий даос

посмотрел на его лицо и увидел бесовский дух[1]. Он сказал, что наложница – не человек. Лю Цзи-ан не поверил. Даос пришел к нему в дом, велел набрать несколько десятков даней[2] воды и вылить в саду. Вся земля во дворе оказалась покрыта водой, кроме одного уголка. Там стали копать и вырыли огромный труп, окоченевший, но не разложившийся. Лю Цзи-ан присмотрелся внимательно – не кто иной, как его новая наложница!» (Hong, 1994, p. 89). Тут речь идет о том, что зомби всасывает воду, поэтому труп показался нашедшим его людям огромным – он был наполнен водой, но черты лица позволили человеку понять, что перед ним его наложница, оказавшаяся на поверку нечистью.

Связь зомби с засухой и водой демонстрирует рассказ великого китайского писателя периода династии Цин Пу Сун-лина (1640-1715) «Разбрызгивает воду» (“喷水”):

«У чиновника из уезда Лайян по имени Сун Юйшу в доме жила мать и две служанки. Ночью старуха услышала во дворе звук: буль-буль. Служанка посмотрела через дырку в затягивающей оконное отверстие бумаге, видит – древняя старуха, низкая и горбатая, волосы как помело, ходит по двору и разбрызгивает воду. Матушка Сун тоже подошла посмотреть. Старуха внезапно приблизилась к окошку и как брызнет водой сквозь дырку в окне, хозяйка и служанки так и повалились на пол, из них и дух вон. Когда рассвело, Сун Юйшу обнаружил их и стал их оплакивать. Одна служанка подавала признаки жизни. Придя в себя, она рассказала, что случилось ночью. Сун Юйшу приказал раскопать всю землю в саду на 3 цуня[3] и там обнаружили окоченевший труп (зомби). Он приказал людям сжечь этот труп. Плоть и кости развалились, и из-под кожи потекла вода» (Pu, 2021, p. 293).

Вера в связь зомби с засухой прослеживается в разных провинциях Китая. Так, минский естествоиспытатель и поэт Се Чжаочжэ пишет: «В краю Янци часто не бывает дождей в апреле и мае. Местные тогда разыскивают в земле труп духа засухи, а найдя, секут его кнутом и потом сжигают, тогда идет дождь» (Xie, 2021, p. 214). Ему вторит Чжан Дай в своей работе «Книга Пяти футляров»: «В Цзинани есть обычай: в засухе винят недавно умершего, вскрывают могилу и избивают труп. Называют это “пороть духа засухи”» (Zhang, 1997, p. 76). Подобный обычай был особенно распространен в провинциях Хэбэй и Шаньдун. При установлении долговременной засухи крестьяне искали в земле труп покойника, который, по их мнению, наиболее подходил на роль духа засухи, выкапывали его, секли, сжигали и производили потом ритуальное моление о дожде. Отыскать такой труп — это было целое искусство, которым, как полгали в народе, владели только специально обученные заклинатели-даосы. Существуют даже свидетельства, что расхитители гробниц злоупотребляли верой в духа засухи, чтобы под предлогом поиска виновного в бедствии

1 То есть прозорливый даос по внешности Лю Цзи-ана догадался, что рядом с тем обитает какая-то нечисть, и ее темный бесовский дух сказывается на «энергетическом поле» этого человека.

2 Дань – мера объема, 50 литров.

3 Цунь - мера длинны, равная 3,33 см.

зомби раскапывать могилы и воровать погребальную утварь и ценности. О подобных фактах известно из материалов судебных дел и тяжб между расхитителями гробниц и родней усопших (Zhuan & Pan, 2018, p. 93).

Минский писатель Юй Шэньсин в своем травелоге свидетельствует: «На севере есть такой обычай: если море сильно пересыхает, то поджигают новую могилу; если солнце палит нестерпимо, выкапывают труп. Если у мертвеца белые волосы растут по всему телу, то это зомби - дух засухи, его колотят, чтобы вызывать дождь. Это очень старый обычай, и чиновники не могут искоренить его» (Yü, 1994, p. 345). Подобный прием народной магии - пороть покойника, чтобы вызвать дождь, - ровно как и противостояние в этом вопросе местного крестьянства и представителей власти, удивительно совпадает с подобным же обычаем русского народа, зафиксированным в работе Д. Зеленина. В своем знаменитом труде «Очерки русской мифологии» ученый приводит многочисленные факты «наказания» скончавшихся от неестественных причин покойников, виновных, с точки зрения современников, в стихийных бедствиях, в первую очередь, засухе. Духовенство, разумеется, обличало этот обычай как языческий: «О, безумье злое! О, маловерие! - восклицает владимирский епископ Серапион, - Сим ли Бога умалите, что утопла или удавленника выгрести?» На тот же обычай выкапывания виновных в засухе мертвецов сетует Максим Грек: «...телеса утопленных или убиенных и поверженных не сподобляюще я погребанию, но на поле извлекше их, отыняем колием....раскопаем окаянного и изверже негде дале и не погребена покинем» (цит. по Зеленин, 1995, с. 93). Зеленин описывает и обратные действия, направленные скорее на умилостивление опасного мертвеца: могилу заливают водою, чтобы покойник, как мы понимаем, напился вволю и перестал высасывать воду и лишать этой живительной влаги людей (Зеленин, 1995, с. 104). Удивительно, как схожие ситуации порождают схожие обычаи и представления у культурно столь далеко отстоящих друг от друга народов!

Зомби в позднеимперской литературе

В рассказах Юань Мэя[1] о ходячих трупах повторяются несколько сюжетных схем. Самый часто повторяющийся мотив – внезапное и не мотивированное нападение трупа на человека. Иногда восставший труп прямо переходит в атаку, иногда одно его приближение обращает человека в бегство, а труп кидается в погоню. Так, в замечательном рассказе «Ученый из Наньшаня» старый ученый навещает своего друга и обращается к нему с любезными речами, высказывает просьбу позаботиться о его осиротевшей семье, пускается в воспоминания о былом. В процессе разговора он преобра-

1 Авторы пользуются случаем, чтобы выразить свою любовь к творчеству Юань Мэя и восхищение богатым художественным наследием писателя, включающим самый разнообразный материал: повествования о сверхъестественном, политическую сатиру, чань-буддийские притчи и эротические рассказы. Произведения Юань Мэя проникнуты пафосом истинного гуманизма и сострадания к бесправным и угнетенным. А еще он был насмешником и балагуром, певцом нетрадиционной любви.

жается – лицо становится страшным, мертвец замолкает, перестает реагировать на обращенные к нему речи, не уходит, когда напуганный человек пытается его выпроводить. Потеряв самообладание, живой обращается в бегство – и мертвый тут же срывается с места и устремляется в погоню. В рассказе «Художник рисует портрет трупа» сын желает запечатлеть черты скончавшегося отца и нанимает художника нарисовать портрет покойного. Художник принимается за работу, но труп внезапно встает и нападает на него. В рассказе «Труп из Шимэня» путник, заночевавший в доме умершей от эпидемии женщины, подвергается нападению восставшего мертвеца. Трупы нападают на прохожих в безлюдной местности – как в рассказах «Дает пощечину трупу» и «Монгольский волк»[1], в стенах своего дома или в монастыре – таков сюжет рассказов «Труп из-за жадности попадает в беду», «Труп проявляет жадность», «Труп обхватил Вэнь-то», «Превращения трупа» и многих других.

В подавляющем большинстве этих рассказов герою удается отбиться от зловещего мертвеца – убежать от него, укрыться в помещении, выпрыгнуть из окна или перепрыгнуть через высокую стену, которую труп не может преодолеть, наконец просто опрокинуть на мертвеца шкаф, так что все кончается благополучно. Но в тех случаях, когда мертвецу удается-таки догнать живого, становится ясно, от какой именно напасти пытались уклониться герои – в рассказах «Летающий труп», «Монгольский волк», «Труп пьет человеческую кровь», «Странная история с женщиной из Чучжоу» ходячие мертвецы предстают вампирами и каннибалами. Так, зловещий мертвец из рассказа «Летающий труп» терроризирует окрестных крестьян, похищая и поедая их детей. Тем же занят труп из рассказа «Монгольский волк». Неожиданно ворвавшись в чужой дом, труп из рассказа «Пьет человеческую кровь» отрывает хозяину голову и утаскивает к себе в могилу, где высасывает из нее кровь и т.п. Людоедские наклонности ходячих мертвецов стали аксиомой в современной китайской зомби-культуре. Зомби из рассказов, быличек и кинофильмов нашего времени гоняются за живыми, кусают их, вырывают части тела, чтобы сожрать их плоть или напиться крови.

1 В этом рассказе нет никаких волков, речь идет о чрезвычайно могущественном и опасном зомби, которого встретил путник в диком краю. Название «Монгольский волк» - результат ошибки переводчика, который проинтерпретировал слово 犼 hǒu как название животного, тогда как перед нами имя того самого мстительного бога Хоу, чья душа, сливаясь с душами обиженных мертвецов, превратилась в «прародителей зомби».

Рис.9. Литература о зомби разной степени художественной ценности пользуется заметным спросом в современном Китае

Fig. 9. Zombie literature of varying degrees of artistic value is in high demand in modern China.

Изредка трупы у Юань Мэя демонстрируют какие-то человеческие черты: вступают с живыми в беседу или проявляют земные страсти. Недавно скончавшийся мертвец из рассказа «Труп приходит жаловаться на обиду» ведет с героем вполне человеческие речи – рассказывает, что был убит женой, доказательства чему можно найти на его теле, просит известить власти и восстановить справедливость. Когда герой пытается было не открывать ему дверь, труп не ломится туда силой, как иные ходячие покойники, а приводит такой аргумент: «Если ты сейчас же не откроешь, я обернусь бесом и неужели не сумею выломать дверь и войти?» Понимая страх живых перед мертвецами, этот находчивый труп даже прикидывается вначале покойным другом героя, и лишь получив возможность войти в жилое помещение, признается, что использовал чужое имя. Трупы мужчины и женщины из рассказа «Связь двух трупов» занимаются любовью, труп из рассказа «Труп держит в руках слиток серебра» не может расстаться со своим имуществом. Проявляют загробный интерес к деньгам зомби из рассказов «Труп проявляет жадность» и «Труп из-за своей

жадности попадает в беду»: первый нападет на гостя в своем доме не ради того, чтобы его сожрать, а прельстившись его золотом; второй, напав на человека, отвлекается на то, чтобы подобрать серебряные слитки. Как почти все мотивы Юань Мэя, этот мотив – жадность к деньгам – находит отражение в современной зомби-культуре. Так, в многосерийном мультипликационном фильме «Братец зомби» главный герой бросает преследующему его зомби пачку банкнот и обращается к изображенному на банкнотах номиналом в 100 юаней Мао Цзе-дуну: «Дедушка Мао, выручай!». Дедушка Мао, и впрямь, выручает: зомби отвлекается на то, чтобы подобрать деньги, и герою удается спастись.

Выдающийся цинский писатель Цзи Юнь в книге «Записки из хижины великое в малом» подразделяет зомби на два типа: «только что умершие и начавшие внезапно гоняться за живыми» и «давно погребенные, но не разложившиеся». Зомби первой категории, согласно Цзи Юню, «проявляют злой нрав, почувствовав (идущий от человека) жизненный дух». Таких зомби писатель предлагает называть 诈尸 zhashi, «ожившие трупы». Зомби второй категории “могут превращаться в чудовищ, ходят по ночам; встречая людей, хватают их когтями” (Ji, 2017, pp. 253-254).

У Пу Сун-лина в сборнике “Рассказы Ляо Чжая о чудесах” есть повествование о молодой невестке трактирщика, только что умершей и положенной в гроб в одной из комнат гостиницы. Постояльцы гостиницы после этого начинают подвергаться ночным атакам трупа, который высасывает у них *янную* (жизненную) силу. Одному из гостей удается спастись, забравшись на дерево. Покойница простояла всю ночь под деревом, обхватив ствол, но забраться вверх не могла. Утром люди находят ее в этой позе - “пальцы вросли в ствол дерева, так что несколько человек с трудом могли ее отодрать” (Pu, 2021, p. 297)[1]. В основе рассказа лежит, скорее всего, китайский обычай сохранять тело в гробу некоторое время до погребения, в ожидании благоприятного дня, истечения срока траура или улучшения финансовой ситуации семьи, которая временно не может позволить себе дорогостоящие похороны. Страх перед такими, лежащими в гробах прямо в жилых помещениях мертвецами, превращается в легенды о зомби, циркулирующие повсеместно и даже проникающие на страницы газет. Так, иллюстрированные газеты периода поздней династии Цин приводят время от времени сообщения о нападении зомби как достоверные факты: к примеру, статья о том, что труп только что умершей девушки напал на слугу, тот спрятался от зомби за дверью; тело навалилось на дверь всей тяжестью и простояло так всю ночь. Охранники гостиницы цитируются как свидетели происшествия (Цит. по Zhuan &Pan, 2018, p. 94).

1 Этот рассказ Пу Сун-лина, как и приведенный выше рассказ о духе засухи, не был включен в сборник, переведенный на русский язык В.Алексеевым. Авторы цитируют его по китайскому оригиналу.

Как спастись от зомби?

В рассказах Юань Мэя находят отражения все традиционные способы защиты от зомби, плюс он добавляет кое-что новое.

Народная вера в то, что против нави эффективна собачья кровь, основывается, как мы полагаем, на универсальном представлении о том, что «подобное изгоняется подобным»: тогда как поверья русского народа предписывают ругать нечистую силу матом, китайцы поливают ее грязными субстанциями. Литературные источники (Yuan, 2021; Pu, 2021; Ji, 2017 и др.) содержат упоминания о том, как нечисть отгоняли, опорожнив на нее содержимое ночного горшка или облив ее кровью «нечистого» существа – собаки (иногда для этой цели использовали свиную или куриную кровь, хотя нам неизвестно, чтобы курица, а тем более свинья, основной кормилец китайского домохозяйства, считалась нечистой). Вообще, собачья кровь выступает универсальным средством, ослабляющим воздействие хтонического мира: так, если новорожденный младенец начинает неожиданно говорить, это означает, что душа в его теле не забыла своей прежней жизни в другом человеческом теле. Новорожденного следует напоить собачьей кровью, чтобы смыть следы царства мертвых и помочь душе восстановить правильное движение по кармическому кругу.

Итак, зомби, наряду с другими бесами, обливают собачьей кровью. Их можно так же сжечь или отогнать с помощью даосских ритуалов, включающих использование сделанного из персикового дерева магического меча (деревянные реплики таких мечей до сих пор продаются в Китае на каждом углу), магического колокольчика, чьи звуки проникают в царство мертвых, и заклинаний, написанных на желтой бумаге – их сжигают, и запах горелой бумаги опять-таки переносит заклинательное требование в иной мир.

Гонконгские кинофильмы в погоне за зрелищностью и динамикой вынуждены были отказаться от таких средств как собачья и птичья кровь, отдавая предпочтение «силовым» методам воздействия на зловещих мертвецов. Искусственная вселенная братьев Шоу и других гонконгских кинопродюсеров – это мир боевых единоборств, тут даже ходячие мертвецы оказываются кулачными бойцами. Главные герои многих ранних гонконгских фильмов колотят прыгающих покойников руками и ногами, отрубают им головы, протыкают колюще-режущим оружием или, на худой конец, вытаскивают на солнечный свет. Однако желтая бумага с написанными на ней даосскими заклинаниями остается одним из главных способов нейтрализовать зомби: как колдун-манипулятор, так и противостоящий ему добрый даос приклеивают такую бумажку на лоб ходячему покойнику, заставляя его застыть на месте или наоборот, направляя его в нужную сторону.

Рис.10. Изображение зомби в стиле аниме, обклеенного магической желтой бумагой

Fig. 10. Image of an anime-style zombie pasted over with magical yellow paper

Погонщики зомби: «Скотина, вставай и иди!»

В китайском фольклоре и художественной литературе нередко можно найти упоминания о том, что зомби действуют не самостоятельно – их атаками управляют злонамеренные люди, «погонщики зомби». Так, в рассказе Юань Мэя «Бьет плетью труп» старый колдун по прозвищу Сидящий Горный Тигр выманивает у людей деньги, угрожая в случае отказа натравить на них зомби. Герою рассказа нечем заплатить, и его ночью атакует труп недавно скончавшегося товарища. Беду удается избыть с помощью мудрого старца, вручившего герою волшебную плеть: отхлестав этой плетью зомби, герой не только спасается от гибели, но освобождает от напасти всю округу – лишившись власти над зомби, колдун в ту же ночь умирает (Юань, 2003, сс. 199-200). В другом рассказе, «Префект Ли», колдун с помощью черной магии пытается на время сам превратиться в подобие зомби, вселив свою душу в тело только что умер-

шего человека - воспользовавшись телом богача, он собирается получить доступ к его богатству и наложницам. Однако магия доброго даоса разрушает его планы, и колдун в теле покойника начинает вести себя как «дикий» зомби – он воет, рвет в бешенстве постель, ломает вещи и в конце концов погибает (Yuan, 1995, pp. 6-7).

Еще оригинальнее тема «погонщик зомби» реализована в рассказе Юань Мэя «Спрятал душу в кувшин»: уголовник-рецидивист, зная, что за преступления его ждет смертная казнь, ухитряется с помощью магии спрятать собственную душу в кувшин. После казни его душа возвращается в тело, но негодяй не воскресает как полноценный человек – он становится зомби и продолжает терроризировать окружающих. Его ловят и отрубают ему голову, но душа снова возвращается в тело, голова прирастает на прежнее место, и зомби снова творит зло. Так продолжается до тех пор, пока люди не узнают секрет и не разбивают кувшин – затем зомби снова ловят и уничтожают, и на этот раз его душе негде спрятаться: «Его забили насмерть, а когда осмотрели труп, то увидели что он уже начал разлагаться, хотя прошло меньше десяти дней» (Юань, 2003, с. 151).

Однако наиболее проработанной тема «погонщика зомби» оказывается в многочисленных гонконгских фильмах о зомби, представляющих собой смесь хоррора и боевика. В этих фильмах зомби практически никогда не действуют самостоятельно: причиной их появления и нападений на людей является стоящий за их спиной злой колдун. С помощью магии он воскрешает трупы членов своей семьи или посторонних людей и заставляет их в буквальном смысле слова «плясать под свою дудку»: колдун управляет мертвецами с помощью звуков магической флейты или наклеивая им на лоб заклинания. Фильмов с таким сюжетом настолько много, что перечислить их нет никакой возможности, объединяет их одна сюжетная формула: использование зомби в корыстных целях. В современной китайскоязычной *крипи-пасте* (то есть коротких, как правило, написанных любителями рассказов в жанре хоррор) этот сюжет тоже частый гость, только, в отличие от гонконгских фильмов, события в которых, как правило, разыгрывается в последние годы правления династии Цин, действие нынешних рассказов нередко переносится в современный Китай или в гоминдановский период. Борцами с зомби выступают не мастера боевых искусств, как в Гонконге, а бойцы Народно-освободительной армии Китая. Но образ злодея-колдуна присутствует и в этих рассказах – злой даос использует зомби, чтобы грабить людей, или даже превращает население целой деревни в зомби, чтобы завладеть имуществом односельчан и жить в окружении покорных рабов. Таково, к примеру, содержание целой серии рисованных комиксов, распространяемых через Андроид-приложение 清朝僵尸 («Зомби династии Цин»).

Рис.11. Колдун, управляющий зомби. По этому изображению, созданному как заставка для телефонов Хуавэй, не понятно, злой перед нами колдун или добрый: выглядят они, как правило, одинаково.

Fig. 11. A sorcerer controlling zombies. From this image, created as a screensaver for Huawei phones, it is not clear whether the sorcerer is evil or kind: they usually look the same.

Китайские исследователи выдвинули версию, что за образом «погонщика зомби» стоят исторические реалии. Впервые на это обратил внимание писатель Шэнь Цунвэнь[1], принадлежащий по происхождению к национальному меньшинству *мяо*. В оной из ранних статей, посвященных описанию достопримечательностей его родной Хунани, он пишет: «Пройдете Чэньчжоу (ныне Юаньлинь), окажетесь в месте, где производят киноварь; некоторые люди

1 Шэнь Цувэнь (1902–1988), первое имя Шэнь Юэхуань, родился в уезде Фэнхуан провинции Хунань. Автор работ «Пограничный город», «Утка», «Записки о прогулке по реке Сянцзян», «Бронзовые зеркала династий Тан и Сун», «Искусство дракона и феникса», «Исследования древних китайских костюмов» и др.

здесь умеют перегонять трупы. Если у вас зоркий глаз, вы сможете разглядеть группу трупов, идущих по шоссе» (цит. по Zhang, 2020).

Позднее по образовательным каналам китайского телевидения были показаны научно-популярные фильмы, разъясняющие, что за легендой о погонщиках трупов лежит вполне реальная профессия – доставка тел умерших из одной провинции в другую. Сенсационный эффект имел, например, фильм《自然密码之湘西赶尸》«Тайна погонщиков трупов из Сянси», показанный компаний CCTV в 2010 году. В фильме 80-летняя старушка из народности *туцзя* рассказывала журналистам о том, что перегонка трупов была одной из редких, но важных профессий в ее родных местах (знаменитые горы Чжанцзяцзье в провинции Хунань). Она вспоминает тот ужас, который испытала, увидев странную процессию трупов, и упреки ее отца: «Дети не должны глядеть на мертвецов!» Не менее колоритны рассказы других очевидцев, опрошенных тележурналистами при съемках документального фильма «Прогулки по Китаю» (《走遍中国》CCTV-10): старый Лу Ваньцзинь рассказал, что впервые увидел ходячие трупы в 1939 году, когда ему самому было 8-9 лет, и зрелище показалось ему «странным»; старик Лэй Ванси уверил журналистов, что большинство жителей его родных мест видели до образования современной КНР перегонку трупов; уроженец деревни Сянси по имени У Сяньюй поведал, что в 1963 году, в возрасте 15 лет, он помогал отцу переплавлять деревянные плоты по реке Юшуй и видел, как погонщик трупов сказал: «Вставай, скотина!» - и труп поднялся, сказал: «Иди!» - и труп пошел вперед.

Что же за профессия стоит за легендой о погонщиках зомби? Начнем с того, что внимание к этому феномену привлек человек из народа мяо, и это не совпадение – именно мяо считаются изобретателями искусства перегонки трупов. По одной из легенд, чудовищный противник Желтого императора Чи Ю был ни кем иным, как прародителем народа мяо (что отражает реальности борьбы двух доминировавших на китайских равнинах цивилизаций – *мяо* и *хуася*, прародителей ханьцев). Потерпев поражение от первопредка китайцев, первопредок народа мяо скорбел о своих погибших воинах и приказал колдунам изыскать средство доставить трупы на родину. Колдуны с помощью амулетов заставили трупы встать и шагать в нужном направлении, пока те не дошли до родных краев, где получили достойное погребение.

Ситуация, описанная в легенде, не раз возникала и в реальной жизни – скончавшийся на чужбине человек должен быть погребен в родном краю, но его туда еще предстоит как-то доставить. Путешествие по дальним опасным местам с разлагающимся трупом – такое предприятие не каждой семье по силам, но без этого нельзя, иначе дух мертвеца станет неуспокоенным голодным *гуем*. Если же таких мертвецов было много, и отправлять их надо было примерно в одну сторону, на сцену выходили погонщики трупов, называемые иногда плотники-погонщики трупов (赶尸匠). Казни в Китае проводились после осеннего равноденствия, и в этот период набиралось сразу много

трупов, которые нужно было доставить в дальние края. То же происходило при сезонных работах или больших строительствах – рабочие умирали, приехать за ними и забрать труп родные не имели возможности, труп стремительно разлагался и что-то надо было делать срочно, чтобы обеспечить умершему погребение.

Погонщики трупов предоставляли заказчикам три вида услуг, различавшихся степенью трудоемкости, применения искусства и соответственно оплатой труда: 行尸«перегонка трупа», 分尸«разделение трупа», 背尸«переноска трупа на спине». Последний был самым примитивным и низкооплачиваемым: носильщик просто взваливал труп на спину как куль и тащил до места назначения. Это было тяжело, утомительно, грязно, сохранность трупа была низкой, так можно было доставить только один труп в одно место, и в итоге родные могли получить не более, чем кучу гниющей плоти.

Более высоким искусством было «разделение трупа»: из тела извлекались внутренности, иногда отделялись некоторые конечности, каркас набивался материалом, части тела консервировались с помощью разных веществ и все это доставлялось на родину покойного, где тело начинали заново «собирать»: части тела сшивали и придавали им человеческую форму. Главное тут было сохранить кости неповрежденными. Работой этой занимались все те же погонщики, поэтому-то их профессия называлась «плотник-погонщик»: задача мастера была доставить тело по частям, а потом собрать его в единое целое.

Наконец, высшим искусством считалась «перегонка трупа», когда тело доставляли в нужное место целиком, без повреждений и изъянов. Для этого погонщики обрабатывали труп специальным образом: голову, если она была отрублена, пришивали на место, тело обмазывали киноварью и наклеивали на него бумажки с заклинаниями, которые должны сохранить в теле подобие жизни, наконец, заливали киноварью уши и нос – считалось, что душа покидает тело через эти отверстия, поэтому, залив их киноварью, погонщик «запечатывал» три души внутри трупа (остальные четыре души покинули тело в момент смерти). Тело одевалось в черную одежду, голову венчала шляпа, и тут начиналось самое необычное – труп привязывался за вытянутые руки к двум длинным бамбуковым шестам, иногда такие же шесты подпирали его ноги. Чаще всего погонщики готовили к перегонке не один труп, а сразу несколько, и все они нанизывались на бамбуковые шесты. Получалась вереница мертвецов, стоящих цепочкой один вслед другому с вытянутыми вперед руками. Затем крепкие и сильные мужчины-носильщики водружали эти шесты себе на плечи и отправлялись в путь. Впереди них шел главный в группе, извещая прохожих о шествии ударом гонга или колокольчика. Чтобы избежать ненужного внимания и неблагоприятного для трупов солнца, процессия шла по ночам, освещаемая фонарем главного погонщика. Все это действо, конечно, сопровождалось заклинаниями и ритуалами, призванными защищать самих погонщиков и окружающих от опасных выходок мертвецов. Зловещая процессия шагала по безлюдным горным дорогам, покачиваясь на ходу –

со стороны казалось, что группа мертвецов прыгает вслед за вожатым, вытянув руки вперед. Отдыхали погонщики в особых, только для них предназначенных постоялых дворах, где живые люди не останавливались. Там их ждали комнаты для хранения трупов и дневной отдых, а по ночам они возобновляли путь (Zhang, 2020).

Рис.12. Зомби, контролируемый погонщиком, прыгает вперед, выставив перед собой обе руки.

Fig. 12. A zombie controlled by a driver jumps forward with both hands stretched in front.

Не каждый труп можно было перегонять на родину таким образом. Три категории трупов, которые подходили для этого, включали:

- казненных через отрубание головы;

- казненных через повешение;

- умерших внезапной и скоропостижной смертью.

Считалось, что эти категории мертвецов умерли противоестественной смертью, а поэтому в них еще теплится остаток жизненной силы. Таким мерт-

вецам хочется поскорее вернуться на родину, к своей родне, они будут торопиться домой и помогать погонщику в дороге.

Три категории трупов, от которых погонщики отказывались, были:

- самоубийцы;

- умершие от болезни;

- трупы с обожженными огнем или громом конечностями.

Эти мертвецы расстались с жизнью добровольно, их жизненная энергия была полностью истощена или, как в последнем случае, их покарало Небо, а значит не было никакой надежды на то, что мертвецы будут помогать погонщикам доставить себя в нужное место – они были опасны и недружелюбны. От самого погонщика мертвых тоже требовалось соответствие определённым критериям: он должен был обладать силой, выносливостью, отвагой, уметь ориентироваться на местности - а кроме того, должен был быть уродлив лицом и не женат (Zhang, 2020), то есть сам включен в ареал действия темной силы *инь*. Обработав труп должным образом, придав ему подобие живого, погонщики трупов не называли уже свою ношу ни человеком, ни тем более мертвецом. По свидетельству очевидцев, они действительно окликали мертвецов словом 畜生 «скотина», «тварь», но это было, как мы полагаем, не ругательство, а избегание табуированных слов или отражение непонятного, переходного состояния непогребённого тела. Той же тактики избегания опасных слов придерживались заказчики: нанимая погонщиков на работу, им никогда не приказывали «доставить труп» или «перегнать мертвеца» - их просили «прогуляться», «совершить прогулку».

Эти профессиональные перегонщики трупов с их мрачными ночными процессиями, гнавшие по горным дорогам обклеенных заклинаниями подпрыгивающих на ходу мертвецов с вытянутыми вперед руками, послужили, как мы полагаем, источником представлений о зомби в их более современном, гонконгском виде: гонимые злым колдуном, прыгающие с вытянутыми вперед руками мертвецы.

Зомби и Опиумные войны

Кажется невероятным, но мифология зомби сыграла определенную роль в знаменитых Опиумных войнах - нападении империалистических держав на цинский Китай с целью колонизации в XIX веке. Чтобы понять как и почему такое могло произойти, следует прояснить, как представляли себе китайцы внешность зомби.

Когда говоришь слово “зомби”, в сознании современного китайца возникает совершенно определённый образ: синюшный труп, одетый в темно-синюю форму цинского чиновника, с чиновным поясом, увенчанной пером чиновной шапкой и заплетенными в косу длинными волосами. Этот зомби передвигается прыжками, выставив перед собой обе руки. Почему он

так двигается мы уже знаем: скорее всего, такой способ передвижения связан с мифологическим комплексом, возникшим вокруг "погонщиков зомби". Возможно также, что зомби прыгают, а не шагают, из-за обычая связывать мертвецам ноги, чтоб не выбрались из могилы: недаром традиционные китайские дома оснащены очень высокими порогами, через которые можно перешагнуть, только поддержав рукой края платья или халата - ходячие мертвецы через такой порог перебраться не в состоянии, ведь шагать они не умеют, не могут и настолько высоко подпрыгивать.

Но почему зомби одеты как чиновники? По одной из версий (Yin, 2016), дело в том, что, когда знаменитый режиссер Лю Гуанвэй создавал "Господин Зомби", свой самый первый фильм про зомби, положивший начало длинной серии гонконгских зомби-хорроров, он не знал, во что бы своих персонажей нарядить. В традиционном представлении зомби покрыты шерстью, но режиссер не посмел вывести на экран голое тело, пусть даже прикрытое волосами. Пока он размышлял, помощники сообщили ему о том, что в одном из городских складов было обнаружено несколько комплектов чиновной одежды, запасенной еще до падения Цинской империи – эти никому не нужные комплекты можно было приобрести по дешевке. Недолго думая, Лю Гуанвэй скупил весь склад, нарядил в эту одежду актеров и наделил тем самым своих зомби не только своеобразной внешностью, но и метафорической связью с деградировавшей, порочной феодальной системой. Так зомби оказались не просто выходцами из могил – они стали метафорическим образом чиновников, которые сами, как живые трупы, не способны ни к какой полезной деятельности, а могут лишь жадно сосать кровь простого народа. Многочисленные сиквелы фильма "Господин Зомби" и его подражания закрепили в сознании аудитории именно такой внешний вид зомби, и именно такие политические аллюзии. Недаром при ужесточении политического режима в Китае XXI века фильмы о зомби были категорически запрещены к производству и показу – мертвецы в чиновных уборах до сих пор воспринимаются как насмешка над чиновниками и властными структурами.

Но то XX век, а в XIX веке представления о внешности зомби были вполне еще традиционными - застывший труп с окоченевшими конечностями, обладающий способностью всасывать воду, но лишенный интеллекта и возможности совершать сложные двигательные операции. Зомби не могут переступать через пороги, и - что оказалось особо важным в свете описываемых событий - у них не сгибаются колени. В литературе цинского периода, и даже в периодике позднеимперского Китая, можно найти описания зомби, чьи негнущиеся колени выдают их суть. Так, шанхайское периодическое издание "Иллюстрированные литографии", прогрессивный журнал, выходивший в 1884-1898 гг., в период правления императора-реформатора Гуансюя, размещает заметку "Зомби выходит замуж". Заметка сообщает, что в городе Нинбо одна семья ввела в дом молодую невестку, но та не смогла преклонить колени перед роди-

телями жениха в ритуальной свадебной церемонии, и из этого узнали, что она – мертвец (Цит. по Zhuan & Pan, 2018, p. 95).

Рис. 13-14. Официальное облачение китайских чиновников периода поздней Цин

Fig.13-14. Official attire of Chinese officials in the late Qing period

Рис.15. Жених и невеста в свадебных нарядах периода поздней Цин

Fig.15. A bride and groom in their wedding gowns, the late Qing period

В 1793 году в цинский Китай приехало посольство Великобритании. Визит был ознаменован дипломатическим скандалом – посол отказался преклонить колени перед троном. Имперское правительство не знало, что с этим делать: нарушение придворного этикета представителем "варварского" государства означало потерю государственного престижа, но и оказывать давление на могущественную морскую державу было непросто. Выход нашли неожиданный: смущенным умам объяснили, что британское посольство состоит сплошь …из зомби, поэтому они физически не могут склонять колени перед Сыном Неба. В китайской периодике даже появились статьи об английских матросах-зомби, сопровождаемых изображениями гротескного существа: голова у него вытянута, как у птицы, на ногах когти, голое тело покрыто волосами, а длинным клювом он втягивает воду – такими описывались англичане для китайских обывателей.

Этот факт так бы и остался забавным историческим анекдотом, если бы не получил трагического продолжения. В начале Опиумных войн, когда британский флот стал угрожать берегам Китая, Дэн Тинчжэн, губернатор провинций Гуандун и Гуанси, написал доклад императору Даогуану, уверяя того, что оснований для беспокойства нет: "Солдаты иностранных армий не способны пользоваться огнестрельным и колющим оружием, они могут только стрелять из пушек. Их ноги и лодыжки туго связаны, они не могут нагибаться и двигать членами. Если они высадятся на берег, они будут абсолютно беспомощны и окажутся не способны на активные действия" (Цит. по Zhuan & Pan, 2018, p. 97). Нет нужды говорить, что сам губернатор близко не видел английских солдат, его описание опирается на убежденность, что англичане – зомби, а значит должны выглядеть и вести себя соответствующим образом. К тому времени, когда китайцы поняли свою ошибку, провинция Чжэцзян была почти целиком захвачена англичанами.

Впрочем, и это не развеяло убежденность некоторых цинских чиновников, что на страну нападают зомби. Через год после доклада гуандунского губернатора, уже после падения Чжэцзяна, чиновник Лин Цзисю посылает двору успокоительную реляцию: "Как только враг высадится на берег, все его способности исчерпаются: его тело неподвижно, ноги одеревенели. Упав, он не может подняться. Один-единственный солдат в состоянии повергнуть все вражеское войско, даже крестьянину-простолюдину это по силам, даже одного человека достаточно, чтобы их всех уничтожить" (цит. по Zhuan & Pan, 2018, p. 97). Напомним, это писалась в тот момент, когда большая часть провинции была захвачена англичанами! Чего здесь больше – упорной веры в традиционный зомби-миф или попыток отвести от себя гнев правительства, оставляем на усмотрение читателя.

Зомби в современном городском фольклоре

Зомби в их национальном понимании – как особый разряд *гуев*, ходячие мертвецы, практически не обладающие сознанием, жаждущие человеческой плоти и способные укусом передать проклятие своим жертвам – до сих пор являются важными персонажами китайского фольклора. Интересно, что внимание к этим пугающим гостям из мира мертвых вовсе не ограничивается деревенскими быличками, оно распространяется и на городские легенды, а оттуда проникает в Интернет-фольклор в виде «*крипи-пасты*».

Говоря о городских легендах, следует, в первую очередь, упомянуть многократно обсуждаемые в китайском сегменте Интернета истории о нападении зомби на Шанхай в 1993-95 гг. и на Чэнду в 1995 г. При этом во всех статьях или форумах, посвященных этим событиям, ни разу не используются такие слова, как «нападение» или «нашествие», все названо более мягко и обтекаемо – «происшествие с зомби» или «дело о зомби».

Наиболее подробно «дело о зомби» в Чэнду изложено неким Мэн Цзыминем на его собственном авторском сайте, посвященном сверхъестественным явлениям. Он утверждает, что в 1995 г. в столице провинции Сычуань, городе Чэнду, рядом с ее центральной достопримечательностью, храмом Воинственного Князя, проводились археологические раскопки, в ходе которых из земли были подняты три трупа в истлевшей одежде цинского времени, однако, позже «из-за недостаточного присмотра они за одну ночь исчезли». Потом горожане стали видеть в разных районах города уже не три, а пять трупов, которые нападали на людей и кусали их, и если покусанный не умирал немедленно, то в течение следующих дней у него нарастали физические и личностные изменения, пока он сам не превращался в зомби. По другой версии, ходячие трупы сбежали из Пещеры Девяти старцев, расположенной на знаменитой горе Цинчэншань неподалеку от Чэнду, а в самой пещере после того было обнаружено еще много побелевших от времени человеческих костей. Наконец, еще одна версия называет местом появления зомби Шилин – бывший уезд, теперь оказавшийся в пределах города Чэнду, район, пользующийся особенно мрачной славой в связи с явлениями различной нечисти. Само название уезда означает «Десять курганов», так как там в старину производились захоронения, а теперь идут раскопки «высокой научной ценности, но с дурной репутацией», как описывает их Мэн Цзыминь. Гибель чэндуских зомби во всех версиях истории выглядит одинаково: их уничтожила Народно-освободительная армия Китая. Затратив на это немало сил и понеся значительные потери, она, в конце концов, применила огнеметы и сожгла зомби.

Рис.16-17. Милый маленький зомби из современного популярного мультфильма. Заставка телефона Хуавэй

Figure 16-17. Cute little zombie from a modern popular cartoon. A Huawei phone screensaver.

В дополнение к сказанному господин Мэн приводит и свидетельства «очевидцев», ни один из которых, на самом деле, не утверждает, что лично видел зомби. В большинстве случаев эти рассказы сводятся к обозначению возраста автора на момент «происшествия с зомби» (обычно автор был еще ребенком от 5 до 10-12 лет) и описанию его сильного страха перед ходячими мертвецами («я не мог спать от страха», «я не смел один ходить в школу», «вплоть до нынешнего дня мне страшно, когда я оказываюсь в коридорах гостиниц») (Meng, 2021).

Но иногда в рассказах сычуаньских свидетелей встречаются и новые детали или даже новые версии произошедшего. Так, один из свидетелей повествует, что в девяностых годах немало людей тонуло или даже нарочно топилось в реке Фуаньхэ, хотя сама река была неглубока, и тогда люди стали говорить, что в реке или подле нее обитают зомби, так что в результате местному телеканалу пришлось даже выступить с опровержением этих слухов. А вот «по достоверным сведениям органов внутренних дел», смерть этих людей наступала вовсе не вследствие несчастных случаев или самоубийств, так как на телах находили ужасные раны или ожоги, однако расследование ничего не дало. Сам информатор в то время учился в пятом классе, и среди его сверстников распространялись рассказы, что зомби могут «переодеваться

во взрослых» и ездить на поездах. Сойдя на станции, они якобы принимались блуждать по улицам, высматривая себе жертву, и «если увидят, что ты им по вкусу – сразу кусают тебя».

Другой комментатор в середине 1990х гг. жил в Хуаяне – небольшом городе севернее Чэнду. У них передавались слухи, что зомби покинули провинциальную столицу и перебрались именно к ним, в Хуаян. Говорили, что один житель этого уездного города пошел в общественный туалет и только в кабинке обнаружил, что забыл туалетную бумагу. И тут чья-то рука вдруг протянула ему бумагу. Человек посмотрел на бумагу и с удивлением понял, что это не салфетка, а специальная банкнота, предназначенная для сожжения в жертву духам мертвых. Тогда он поднял глаза на своего нежданного помощника и увидел перед собой зомби.

Наряду с подобными авантюрными сюжетами, по форме и духу близкими к литературным анекдотам Юань Мэя и Пу Сун-лина, в рассказах «очевидцев» изобилуют и конспирологические версии. Сам Мэн Цзыминь утверждает, что городская администрация Чэнду в то время создала специальный отдел для борьбы с зомби: «Я не могу рассказывать, откуда я это знаю, но вы обязательно должны мне верить!!!». Ссылаясь вновь на какую-то «достоверную информацию», он заявляет, что кто-то специально вызвал зомби, чтобы дестабилизировать общественное положение в провинции. «Если бы не вспышка на Солнце, которая ослабила силу *инь* у зомби, то, возможно, во всем Китае... никто и не смог бы с ними справиться!» - пугает Мэн Цзыминь (Meng, 2021).

Такие теории можно было бы счесть проявлением душевного расстройства у автора, но читатели его сайта делятся не менее экзотичными подозрениями. Так, один из них, во время описываемых событий – чэндуский подросток, описывает, как, гуляя с друзьями у реки, он услышал какие-то странные звуки и решил проверить их источник. Однако офицеры полиции, оказавшиеся поблизости, не пустили мальчишек к реке, они сами спустились в прибрежные кусты, и увиденное там заставило их немедленно вызвать подкрепление. «И тогда я понял, что зомби, и вправду, существуют!» – восклицает свидетель.

Другой предполагает, что «шумевшие» в городе зомби – это сбежавшие члены секты Белого Лотоса[1], не поясняя откуда и от кого в конце XX столетия могли сбежать приверженцы древнего религиозно-политического учения, и каким образом они превратились в нечисть. Зато автор высказывает убеждение, что именно в связи с нашествием зомби правительство закрыло примерно десять телеканалов.

Еще один комментатор вспоминает, как в Чэнду было ненадолго введено чрезвычайное положение, официальной причиной которого была угроза схода селей, а настоящей – утечка из секретной лаборатории вируса, превращавшего

1 Буддийские и даосские тайные общества и секты, существовавшие в Китае на протяжении длительного времени примерно с начала XIII в. В период владычества маньчжурской династии Цин Белый Лотос становится антиманьчжурской организацией и поднимает ряд восстаний под лозунгом «Свергнуть Цин, восстановить Мин!».

людей в зомби. Читатель, лично не видевший зомби и не слышавший о них от близкого окружения, тем не менее, высказывает свое мнение о причинах их возникновения: «Это Америка создала их, чтобы устрашить китайское правительство».

Мэн Цзыминь же рисует картину широчайшего правительственного заговора по сокрытию существования зомби, заговора, берущего свое начало еще от императора-объединителя Китая Цинь Шихуана, который приказал сжечь древние книги конфуцианцев, и, тем самым, уничтожил содержавшуюся там информацию о зомби и способах борьбы с ними (Meng, 2021).

Остальные сетевые ресурсы, повествующие об этом эпизоде в 1995 г., как правило, повторяют текст Мэн Цзыминя с сокращениями или дополнительными деталями. Так, автор под ником «Говорю глупости об обществе» в статье «Явление зомби в Чэнду в 1995 г. Правда ли это?» добавляет описание внешности зомби, извлеченных археологами из старинных гробов: «У них были длинные торчащие клыки, иссохшие тела, полуистлевшая одежда, на которой в двух местах смутно виднелись узоры. Одно из этих мест –вышитый нагрудник, другое – шарик с павлиньим пером на головном уборе» (здесь в точности описана форма цинского гражданского чиновника). Данный автор, в отличие от выше процитированного Мэн Цзыминя, настроен несколько скептически в отношении реальности зомби и пытается рационально объяснить их появление и слухи о причиняемом ими вреде: «Гробы цинского времени вполне могли сохраниться до наших дней, и трупы могли не подвергнуться серьезному разложению..., а может быть, существовал какой-то секрет, как предотвратить тление. Возможно, с расхитителями гробниц могло происходить что-то необычное, например, они заболевали, получали увечье, начинали говорить нечленораздельно ... и т.д. И этому требовалось какое-нибудь объяснение» (Speaking Follies, 2021).

Другой сетевой автор, рассказывая о нашествии зомби на Шанхай, начинает с самого правдоподобного: якобы в 1993-95 гг. несколько пациентов психиатрической больницы в районе Пудун стали бесноваться, у них выросли длинные ногти, они стали прятаться в туалете и оттуда нападать на других больных и на медицинский персонал. Но затем, столкнувшись с необходимостью объяснить, откуда же взялись зомби в современном мегаполисе, автор излагает две вполне сказочные версии. Согласно первой из них, зомби – это результат воздействия некоего неизученного вируса, и первым зомби в Шанхае стал доктор наук, вернувшийся после окончания докторантуры в Германии. Неудачный эксперимент превратил его в вампира, и отныне он мог жить только за счет чужой крови. Первые два полицейских, попытавшихся его арестовать, погибли, и тела их были обнаружены полностью обескровленными. Об этом рассказал своим зрителям местный телеканал, но после вмешательства государственных органов вынужден был выступить с опровержением.

Рис.18-19. Милый маленький зомби из современного популярного мультфильма. Заставка телефона Хуавэй

Fig. 18-19. Cute little zombie from a modern popular cartoon. A Huawei phone screensaver.

Вторая версия выглядит более кинематографичной, хотя, по сути дела, не объясняет ничего. Согласно ей, две девушки пришли в гостиницу в районе Пудун, и одна из них тотчас отправилась в туалет в фойе. Ее подруга ждала ее довольно долго и, наконец, решила проверить, все ли в порядке. Когда она открыла дверь туалета, то оттуда навстречу ей вышла пожилая женщина в красной одежде, «в ее внешности было что-то странное». Войдя же в туалет, девушка увидела свою подругу, мертвую и обескровленную, лежащую на полу, а на ее шее были следы укуса. Женщину в красном искали, но так и не смогли найти, а в разных районах города потом произошло еще несколько подобных загадочных смертей (Tell the Strange Stories, 2021).

Интернет-заметка «Нападение зомби на Чэнду и Шанхай» повторяет анекдот о жертвенной банкноте, предложенной человеку в качестве туалетной бумаги, а также развивает конспирологическую тему: якобы шанхайский парк

Цзиндун именно из-за нашествия зомби вынужден был снизить цену на входные билеты с одного юаня до пяти мао (Meng, 2021).

Отдельное место – переходное от городской легенды к литературе – занимает рассказ «Явление красноволосых зомби в Шанхае в 1931 г», написанный еще в 1932 г. на основе слухов и легенд своего времени и часто цитируемый нашими современниками в Интернете. Мы не станем излагать здесь все события рассказа, поскольку в конечном итоге источником удивительных происшествий в нем явились совсем не зомби, а остановимся лишь на том, что имеет отношение к нашей теме. В завязке рассказчик, шанхайский писатель, случайно проваливается под асфальт в городскую канализацию в районе французской концессии, когда же спасатели освобождают его оттуда, он вдруг становится объектом повышенного внимания журналистов, которые упорно допытываются, не видел ли он там, внизу, чего-либо необычного. Постепенно рассказчик узнает, что в городе, оказывается, ходят слухи об обитающих в канализации зомби – ростом они более трех метров, кожа у них очень белая, они не носят одежды, вместо нее их тела укрыты длинными, красными, как кровь, волосами. Ночами они выбираются из канализации и охотятся на прохожих: хватая их сзади за горло, они взламывают жертвам теменную кость и выпивают мозги. Если же они встречают одиноко идущую женщину, то крепко сжимают ее в объятиях и тащат вниз, в свои подземные укрытия. Рассказчик, кстати, вспоминает, что видел в газете репортаж об обнаруженной возле канализационного люка одежде и фрагменте человеческой кости (Beiyang Night Travels, 2017).

Любопытно, что среди наших современников, для которых каноны в изображении зомби давно уже задаются гонконгским кинематографом, ходячий мертвец всегда мыслится одетым в форму цинского чиновника, тогда как для человека начала 1930х гг. иконический облик зомби еще диктовался традицией и включал в себя, в первую очередь, ненормальные, искаженные черты или пропорции тела – в данном случае, огромный рост, неправильные цвета кожи и волос, отсутствие одежды и прически.

Анализируя эти повествования о зомби в современном городском фольклоре, мы находим в них проявления нескольких навязчивых социальных фобий. Это, в первую очередь, страх и недоверие к властным кругам и научным организациям: научные лаборатории и больницы выступают здесь как источник опасного заражения, они манипулируют теми стихиями, которых сами не могут контролировать; тогда как государство, хотя оно, в конечном итоге, и побеждает зло руками своих военных, в то же время постоянно озабочено сокрытием правды от населения. При этом даже сами авторы подобных слухов не могут внятно сформулировать, зачем же ученые придумывают вирусы, и почему бы правительству не информировать народ об опасности вместо того, чтобы усердно бороться с правдой. Разумеется, наши современники-китайцы имеют немалый опыт взаимодействия с государством, которое контролирует информационные потоки, но конспирологические

теории объясняются не столько этим, сколько самой сутью веры в паранормальные явления. Дело в том, что ни в одной стране мира, какой бы открытой и демократической она ни была, адепты паранормальных теорий не верят правительству и официальной науке. Уверенность в том, что правительство скрывает правду, а профессура ригидна и некомпетентна, есть родовой признак всех псевдонаучных «альтернативных» теорий.

Во-вторых, в городских легендах о зомби изредка проглядывает естественный страх перед сексуальной агрессией Чужого – недаром в легенде 30х гг. обитателям канализации приписывается похищение женщин, хотя, казалось бы, они живые трупы и не могут размножаться половым путем. Подобным же образом, сычуаньские дети в 1990х гг. боятся зомби, которые «переодеваются взрослыми» и рыщут по улицам, высматривая мальчика или девочку себе «по вкусу». Сюда же, с большей или меньшей долей условности, можно отнести и постоянный мотив нападения в туалетах – скрытых от постороннего взгляда местах, где жертва остается в одиночестве и обнажается.

Однако все названные фобии не специфичны для верований в нечисть, они отражают скорее подспудно бытующий в обществе страх перед могуществом государства, капризами природы и сексуальностью чужих мужчин. Поэтому для нашего исследования ценнее те характеристики зомби, которые лежат глубже этих поверхностных сходств.

И, в первую очередь, это касается пространственной привязки зомби к подземельям, древним захоронениям (могилы у храма Воинственного Князя, «Десять курганов», Пещера Девяти старцев) или водоемам (река Фуаньхэ, где часто тонули люди; безымянная река, где мальчики и полиция услышали странные звуки). Идеальным обиталищем для городских зомби выглядит и канализация – одновременно и подземелье, и система каналов. И это возвращает нас к изначальному, существующему с глубокой древности, пониманию китайских зомби как трупов, встающих из могил, и в то же время – как духов засухи.

Во-вторых, это тот крайне архаичный способ, которым они вредят людям: иногда они описываются как вампиры, пьющие кровь, иногда они едят мозги своих жертв, или наносят им «ужасные раны», используя «выпирающие клыки» или «длинные ногти» но, в общем, всегда их нападения сводятся к пожиранию человеческой плоти. Ведь зомби – это не просто черт или оборотень, это специфический «голодный дух»; лишенный жертвоприношений своих потомков, он вынужден утолять голод нападениями на живых людей.

Изредка в объяснениях природы зомби упоминается и такой характерный признак, как их подчиненность некоей чужой злой воле (кто-то создал их, чтобы дестабилизировать социальную обстановку; или же их создала Америка, чтобы устрашить китайское правительство).

И, наконец, важнейшим из специфических признаков китайских *гуев*, присущим им с чжоуской поры и до наших дней, является их «пришлость», чужеродность, происхождение из каких-то дальних краев. Зомби создали

в Америке, или же в зомби превратился сумасшедший доктор, только что приехавший из Германии, или беглые члены религиозной секты, или же ими стали чиновники, присланные в Сычуань центральным правительством династии Цин, зомби приехали в уездный Хуаян из провинциальной столицы Чэнду, или, по меньшей мере, они обитают в том районе Шанхая, который стал французской концессией, то есть не вполне уже и китайской землей. В этих легендах зомби ездят на поездах, блуждают вокруг станций, нападают на людей в гостиницах, ведь они пришельцы, странники, привязанные к дороге и дорожной инфраструктуре. «Когда у духов есть дом..., они не представляют собой опасности», - говорит мудрый канцлер Цзычань в «Цзочжуане» (цит. по Goldin, 2015, pp. 61-62), но у этих духов нет дома, они умерли «внешней смертью» вдалеке от резиденции своих семей, и именно это делает их источником постоянной угрозы.

Из этого перечня характерных признаков зомби в городских легендах видно, что образ живого мертвеца в китайском фольклоре и воображении сохраняет чрезвычайную устойчивость и преемственность как с классической художественной литературой, так и с древнейшими религиозными и магическими представлениями китайского народа. Единственным значимым новшеством можно счесть пришедшее из европейских легенд и американских фильмов о вампирах убеждение в том, что, убивая человека своим укусом, зомби обрекает его тоже на посмертное блуждание в виде зомби. Впрочем, даже эту инновацию нельзя назвать совершенно чуждой собственному мифологическому мышлению китайцев, ведь, как мы уже упоминали ранее, еще в начале нашей эры проповедники отказа от траура и жертвоприношений утверждали, что люди, убитые *гуями*, сами, в свою очередь, превращаются в *гуев*.

Заключение

Проследив формирование канона представлений о зомби и их бытование в китайской фольклорной, письменной и кинематографической традиции, мы можем сделать несколько основных выводов.

Своим происхождением образ зомби обязан древнекитайским верованиям в множественность человеческих душ, которые непротиворечиво сосуществуют в теле живого человека, но после смерти разделяются. Причем одни из них, служащие средоточием нравственности, разума и светлой силы *ян*, отправляются на небо, другие же – животные, темные, *иньные* души – по-прежнему обитают возле могилы или в самом покойнике, иногда заставляя его вставать из земли и нападать на людей. Особенно вероятно такое превращение в случае, если человек умер вдали от родины и был лишен правильного погребения, траура и жертв своих потомков, или же перед смертью перенес несправедливую обиду.

Рис. 20. Зомби – персонажи компьютерных игр для подростков

Fig. 20. Zombies as characters of computer games for teenagers

Образ живого трупа как одного из разрядов нечисти присутствовал в китайской культуре издревна, зомби описаны в древних травелогах и историко-дидактических сочинениях, однако окончательное оформление образа происходит уже в позднеимперский период благодаря интересу к этой тематике со стороны ряда выдающихся писателей, в первую очередь Юань Мэя. В частности, именно он отобрал из множества синонимичных выражений само название «*цзянши*», именно под его кистью закрепилось представление о зомби как о трупе, со временем зарастающем шерстью.

Следует, тем не менее, подчеркнуть, что зомби как таковой отнюдь не был собственным авторским изобретением Юань Мэя или других позднеимперских писателей – этот страшный образ был распространен в народной культуре независимо от литературных обработок. В том числе был он известен и национальным меньшинствам Китая, например, многочисленному народу мяо, у которых существовал обычай (вероятно, перенятый у них ханьцами) «перегонять» трупы, привязывая их за вытянутые руки к бамбуковым шестам.

Мы полагаем, что этот пугающий обычай обусловил такие характерные черты в наружности китайских зомби, как их неспособность шагать, поочередно поднимая и сгибая ноги, вместо чего они прыгают на прямых ногах, вытянув руки вперед.

В народных верованиях и вдохновленных ими литературных произведениях прослеживается четкая связь между зомби и водой, а вернее – ее отсутствием. Зомби не только голодный демон, пожирающий человеческое мясо и пьющий кровь, он еще и дух засухи, высасывающий из земли ее живительную кровь – воду. Это кажущееся парадоксальным сочетание функций находит, тем не менее, свое прямое соответствие в европейской мифологии, в частности в русских поверьях о заложных покойниках.

Распространенность образа зомби в народной демонологии Китая была столь широка, что иногда, даже вопреки эмпирически наблюдаемым фактам, довлела над сознанием людей и предопределяла их важнейшие решения. В рассмотренных нами примерах китайские чиновники XVIII в. предпочли интерпретировать несовпадение дипломатического этикета Китая и западных стран как принадлежность английского посольства к роду зомби. А еще столетием спустя эта интерпретация повлекла за собой абсурдные предположения о том, что, будучи зомби, английские солдаты не могут нормально ходить и использовать оружие, и это существенно снизило способность императорского правительства сопротивляться вторжению колонизаторов.

В XX веке под влиянием гонконгского кинематографа, который совершенно случайно стал наряжать зомби в форму цинских мандаринов, изменилась иконическая внешность зомби: наряду с негнущимися коленями и вытянутыми в хватательном жесте руками, появилась обязательная шелковая форма с расшитым нагрудником и шапка с павлиньим пером, соответственно пропала такая традиционная примета, как шерсть на всем теле. Зато внутренние, сущностные характеристики китайского зомби сохранились в неизменности вплоть до наших дней.

Анализ современного городского фольклора показал значительную устойчивость всего комплекса представлений о зомби как о жаждущих человеческой плоти мертвецах, зачастую подчиненных чужой злой воле, тяготеющих к рекам и городской канализации, и неизменно маркированных как пришельцы, не имеющие генетической связи с местом своей смерти и посмертного существования. А чувство подлинного страха, которое окрашивает рассказы очевидцев о нападениях зомби на людей, свидетельствует о том, что это древнее воплощение зла по-прежнему живо в сознании народа, и все еще таится в темных уголках китайской культуры.

Список литературы[1]

Brashier, K. E. (1996). Han Thanatology and the Division of "Souls". *Early China*, 21, 125–158. doi: 10.1017/S0362502800003424

Chen, F. (2002). Archetype and Aesthetics of the Fantastic: The Narrative Form in Chinese and French Fiction. *Comparative Criticism*, (24), 239–254.

Childs-Johnson, E. (1995). The Ghost Head Mask and Metamorphic Shang Imagery. *Early China*, 20, 79–92. doi: 10.1017/S0362502800004442

Gan, B. (2014). *In Search of Spirits*. Chengdu: Chengdu Ming Dynasty books. (In Chinese).

Goldin, P. R. (2015). Consciousness of the Dead as a Philosophical Problem in Ancient China. In *The Good Life and Conceptions of Life in Early China and Greco-Roman Antiquity* (pp. 59–92). Berlin: De Gruyter.

Göttner-Abendroth, H. (2012). *Matriarchal societies: Studies on indigenous cultures across the globe*. New York: Peter Lang Publishing.

Guo, J. (2018). The Spirit World. In P. R. Goldin (Ed.), *Routledge Handbook of Early Chinese History* (pp. 229–261). New York: Routledge.

Hong, M. (1994). *The Notes of Yijiang*. Zhongzhou Publishing House "Ancient Books". (In Chinese).

Huang, M. (2016). From Cultural Ghosts to Literary Ghosts – Humanisation of Chinese Ghosts in Chinese Zhiguai. In *In Ghosts—Or the (Nearly) Invisible.Spectral Phenomena in Literature and the Media*. Peter Lang AG.

Is the Appearance of Zombies in Chengdu, Sichuan, Real? Why Do the Village People Never Mention It? (2021). Retrieved from Speaking Follies about Society website: https://baijiahao.baidu.com/s?id=1708962802436984777&wfr=spider&for=pc (In Chinese)

Ji, Ch., & Yu, J. (2001). *The Glory of Yue*. Guiyang: The People's Publishing House of Guizhou. (In Chinese).

Ji, Y. (2017). *The Notes from the Thatched Cottage*. Beijing: The Publishing House of Beijing University of Science and Engineering. (In Chinese).

Li, L. (1996). Mortuary Ritual and Social Hierarchy in the Longshan Culture. *Early China*, 21, 1–46. doi: 10.1017/S0362502800003394

Needham, J. (1954). *Science and Civilization in China*. Cambridge: Cabridge University Press.

Pu, S. (2021). *The Tales from the Make-do Studio*. Jiangsu: Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing House. (In Chinese).

Puett, M. (2019). Life, domesticated and undomesticated: Ghosts, sacrifice, and the efficacy of ritual practice in early China. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 9(2), 439–460. doi: 10.1086/706073

Shen, Y. (2019). On the Change and Development of Horror Images in Western Vampire Movies and Chinese Zombie Movies. *Journal of Henyang Normal University*, 46-52. (In Chinese).

Ten Great Cases of Spirits in China. The 1995 Case of Zombies in Chengdu. (2021). Retrieved from Meng Zimin website: http://mengzimin.yergoo.com/post/145/ (In Chinese)

1 Ознакомиться с библиографией с указанием названий цитируемой литературы на китайском языке можно по ссылке: https://disk.yandex.ru/i/9iYKdWoTQS_zIw

The Beginning and the End of the Zombie Phenomenon in Shanghai. Two Versions of the Vampire Attack in Pudong. (2021). Retrieved from Telling Strange Stories website: https://www.qiwen8.com/html/54739.htm (In Chinese)

The Book of Mountains and Seas. (2014). The Publishing House of "Guangming Daily". (In Chinese).

The whole story of the Shanghai Red-haired Zombie incident in 1931. (2017). In *Beiyang Night Travels*. Changjiang Literature and Art Publishing House. (In Chinese).

Wang, S., & Si, M. (2019). Zombie Movie Genre in the Cultural Mirror of Hong Kong. *Cinema and Literature*, (3), 17-21. (In Chinese).

Wu, Ch. (2009). *The Journey to the West*. People's Literature Publishing House. (In Chinese).

Xie, Z. (2021). *Five Different Trays*. Book Company of China. (In Chinese).

Yin, Y. (2016). On the Cultural Representation in Hong Kong Zombie Films with "Mr. Zombie" as an Example. *Chinese Information Journal*, (221), 387. (In Chinese).

Yü, S. (1994). *The Records of Mountains and Valleys*. Book Company of China. (In Chinese).

Yuan, M. (1995). *Censored by Confucius*. New York and London: East Gate book.

Yuan, M. (2021). *Censored by Confucius*. Jiangsu: Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing House. (In Chinese).

Zhang, D. (1997). *The Book of Five Shelves*. Shanghai: The Shanghai publishing House of Ancient Books. (In Chinese).

Zhang, J. (2020). Revealing a very special profession that was lost a hundred years ago -"The corpse carpenter". Retrieved from https://baike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=835bbb2f9872dc26a7039dec&bk_fr=planet (In Chinese)

Zhuan, W., & Pan, W. (2018). Zombie, the Merciless Stranger. In *Cultural Heritage of China. The Notes on Demons* (pp. 86–97). Beijing: The Publishing Society of "Cultural Heritage of China" Journal. (In Chinese).

Зеленин, Д. К. (1995). *Избранные труды. Очерки русской мифологии*. Индрик.

Литвина, А. Ф., & Успенский, Ф. Б. (2006). *Выбор имени у русских князей в X-XVII вв. Династическая история сквозь призму антропонимики*. Москва: Индрик.

Федоренко, Н. Т. (Ред.). (1987). *Шицзин. Книга песен и гимнов*. Москва: Художественная литература.

Элиаде, М. (1998). *Религии Австралии*. Санкт-Петербург: Университетская книга.

Юань, М. (2003). *Новые записи Ци Се или О чем не говорил Конфуций*. Санкт-Петербург: «Северо-Запад Пресс».

Цзи Ю. (1974). *Заметки из хижины "Великое в малом"*. Москва: Наука.

References

Brashier, K. E. (1996). Han Thanatology and the Division of "Souls". *Early China*, 21, 125–158. doi: 10.1017/S0362502800003424

Chen, F. (2002). Archetype and Aesthetics of the Fantastic: The Narrative Form in Chinese and French Fiction. *Comparative Criticism*, (24), 239–254.

Childs-Johnson, E. (1995). The Ghost Head Mask and Metamorphic Shang Imagery. *Early China*, 20, 79–92. doi: 10.1017/S0362502800004442

Eliade, M. (1998). *Religions of Australia.* St. Petersburg: University Book. (In Russian).

Fedorenko, N. T. (Ed.). (1987). *Shijing. Book of Songs and Hymns.* Moscow: Fiction Literature. (In Russian).

Gan, B. (2014). *In Search of Spirits*. Chengdu: Chengdu Ming Dynasty books. (In Chinese).

Goldin, P. R. (2015). Consciousness of the Dead as a Philosophical Problem in Ancient China. In *The Good Life and Conceptions of Life in Early China and Greco-Roman Antiquity* (pp. 59–92). Berlin: De Gruyter.

Göttner-Abendroth, H. (2012). *Matriarchal societies: Studies on indigenous cultures across the globe*. New York: Peter Lang Publishing.

Guo, J. (2018). The Spirit World. In P. R. Goldin (Ed.), *Routledge Handbook of Early Chinese History* (pp. 229–261). New York: Routledge.

Hong, M. (1994). *The Notes of Yijiang*. Zhongzhou Publishing House "Ancient Books". (In Chinese).

Huang, M. (2016). From Cultural Ghosts to Literary Ghosts – Humanisation of Chinese Ghosts in Chinese Zhiguai. In *In Ghosts—Or the (Nearly) Invisible.Spectral Phenomena in Literature and the Media*. Peter Lang AG.

Is the Appearance of Zombies in Chengdu, Sichuan, Real? Why Do the Village People Never Mention It? (2021). Retrieved from Speaking Follies about Society website: https://baijiahao.baidu.com/s?id=1708962802436984777&wfr=spider&for=pc (In Chinese)

Ji, Ch., & Yu, J. (2001). *The Glory of Yue*. Guiyang: The People's Publishing House of Guizhou. (In Chinese).

Ji, Y. (1974). *Notes from the Hut of the Great in the Small*. Moscow: Nauka. (In Russian).

Ji, Y. (2017). *The Notes from the Thatched Cottage*. Beijing: The Publishing House of Beijing University of Science and Engineering. (In Chinese).

Li, L. (1996). Mortuary Ritual and Social Hierarchy in the Longshan Culture. *Early China*, 21, 1–46. doi: 10.1017/S0362502800003394

Litvina, A. F., & Uspensky, F. B. (2006). *The choice of name among the Russian princes in the 10th-16th centuries. Dynastic history through the prism of anthroponymy*. Moscow: Indric. (In Russian).

Needham, J. (1954). *Science and Civilization in China*. Cambridge: Cabridge University Press.

Pu, S. (2021). *The Tales from the Make-do Studio*. Jiangsu: Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing House. (In Chinese).

Puett, M. (2019). Life, domesticated and undomesticated: Ghosts, sacrifice, and the efficacy of ritual practice in early China. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 9(2), 439–460. doi: 10.1086/706073

Shen, Y. (2019). On the Change and Development of Horror Images in Western Vampire Movies and Chinese Zombie Movies. *Journal of Henyang Normal University*, 46-52. (In Chinese).

Ten Great Cases of Spirits in China. The 1995 Case of Zombies in Chengdu. (2021). Retrieved from Meng Zimin website: http://mengzimin.yergoo.com/post/145/ (In Chinese)

The Beginning and the End of the Zombie Phenomenon in Shanghai. Two Versions of the Vampire Attack in Pudong. (2021). Retrieved from Telling Strange Stories website: https://www.qiwen8.com/html/54739.htm (In Chinese)

The Book of Mountains and Seas. (2014). The Publishing House of "Guangming Daily". (In Chinese).

The whole story of the Shanghai Red-haired Zombie incident in 1931. (2017). In *Beiyang Night Travels*. Changjiang Literature and Art Publishing House. (In Chinese).

Wang, S., & Si, M. (2019). Zombie Movie Genre in the Cultural Mirror of Hong Kong. *Cinema and Literature*, (3), 17-21. (In Chinese).

Wu, Ch. (2009). *The Journey to the West*. People's Literature Publishing House. (In Chinese).

Xie, Z. (2021). *Five Different Trays*. Book Company of China. (In Chinese).

Yin, Y. (2016). On the Cultural Representation in Hong Kong Zombie Films with "Mr. Zombie" as an Example. *Chinese Information Journal*, (221), 387. (In Chinese).

Yü, S. (1994). *The Records of Mountains and Valleys*. Book Company of China. (In Chinese).

Yuan, M. (1995). *Censored by Confucius*. New York and London: East Gate book.

Yuan, M. (2003). T*he New Records of Qi Xie or What Confucius Didn't Talk About*. St. Petersburg: Northwest Press. (In Russian).

Yuan, M. (2021). *Censored by Confucius*. Jiangsu: Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing House. (In Chinese).

Zelenin, D. K. (1995). *Essays on Russian mythology. Selected Works. Articles on Spiritual Culture*. Indric. (In Russian).

Zhang, D. (1997). *The Book of Five Shelves*. Shanghai: The Shanghai publishing House of Ancient Books. (In Chinese).

Zhang, J. (2020). Revealing a very special profession that was lost a hundred years ago -"The corpse carpenter". Retrieved from https://baike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=835bbb2f9872dc26a7039dec&bk_fr=planet (In Chinese)

Zhuan, W., & Pan, W. (2018). Zombie, the Merciless Stranger. In *Cultural Heritage of China. The Notes on Demons* (pp. 86–97). Beijing: The Publishing Society of "Cultural Heritage of China" Journal. (In Chinese).

Modernity as Crisis: Goeng Si and Vampires in Hong Kong Cinema (translation into Russian)[1]

Dale Hudson

New York University Abu Dhabi. Abu Dhabi, United Arab Emirates. Email: dmh2018[at]nyu.edu

Abstract

This article is a translation of a chapter from the collective monograph Draculas, vampires, and other undead forms: essays on gender, race, and culture, edited by John Edgar Browning and Caroline Joan (Kay) Picart (2009, Scarecrow Press). The author analyzes the question of how Hong Kong cinema responds to the complex situation of Hong Kong's transition from its status as a British territory on loan to a special territory with extended autonomy within the PRC. As a marker pointing to the crisis development of this process, the Chinese people's particular ideas about the so-called "goeng si" ("jumping corpses") were chosen. These revived corpses move in a peculiar jumping way, due to which they received this name. According to the author, in the images of these creatures, as well as in the cinematic vampires that have become an integral part of films made by Hong Kong studios, all the contradictions of the cultural and political situation in Hong Kong are manifested as in a mirror. Despite the fact that Hong Kong was able to actively oppose the global cinema represented by Hollywood, it had to adjust to the global cinematic trends in which vampires played an important role. All of this led to a certain hybridity of images that combined both Western and Chinese traits.

Keywords

Goeng Si; "Chinese Hopping Vampire"; Hong Kong; Cinema; Crisis; Transition; Vampire Films

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

1 We are grateful to the author and publishers for permission to translate and publish the chapter of Hudson, D. (2009). Modernity as Crisis: Goeng Si and Vampires in Hong Kong Cinema. In J. E. Browning & C. J. S. Picart (Eds.), Draculas, Vampires, and Other Undead Forms: Essays on Gender, Race, and Culture. Lanham, Maryland, Toronto, New York, Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc.

Corpus Mundi. 2021. No 4 | ISSN: 2686-9055
The Body in Crisis | https://doi.org/10.46539/cmj.v2i4.55

Модерность как кризис: кён-си и вампиры в гонконгском кино (перевод на русский)[1]

Хадсон Дейл[2]

Нью-Йоркский университет в Абу-Даби. Абу-Даби, ОАЭ. Email: dmh2018[at]nyu.edu

Аннотация

Данная статья представляет собой перевод главы из коллективной монографии «Draculas, vampires, and other undead forms: essays on gender, race, and culture» вышедшей в 2009 г. под общей редакцией John Edgar Browning и Caroline Joan (Kay) Picart в издательстве Scarecrow Press. Автор анализирует вопрос о том, как гонконгский кинематограф реагирует на сложную ситуацию перехода Гонконга от статуса Британской территории, взятой в аренду, в особую территорию с расширенной автономией в составе КНР. В качестве маркера, указывающего на кризисное развитие этого процесса, был выбраны особые представления китайцев о так называемых «кён си» («прыгающих трупах»). Эти ожившие мертвецы передвигаются прыжками, за что и получили это название. По мнению автора, в образах этих существ, а также в кинематографических вампирах, ставших неотъемлемой частью фильмов, снятых на Гонконгских студиях, как в зеркале проявились все противоречия культурной и политической ситуации в Гонконге. Несмотря на то, что Гонконг смог достаточно активно противопоставить себя глобальному кино, представленному Голливудом, ему пришлось подстраиваться под мировые кинематографические тенденции, в которых образы вампиров играли важную роль. Все это приводило к определенной гибридности образов, в которых сочетались как западные, так и китайские черты.

Ключевые слова

кён-си; «китайский прыгающий вампир»; Гонконг; кинематограф; кризис; переходный период; фильмы о вампирах

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

1 Редакция выражает признательность автору и издателям за разрешение на перевод и публикацию главы Hudson, D. (2009). Modernity as Crisis: Goeng Si and Vampires in Hong Kong Cinema. In J. E. Browning & C. J. S. Picart (Eds.), Draculas, Vampires, and Other Undead Forms: Essays on Gender, Race and Culture. Lanham, Maryland, Toronto, New York, Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc.

2 Автор благодарит Кэтрин Португез, Анну Сикко, Сару Лоалл, Сунайну Майру и Шитал Маджитию за комментарии и замечания относительно этой главы.

Введение

Хит Рики Лау 1985 г. «Goeng si sin sang» (он же «Мистер Вампир») положил начало циклу фильмов «Goeng si» (Трупное окоченение), в котором сочетались традиции боевых искусств, комедии и ужасов гонконгских, голливудских, японских, британских и иных кинокомпаний. Опираясь на китайские литературные и оперные традиции, а также на международные кинематографические конвенции, можно сказать, что *кён-си* — это транскультурная фигура, ставшая известной в англоязычном мире как «китайский прыгающий вампир»[1]. Фильмы о *кён-си*[2] стали новой «изюминкой» гонконгского кинематографа, превратившись в экспортный товар как для регионального, так и глобального, потребления. И хотя в конце 1980-х гг. эта тематика сходит на нет, однако, появился ряд фильмов, в которых отображается взаимодействие, а иногда и соперничество *кён-си*, с Дракула-подобным вампиром из европейского/голливудского кино.

Целью данной работы является рассмотрение некоторых из этих фильмов в контексте кризиса модерности в Гонконге, предваряющего после 150-летней колониальной истории переход Гонконга в будущие 50 лет в качестве Специального административного района (САР) Китайской Народной Республики (КНР), а также в рамках процесса глобализации, наступивших после холодной войны. В частности, Эстер М. К. Чун и Чу Ю-Вай определяют две модели кинематографического выражения кризисных видений в гонконгском кино, которые я бы хотел рассмотреть в связи с фильмами «Вампир против вампира» (Yi mei dao ren/Однобровый священник, Гонконг 1989; реж. Лам Чин-Ин), «Укус любви» (Jat aau O.K./Один укус, О.К., Гонконг 1990; реж. Стивен Шин) и «Доктор Вампир» (Goeng si ji sang, Гонконг 1991; реж. Джейми Лук): «кризисные эмоции» ностальгии, страха и отчаяния в связи с начавшейся дискуссией о передаче власти, а также «кризисную телесность», связанную с Гонконгом как изменчивым культурным пространством, подвергшимся быстрым трансформациям (Cheung & Chu, 2004, p. xxviii). Хотя кассовые сборы этих фильмов меркли по сравнению со сборами «Мистера Вампира» и его официальных и

1 Лингвист Катарина М. Уилсон отмечает, что «хотя поверье о вампиризме вероятно возникло в Восточной Европе, слово вампир (для которого славянские языки использовали «упырь»), используемое сейчас повсеместно для описания этого явления, похоже, приобрело популярность именно на Западе». «Повсеместно», однако, в ее исследования относится к Западу, а именно Англии, Франции и Германии восемнадцатого и девятнадцатого веков. (Wilson, 1998, p. 9) В отличие от европейских языков, термин «вампир» не получил широкого распространения в китайских языках. Термин «кён-си» (или «цзянши») переводится буквально как «неподвижный труп» или «неактивная плоть». Термин «kap hyut gwai» («xi xie gui» на пиньинь) часто переводится как «кровососущий призрак», хотя он реже используется по отношению к фильмам, которые мы будем рассматривать в этой работе.

2 Хотя автор часто использует слово «вампир» как синоним кён-си, хотелось бы отметить определенную схожесть этого явления с зомби. Несмотря на то, что они, подобно вампиру, могут высасывать жизненную силу из своих жертв, кён-си – это обобщающий термин для нескольких видов оживших мертвецов. Именно поэтому редакция и решила дать этот материал в специальный номер по зомби, хоть автор и использует термин «вампир» (прим. переводчика)

неофициальных сиквелов, мне хотелось бы отметить, что эти фильмы говорят о кризисе Гонконга более остро, чем «Мистер Вампир», переходя от призрачности к материальной телесности вампиров по мере приближения передачи власти[1].

Как отметил Рей Чоу, кинематографические тексты не могут быть сведены к симптоматическому выражению момента и места их производства (Chow, 1994). Тем не менее, я хочу установить связь между *кён-си* фильмами с историческим и культурным контекстом, в котором они производились, распространялись, выставлялись и потреблялись, чтобы показать, что потенциальное политическое содержание фильма может способствовать постановке вопросов, которые ученые поднимают в отношении гонконгского кино в целом и которые были сформулированы при анализе художественных фильмов, таких как работы Вонга Карвая и Стэнли Квана, или более дорогих коммерческих фильмов, таких как работы Джона Ву и Цуй Харка.

Появление фильмов о *кён-си* совпадает с ускоренным осознанием неопределенности и определенности будущего Гонконга. Будучи колонией с тех пор, как в 1898 году Великобритания получила в 99-летнюю аренду Новые территории Сянгана у маньчжуров (династия Цин), Гонконг в своем прошлом, настоящем и будущем неизменно связан с событиями в других частях «Большого Китая», включая свержение династии Цин и создание Китайской Республики (КР) в 1912 году, изгнание правительства Гоминьдана (КМТ) на Тайвань и провозглашение КНР в 1949 году, Великую культурную революцию пролетариата с 1966 года до смерти Мао Цзэдуна в 1976 году и расправу над студентами на площади Тяньаньмэнь, выступавшими за демократические реформы в 1989 г..

В конце 1970-х и начале 1980-х гг. гонконгская идентичность оказалась в кризисной ситуации, когда премьер-министр КНР Дэн Сяопин провозгласил идею «одна страна, две системы» в отношении Гонконга, Макао и, как утверждают некоторые, Тайваня. Визит премьер-министра Великобритании Маргарет Тэтчер в КНР в 1982 году показал первые ощутимые шаги к «воссоединению Гонконга с Китаем», ставшего официальным с подписанием китайско-британской совместной декларации о будущем Гонконга в 1984 гг.. Гонконгу будет позволено сохранить капиталистическую систему еще на полвека (1997-2046), поддерживая одну из форм модернизации, которая часто находилась в оппозиции к монопольным структурам власти в коммунистической модели КНР. Тем не менее, Гонконг не реализовал постколониальный суверенитет способами, сравнимыми с деколонизацией в других странах; фактически, его статус САР указывает на проблемы китайской модер-

1 Согласно Райану Лоу, Гонконгской базе данных фильмов (HKMDb), www.hkmdb.com, (без даты; от 14 декабря 2002 года и 14 января 2007 года), Мистер Вампир заработал 20,1 млн. гонконгских долларов, в то время как «Вампир против вампира» заработал только 11,2 млн. гонконгских долларов, «Укус любви» – 10,8 млн. гонконгских долларов, а «Доктор Вампир» – 2,9 млн. Для сравнения, «Мистер Вампир 2» заработал 13,1 млн гонконгских долларов, а «Новый мистер Вампир» – 17,1 млн гонконгских долларов.

ности, такие как специальные экономические зоны (СЭЗ) – районы, где неолиберальные экономические законы способствовали иностранным инвестициям, с начала 1980-х гг.. Уход британских колониальной администрации не привел к созданию современного, суверенного, территориального национального государства Гонконг по примеру национальных государств, возникших на основе Вестфальской системы в 1648 гг., всего через несколько лет, кстати, после маньчжурского завоевания Китая.

Абстрактные страхи и тревоги после 1984 г. обрели физическую форму в 1989 г., когда на площади Тяньаньмэнь произошло массовое убийство студентов. По всему миру в прямом эфире по спутниковой связи транслировались изображения их изуродованных тел, воплощая в картинках «кризисные эмоции» Гонконга на примере «кризисных тел» жителей материка. Страхи исчезнуть или раствориться в КНР, а также тревоги по поводу заселения и перерождения в виде (не)постколонии, таким образом, являются частью социального контекста, в котором возникли фильмы о *кён-си*. Характеризуя всю сложность этого «кризиса», профессор Акбар Аббас охарактеризовал массовые демонстрации сотен тысяч представителей среднего класса в Гонконге, произошедшие после резни, как «редкий момент, когда экономические мотивы могли так легко выдать себя за политический идеализм» (Abbas, 1997, p. 5).

Поскольку гонконгское кино обращено к зрителям Гонконга, Восточной и Юго-Восточной Азии, Африки, Южной Азии, Европы и Америки, смыслы, вкладываемые в его продукцию, множественны; поэтому их нельзя свести к монолитной, коллективной реакции на отношение Гонконга к Великобритании и КНР. Разные аудитории смотрят фильмы о *кён-си* по разным причинам. В Европе и Северной Америке, например, фильмы привлекают китайскую и другие диаспоры Восточной и Юго-Восточной Азии, а также местных поклонников боевых искусств и фильмов ужасов. Стефан Хаммонд и Майк Уилкин, в частности, пишут: «Наши братья-кровопийцы с Востока не расхаживают в плащах, демонстрируя очарование Старого Света или соблазнительно покусывая шеи – хотя они и живут в гробах и имеют здоровые резцы» (Hammond & Wilkins, 1996, p. 25)[1]. Чун и Чу отмечают: «Привлекательность кино для фанбоев и им подобных заключается в его тройном притяжении – эротическом, экзотическом и кинетическом», что порождает огромное количество «развлекательных гидов, наряду с многочисленными фан-клубами, веб-сайтами и журналами для киноманов», которые «стимулируют и поддерживают потреб-

1 Далее, Хаммонд и Уилкин пишут (p. 89-90):
«Источником вдохновения послужили многовековые китайские легенды, в которых легионы прыгающих вампиров являются обычной частью повседневной жизни, и с их существованием мирятся, как мирятся с плохой погодой. Вместо коварных восточноевропейских парней в формальной одежде, очаровывающих дам и кусающих их бледные, невинные шеи, мы видим вампиров в виде облаченных в минские одежды трупов. Навечно закоченевшие, кён-си («прыгающие призраки») страшны, но в них есть и милая, игривая сторона. А дети-вампиры всегда милы. При этом вампиры часто являются помощниками более могущественных демонов и ведьм. И такие монстры совсем немилые».

ление и глобальную циркуляцию ориенталистских и стереотипных образов Гонконга через жанровое кино»(Cheung & Chu, 2004, p. xiii).

Хаммонд и Уилкин, таким образом, стремятся показать культурные различия между «вампирами» Гонконга и «Старого Света», осознавая, что такие конструкции являются кинематографическими фантазиями. Более того, их обобщение, здесь, в описании «Мистера Вампира», умалчивает о вариациях внутри фильмов о *кён-си*. Персонажи в фильмах «Вампир против вампира», «Укус любви» и «Доктор Вампир» вообще-то «расхаживают в плащах», как и граф Дракула. Плащ вампира, конечно, служит важным, культурно специфическим реквизитом в европейских/голливудских фильмах о вампирах, а также в фильмах, снятых в Мексике, Японии, Пакистане и других местах, где культурно специфические традиции европейских/голливудских фильмов были транскультурно адаптированы. Как и клыки, плащ физически маркирует вампира как Чужого, призрачное и потенциально угрожающее присутствие из другого времени и места. Возможно, отсталый или ретроградный, возможно, «досовременный» или феодальный, иммигрант, изгнанник или беженец, угрожающий поглотить принимающую культуру.

В эпоху глобального капитала кинематограф часто должен выбирать между общими культурными мотивами и культурной спецификой, «правильно их сочетать», по выражению, использованному в другом контексте создателями болливудской масалы, чтобы привлечь как искушенную, так и наивную аудиторию. Коммерческие фильмы вроде фильмов о *кён-си* были упущены из виду академической науки на фоне пристального внимания к фильмам Новой волны в Гонконге и Тайване, а также к работам кинематографистов пятого и шестого поколений в КНР. Как утверждает Роберт Стэм, гибридность выражает себя не только через культурные объекты, но и через сам процесс проявления, способ конституирования себя как текста (Stam, 2003, p. 40). Хочется заметить, что присутствие европейского/голливудского вампира в гонконгском кино трансформирует страх перед передачей власти КНР в амбивалентные антиколониальные, антииностранные и антихристианские нарративы – амбивалентные, потому что они кажутся ностальгией по эпохе, когда различные конфигурации транснационального (или, возможно, даже донационального) сознания были еще возможны.

Вампиризм и вампиры — это тропы и образы, которые были взяты на вооружение романистами, драматургами, кинематографистами и другими авторами за последние несколько веков для исследования и повествования о современных субъективностях. Кроме того, вампиризм и вампиры — это еще и тропы, и образы, взятые на вооружение теоретиками для критики в политической экономии. Например, в первом томе «Капитала» Карл Маркс пишет, что «капитал – это мертвая производительная сила, которая, подобно вампиру, живет, высасывая жизнь, и живет тем больше, чем больше ее высасывает» (Marx, 1977, p. 342). В повседневной журналистской практике вампиры исполь-

зуются при обсуждении транснациональных медиакорпораций. «Это было неизбежно: в быстро сужающемся мире глобальных развлечений Голливуду суждено было открыть Гонконг», – провозглашает американский еженедельный журнал новостей; «Может ли вампир устоять перед свежей кровью?» (Ansen, 1996, p. 66). В то время как Маркс использует вампиризм как метафору для описания наиболее эксплуататорских и недемократических свойств капитализма, Майкл Хардт и Антонио Негри прибегают к вампиру как метафоре для обозначения средств противостояния «Империи», их противоречивой концепции мирового порядка глобального капитализма после холодной войны (Hardt & Negri, 2000)[1]. «Вампир – это единственная фигура, которая выражает чудовищный, чрезвычайный и непокорный характер плоти множества», – пишут они (Hardt & Negri, 2004, p. 193)[2]. Для них «Множество» открывает возможности внутри детерриторизированных и фрагментированных властных структур глобальной войны Империи. Именно в этих противоречиях внутреннего смысла вампиров и вампиризма – эксплуатации и сопротивления, капитала и плоти – лежит суть моего анализа *кён-си* в гонконгских фильмах. Вампиризм можно понимать как троп, обозначающий мощные способы производства в рамках глобальной экономики, особенно в эпоху ускоренной глобализации, когда идентичность часто становится товаром.

Транскультурный подход к транскультурному производству

Аббас, развивая понятие *déjà disparu*, отмечал: «Чувство, что все, что является новым и уникальным в какой-то ситуации, уже навсегда исчезло», так что остается «горстка клише или набор воспоминаний о том, чего никогда не было» (Abbas, 1997, p. 25). Концепция Аббаса о *déjà disparu* перекликается с прочтением Стивеном Тео центральной роли даосских священников в повествованиях фильмов о призраках и *кён-си* как маркера «ценностей и идеологий, которые современный, даже постмодернистский гонконгский кинематограф пытается осмыслить, отказываясь от упрямой живучести досовременных способов мышления после исторического момента, когда они уже должны быть мертвы, как кадавры» (Teo, 1997, p. 224). Внимание ученых к гонконгским комедийным хоррорам было сосредоточено на историях о привидениях, отчасти из-за их сложной взаимосвязи с китайскими литературными и оперными традициями, а также из-за производства фильмов о привидениях режиссерами новой волны, такими как Энн Хуэй и Стэнли Кван. При этом фильмы о *кён-си* обделены исследовательским вниманием и требуют иной аналитической перспективы. И хотя рассмотрение фильмов через «нелокальную» призму неизменно чревато ошибками, их игнорирование,

1 Критика этой работы представлена в книге «*Debating Empire*» (*Aronowitz et al.*, 2003)

2 Автор благодарит Шитал Маджития за ссылку на эту работу. Критику «Multitude» см. в: (Rofel, 2001)

особенно с учетом их популярности не только в Гонконге, но и во всей Юго-Восточной Азии, потенциально еще страшнее[1].

Итак, я надеюсь, что мой анализ этих фильмов не будет похож на ошибочное представление о европейском/североамериканском доминировании над гонконгскими фильмами (то, что Тео назвал после подвигов Т. Э. Лоуренса в Аравии «Лоуренс-критикой»), а будет работать в пространстве транскультурного сравнительного анализа (Teo, 2002, pp. 183–184)1. Подходя к теме инородного Дракулоподобного вампира – а в случае с гонконгским кино – *вдвойне чужеродного*, поскольку Дракула определяется как чужой по отношению к знакомым английским, голландским и американским персонажам романа Стокера – хотелось бы сделать акцент на *апроприации* и *мимикрии*, а не на *имитации*.

Хотя критики серьезно отнеслись к фильмам о *кён-си*, они также отвергли более поздние фильмы причинам, заслуживающим, по моему мнению, внимания. При анализе фильма «Мистер Вампир», критики могут добавлять оценочные комментарии, например, «Отходя от традиционных китайских верований о трупах, призраках и Дао, последующие фильмы все больше черпали вдохновение в стандартных голливудских ужастиках и отказывались от творческого слияния, смешения и мистификации Восточной и Западной культур» (Hoover & Stokes, 2002, p. 75). Однако, культура и так уже «смешана», как в Гонконге, так и в Голливуде, который к 1989 г. все чаще стал нанимать талантливых гонконгцев. Кроме того, такое смешение имело долгую историю, послужившую как гонконгскому, так и европейскому/голливудскому кинематографу. «Стремление гонконгской киноиндустрии выйти на международный рынок, найти потребителя за пределами традиционного китаеязычного рынка, приводит к возможности построения глобальной идентичности», – объясняет Тео. «Как показывает пример фильма «Легенда о семи золотых вампирах» (Великобритания-Гонконг 1974), бывают случаи, когда эта попытка найти нишу на глобальном рынке может дать не совсем удачные результаты, хотя и интересные для просмотра, из-за очевидных попыток включить популярные элементы как восточной, так и западной культур» (Teo, 2000). Транскультурность, таким образом, занимает центральное место в гонконгском кинематографе.

Во введении к каталогу Гонконгского международного кинофестиваля 1989 года, посвященному «призракам», Ли Чук-то утверждает, что «лишь в 1974 г., после всемирного успеха голливудского фильма «Экзорцист» (США, 1973; реж. Уильям Фридкин), в гонконгском кино появился устойчивый, узнаваемый жанр ужасов» (Li Cheuk-to, 1989, p. 9). Ын Хо уверен, что «Мистер Вампир» «совершил прорыв, показав, что гонконгское кино наконец-то усвоило все, что могло, из западных фильмов о вампирах и перешло к использованию истинно китайского фольклора», однако он также отмечает, что «гонконгская «вампир-

1 Обсуждение сложностей транскультурного анализа см. в статье (Thomas, 1985)

ская культура» в лучшем случае является вторичной» (Ng Ho, 1989, p. 31). В отличие от западных вампиров, которые «символизируют стремление человечества к бессмертию, к вечности», гонконгские вампиры — это «лишь оболочки из шевелящейся, гниющей плоти». Как и все транскультурные фигуры, *кён-си* расшатывает опоры культурной чистоты (китайской, британской, английской, ханьской), выводя на первый план живучесть того, что часто называют «заразностью».

Основной вопрос при изучении фильмов *кён-си* – существуют ли в Китае «вампирские истории», которые можно соотнести с европейскими. «За исключением легенды о «погонщиках трупов из Сянси» (Сянси – старый административный район в провинции Хунань), почти наверняка никто не слышал о вампирских историях, – пишет Ын Хо. Когда-то я сомневался, что вампиры вообще существуют в Китае» (Ng Ho, 1989, p. 29)[1]. Легенда о «погонщиках трупов из Сянси», источник которой до сих пор остается неустановленным, важна:

«Эта странная практика перевозки трупов, по-видимому, берет свое начало в среде (основное население Китая), переселившихся в отдаленные и гористые районы в верховьях реки Юань в Хунане, где они оказались в меньшинстве. После смерти, по мнению ханьцев, покойник должен был лежать в родной земле. Из-за труднодоступной горной местности единственным способом доставки трупов на родину был так называемый метод «погонки трупов», который практиковали – и до сих пор практикуют – даосские священники (*fat si*)» (Ng Ho, 1989, p. 30).

Маловероятно, что значение «родной земли» в этой легенде, а также в романе Стокера «Дракула» и его кинематографических адаптациях, в которых «родная земля» служит в качестве метафоры изоморфной связи Дракулы с «нацией» (Трансильванией), является более чем совпадением. Тем не менее, легенда дает представление о том, как *кён-си* и вампиры соединились в фильмах о *кён-си*. Фигура *кён-си* идеально подходит для анализа гонконгской идентичности, которая часто мыслится как кризис между отчаянием и надеждой, исчезновением и перерождением, угрозой и избавлением, смертью и обновлением, а также метафорой практик приспособления к местным и глобальным рынкам[2].

Хотя термин «китайский прыгающий вампир» указывает на европоцентризм, ориентализм, колониализм и другие расистские легитимации для создания эссенциализированной китайскости в англоязычном воображении, этот термин также намекает на транскультурность как на продуктивное поле сопротивления, диалога и креативности. Предположительно, формулировка

1 Он продолжает: «До сих пор никто не смог установить аутентичность легенды. Покойный кинопродюсер Чжан Шанькунь снял фильм под названием «Погонщики трупов из Сяньси» (Гонконг, 1957). В нем рассказывалось о группах контрабандистов, которые использовали трупы в качестве тайников для контрабанды запрещенных веществ» (p. 29).

2 Например, на рекламных плакатах и видео-боксах к фильмам о *кён-си* часто изображены два маленьких клыка с капающей кровью. Хотя эти клыки можно трактовать в контексте призраков или демонов, которые появляются во многих фильмах, клыки также наводят на мысль о западных вампирах.

«*прыгающие вампиры*» была придумана гонконгскими рекламщиками в качестве маркетинговой практики, демонстрирующей стратегическую изюминку, необходимую для получения доступа к региональным и глобальным рынкам[1]. Обвиняемое часто в «региональном империализме», гонконгское кино является гегемонным, и подобно Болливуду и Голливуду, нередко нивелирует маркеры национальной идентичности, чтобы соответствовать ожиданиям различной международной аудитории. В то же время, формулировка «гонконгская национальная идентичность» является ошибочной в том смысле, что национальная идентичность обычно понимается как нечто связанное с современным национальным государством. Если Гонконг усвоил все, что мог, из европейских/голливудских фильмов о вампирах, как предполагает Ын Хо, то из этого может следовать, что гонконгские фильмы о *кён-си*, снятые после 1989 г., изрыгнули (если продолжить гастрометафоры, хотя другие метафоры могут быть более уместны) то, что было усвоено в них, и вывели это на экран вместе с европейскими/голливудскими вампирами; то есть гонконгские комедийные ужастики смогли конкурировать на равных с британскими и голливудскими. Если модерность – это кризис, то кризис может быть продуктивным.

Модерность как кризис – Гонконгский кинематограф

Под китайской модерностью часто понимают начало трансформации цинского Китая в современное национальное государство. Иными словами, провозглашение суверенитета Китая потребовало подчинения мировому порядку, продиктованному Европой (Berry & Farquhar, 2006, p. 23). Гонконг в этом контексте – совершенно особый случай. Крис Берри и Мэри Фаркухар характеризуют «постколониальную постмодерность Гонконга (когда-то колонии, теперь САР, но никогда не национального государства) как временное состояние, несоизмеримое с прогрессом современности и особенно сопротивляющееся ему»(Berry & Farquhar, 2006, p. 38). Дай Цзиньхуа много писала об изменениях, произошедших в китайском кино в связи с глобализацией, и пришла к выводу, что режиссеры Пятого поколения в КНР застряли между доиндустриальным и постмодернистским в «типично модернистской попытке выразить невыразимое»(Dai, 2002, p. 49). В отношении Гонконга она отмечает особое беспокойство в связи с ослаблением британской колониальной демократии и быстро меняющимся и постоянным процессом централизации, исходящим от правительством КНР, что проявилось в том, что «национальная граница «Холодной войны» между Гонконгом и материком обозначила (в обратном направлении) глобальное разделение между Севером и Югом, то есть.. между глобальным богатством и бедностью» (Dai, 2005, p. 82). Хотя гонконгские (и тайваньские) фильмы о боевых искусствах и выражают тревогу по отношению к 1997 году, она считает, что они сыграли центральную роль

1 Стивен Тео писал о гонконгских рекламщиках в своей книге (Teo, 1997, p. 219)

в способности КНР «позиционировать себя в процессе быстрой глобализации» (Dai, 2005, p. 92)[1]. Современный Шанхай и другие города демонстрируют трущобы и потогонные цеха, расположенные в тени постмодернистских офисных башен и роскошных резиденций, в точности как Гонконг и другие «мегаполисы», такие как Токио, Лондон и Нью-Йорк, заметнее, чем это было до краха советского коммунизма[2].

Несмотря на свое глобальное значение, гонконгское кино остается субкультурным («странным, чудаковатым, заумным» или «популярным»), региональным («азиатским») или транснациональным («китайским») – кино, которое обычно определяют как «национальное» или как часть «мирового кино», а не гегемонное и глобальное вроде Голливуда (Morris, 2005, p. 3)[3]. Однако, как отмечает Энн Сикко, «явно пришло время перерисовать карту мирового кинематографа и расположить Азию в центре» (Ciecko, 2005, p. 6)[4]. Меган Моррис утверждает, что «переведенные на множество языков гонконгские фильмы тиражируются не только как «гонконгское кино» или «китайское кино», но и как жизненно важная в определенных местах часть местной кинокультуры» (Morris, 2005, p. 4). Хотя Гонконг производит меньше фильмов, чем индустрия на тамильском или хинди в Индии, его стратегии производства коммерчески жизнеспособных и технически инновационных фильмов для местной и региональной аудитории позволяют говорить об историческом предшественнике «корейского чуда» начала 2000-х годов, хотя и без санкционированной государством (как Южной Корее) политики глобализации (*Segyehwa*). В отличие от большинства «национальных кинематографов», которые определяют себя в соответствии с современным государственным национализмом в оппозиции к Голливуду, гонконгское кино является преимущественно мейнстримовым, а Голливуд служит «скорее моделью и партнером, чем «Другим», которому нужно сопротивляться, отталкивать его или деконструировать»(Cheung & Chu, 2004, p. xxiv). В середине и конце 1980-х годов гонконгское кино считалось «маргинальной империей, тесно связанной с Голливудом»; то есть, оно было скорее комплиментарно, чем оппозиционно Голливуду (Chu, 2004, p. 5). Помимо Голливуда, гонконгский кинематограф опирается на японские традиции фильмов *тянбара* («бой на мечах»), *аниме* и *манга* (K. S. Yau, 2005). Когда подчеркивается его отличие, это скорее

1 В «Order/Anti-order» Цзиньхуа (p. 93) объясняет:
«В начале 1990-х годов гонконгские фильмы, популярные в материковых кинотеатрах, служили воображаемым пространством и источником культурной разрядки после событий 4 июня 1989 года, вскоре они стали эталоном для самоидентификации и самовыражения материковой молодежи, растущей во фрагментированном и неэффективном идеологическом пространстве между воображаемым, глобализацией и реальностью».

2 По поводу проблем третьего мира в городах первого мира см. (Sassen, 1991)

3 Примеры исследований гонконгского кино как регионального, национального или транснационального см. в (Bordwell, 2000; Fu & Desser, 2000; Lu, 1997; Stokes & Hoover, 2000; C.-M. E. Yau, 2001; Y. Zhang, 2002) и другие труды, упомянутые в этой работе.

4 Она цитирует режиссера Шекхара Капура, который утверждает, что в нынешнем тысячелетии произойдет переход к глобальной медиакультуре, центром которой станет Азия.

«*отличие от другого китайского кино*», как показывают Чун и Чу. Гонконгские фильмы представляют Гонконг как физически ханьский, и в то же время, перформативно, как космополитичный, потребительский и капиталистический, в противовес революционному реализму и романтизму «революционных кинематографистов» третьего поколения в КНР.

Квай-Чун Ло, говоря о репрезентации Китая в гонконгском кино, пишет, что «гонконгское кинопроизводство никогда не утверждается как националистическое образование, противостоящее универсалистскому стремлению модернизации», потому что «местное», как основной источник национальной идентичности, «возникает между национальным дискурсом и глобальной структуризацией и остается колеблющимся и неустойчивым» (Lo, 2001, p. 263). Тео отмечает, что гонконгское кино с 1970-х годов проецирует «абстрактный национализм», основанный на *tianxia*[1], моральных и культурных традициях родины, а не на конкретной политической верности (Bordwell, 2000, p. 40). Сиу-Люн Ли утверждает, что кунг-фу-боевики показывают отношение Гонконга к собственной китайскости как амбивалентное (S. L. Li, 2001). Враги Брюса Ли, например, часто не принадлежали конкретной культуре или эпохе, особенно в экспортных копиях для Японии; тем не менее, Ли побеждал своих врагов. Фильмы, снятые в период с 1970-х по 1984 гг., демонстрируют оптимизм, который Аббас описывает следующим образом: «Колониализм казался почти несущественным, не более чем формальным административным присутствием, которое не вмешивалось в реальную жизнь колонии» (Abbas, 1997, p. 30). Действительно, до 1949 года Гонконг почти не предлагал природных или человеческих ресурсов для эксплуатации; скорее, Гонконг служил «пространством для содействия», которое было одновременно автономным и зависимым, местом, где «“премодерн” и “постмодерн” соединились, — объясняет Аббас, — без необходимости признавать друг друга» (p. 72-75). Поскольку Гонконг исторически является перевалочным пунктом для изгнанников цинского двора и беженцев, японцев, членов Гоминьдан и Коммунистической партии Китая (КПК), Аббас (p. 25) утверждает, что до 1984 г. гонконгский кинематограф обращался к КНР и КР(Тайвань) за «легитимной историей». К 1990-м гг. большинство критиков согласились с тем, что гонконгскому кинематографу уже невозможно было полагаться на «панкитайские фантазии о подлинной ‘китайскости’» или игнорировать глобализацию, поэтому кинематограф перешел к «новому локализму» и скрытой политике (Marchetti, 1998, p. 68).

Аббас утверждает, что гонконгское кино является коммерческим в силу необходимости (отсутствие государственного финансирования со стороны колонизаторов), но, с момента визита Маргарет Тэтчер в КНР в 1982 г. для начала обсуждения передачи власти, оно является коммерческим, будучи обращенным к «обществу, находящемуся в процессе изменения - обществу,

1 Это слово характеризует Китаецентричный взгляд на мир, где поднебесную окружают «варвары».

внезапно обеспокоенному своей культурной идентичностью, поскольку так много социальных и политических свобод зависят от этого вопроса» (Abbas, 1997, p. 23). Гонконг становится объектом гонконгского кино, утверждает он, поскольку культурная идентичность понимается как необходимое условие для утверждения политической автономии. Берри и Фаркухар в своем недавнем анализе коснулись «кинематографических значений национального» в китайском кино, отметив, что «наиболее важным вопросом» является «производство коллективной идентичности и, на ее основе, агентности», которая не является «единой и последовательной», а «многократно конструируется и оспаривается» (Berry & Farquhar, 2006, p. 9). Коммерческие реалии Гонконга отличают его кино от «продиктованных реалистических модальностей с мелодраматическими хэппи-эндами для различных национальных целей» КНР (т.е. классовой справедливости) и КР (мелкого капитализма), объясняют Берри и Фаркухар (p.12, 77), так что реализм является эстетическим выбором, служащим построению Китаем себя как современного национального государства как в КНР, так и в КР.

Кризисные эмоции: заражение и сопроизводство

Конкретные исторические условия фильмов о *кён-си* подтверждают, что *кён-си* появляется в периоды политического, социального и духовного дисбаланса. Действительно, появление цикла о *кён-си* совпадает с периодом дисбаланса в Гонконге после обсуждения будущего колонии в 1982 г.. В промышленном плане «Shaw Brothers» столкнулись с новой конкуренцией после достижения фактической монополии на рынке коммерческих фильмов Гонконга на путунхуа, когда Cathay Organization прекратила в 1970 г. производство фильмов. Борьба без оружия (кунг-фу) несет в себе символику китайскости, которой нет в фильмах уся (т.е. о боевых искусствах), поскольку они заимствуют традиции из японских фильмов тянбара и голливудских фильмов. В народном воображении кунг-фу связано с китайской оперой, даосизмом, антииностранным патриотизмом времен Восстания Ихэтуаней, и популистскими развлекательными фильмами на кантонском языке (Yang, 2003, p. 52). Решение Брюса Ли подписать контракт с Golden Harvest, а не с Shaw Brothers, ознаменовало конец эпохи. Дай Цзиньхуа утверждает, что «появление» особого типа фильмов в 1980-х и 1990-х гг. – «классических костюмированных анекдотических историй» (guzhuang baishi pain) – на самом деле является «повторяющимся кинематографическим явлением в истории китайского кино, проявляющимся во времена социальных потрясений, тревоги и неопределенности» (Dai, 2005, p. 82). Разница, как отмечает Цзиньхуа (p. 85-86), между гонконгскими фильмами о боевых искусствах, повествующих о конце династии Мин и династии Цин, когда каждая столкнулась с крахом, предполагает различные концепции современного китайского национального государства: в первом случае, ханьский Китай подвергается нападению

неханьских сил; во втором – меньшинство (маньчжуры) управляет большинством (т.е. ханьцами).

Критики утверждают, что вампиры и в голливудском кино появляются в моменты кризиса[1]. Столкнувшись с олигополическим контролем голливудской «большой пятерки» студий, и опасаясь утратить контроль над Universal Studios (США), Карл Леммле-младший сосредоточился на недорогих фильмах с классическими монстрами – Дракулой, Франкенштейном, Мумией, Человеком-невидимкой, Фу Манчу (Gomery, 2005, p. 158). Цикл хорроров студии Hammer (Великобритания) появился аналогичным образом (Hutchings, 2001). Первый фильм о вампирах, «Дракула»/ «Ужас Дракулы» (Великобритания, 1958; реж. Теренс Фишер), на самом деле был частично профинансирован Universal. В середине 1970-х гг. этот цикл Hammer исчерпал себя, настало время «увлечения кунг-фу», особенно на доходном североамериканском рынке. В сотрудничестве с Shaw Brothers, чье доминирующее положение в фильмах о боевых искусствах также начало ослабевать в 1970-х гг., они выпустили фильм «Легенда о семи золотых вампирах» (Великобритания-Гонконг 1974; реж. Рой Уорд Бейкер), который рекламировали как «первый ужастик с кунг-фу». Международные совместные проекты британских и иностранных кинокомпаний были редкостью из-за позиции британских профсоюзов.

В фильме «Легенда о семи золотых вампирах», снятом полностью в Гонконге, Питер Кушинг играет роль профессора Ван Хельсинга, который едет читать лекции в университет в Чунцин, первый китайский внутренний порт, открытый для иностранцев в 1891 году (за тринадцать лет до начала действия фильма)[2]. Ван Хельсинг узнает о «семи золотых вампирах» в проклятой деревне в провинции Сычуань. Столетием ранее граф Дракула вселился в тело Ка (Чань Шень), настоятеля храма семи золотых вампиров, который отправился в Трансильванию, чтобы заручиться поддержкой Дракулы. Пока преподаватели Чунцинского университета смеются над суеверностью Ван Хельсинга, Си (Хси) Син (Дэвид Цзян) рассказывает Ван Хельсингу, что его дед уничтожил одного из семи золотых вампиров. С помощью и под защитой Си Сина, его братьев и Май Квей (Ши Сы) Ван Хельсинг и его сын Лейланд (Робин Стюарт) побеждают оставшихся шесть золотых вампиров и Дракулу. К арсеналу традиционного оружия против вампиров добавляются мечи и боевые искусства. Как и Дракула, китайские золотые вампиры превращаются в летучих мышей – это западная идея, которая обычно считается немыслимой для китайцев, поскольку вопросы загробной жизни требуют, чтобы физическая,

1 «Дракула явно притягивает нации, переживающие кризис», – утверждает Ким Ньюман в рецензии на фильм. Он приводит список крупных экономических и социальных потрясений, которые совпали с основными киноверсиями романа «Дракула»: «Германия, 1922 г.. Америка, 1930. Великобритания, 1958. Америка, 1979. Америка, 1992», ознаменовав 1992 г. «рецессией и смещением Буша»(Newman, 1993, p. 12).

2 Использование костюмов в этом фильме позволяет адаптировать местные виды для изображения центральной Европы, что наиболее заметно в кадре с замком Дракулы в Гонконге. Чунцинский университет был основан только в 1929 году, через четверть века после визита профессора Ван Хельсинга.

человеческая форма оставалась нетронутой для реинкарнации (Teo, 1997, p. 219)[1]. Типично для британского кинематографа того времени, выживают только белые мужчины и китаянка[2]. Teo интерпретирует этот совместный фильм как попытку обеих студий перепозиционировать себя на международном кинорынке. «Киностудия “Shaw Brothers” хотела воспользоваться популярностью кунг-фу, которая возникла благодаря Брюсу Ли, а Hammer Pictures увидела возможность расширить свое влияние и долю рынка в Азии», – объясняет он. Рассматривая фильм как текст, он пишет: «В начальных сценах мы видим, как Дракула принимает облик китайского настоятеля храма. «Я воспользуюсь твоим образом, твоей мантией», – говорит Дракула». В центре дебатов о глобализации стоит вопрос о гегемонии глобального Севера, культурного империализма США, и эту сцену можно рассматривать как индикатор того, как глобализация отталкивается от идеи доминирования и подавления».

Глобализация подразумевает взаимозависимость, пусть часто неоднородную и неравноправную. Совместное производство Hammer с Shaw Brothers, находящейся в британской колонии Гонконг, предполагает движение к транскультурному по имперскому вектору. В то же время гонконгские кинокомпании, такие как «Golden Harvest», почувствовали исчерпанность цикла о *кён-си* от «Bo Ho Film» и обратились к транскультурности, но уже постколониальной. Так были сняты новые фильмы с европейскими / голливудскими вампирами.

Кризисные тела: *кён-си* и вампиры

Одним из известных примеров китайских повествований о привидениях является произведение «Рассказы Ляо Чжая о необычайном» Пу Сунлина (1640-1715), автора историй о сверхъестественном, известного как Мастер Ляо Чжай. Написанные в мелодраматическом стиле, известном как чуаньци[3], рассказы подчеркивают разделение разума и тела: инь – мир призраков, ян – мир людей, а человеческое тело – место сражений. Тэо интерпретирует стиль письма Пу как сопротивление иностранной маньчжурской оккупации[4].

1 Teo утверждает (p. 223), что гонконгские фильмы «ужасов» обязаны Голливуду и Хаммеру, а также местным литературным и кинематографическим традициям. Тема реинкарнации в истории о призраках, пишет Teo, позволяет создать «аллегорический рассказ о предательстве и судьбе, трансформирующий персонажей в путешествии по психологическому царству, где прошлое определяет настоящее». Обезглавливание является высшей формой смертной казни, поскольку обезглавленный человек не имеет права на реинкарнацию и обречен на вечное наказание в качестве потерянной души, блуждающей в аду.

2 «The Satanic Rites of Dracula/Count Dracula and His Vampire Bride» (Великобритания 1973; реж. Алан Гибсон) также обращает внимание на глобальный капитализм, в частности на то, как капитал «высасывается» по колониальным и постколониальным каналам. Главной ученицей Дракулы в этом фильме является китаянка Чинь Ян (Барбара Ю Лин), что намекает на выбор актеров по расовому признаку и служит комментарием к беспокойству Великобритании по поводу оздоровления экономики ее китайской колонии.

3 Буквально, «рассказы о необычном». (прим. Пер.)

4 Тэо пишет: «Фатальность конца династии, ностальгия по периоду Мин, антипатия к существующему порядку (отраженная в тяжелой судьбе ученых) – вот основные темы Ляо Чжая. Пу рассказывал истории о

Призраки и демоны ищут тела для перевоплощения, а мертвые принимают форму абстрактных духов, обычно проявляющихся в этих рассказах в виде лисиц, или человеческих фигур, забирающих жизненную силу через сексуальные контакты. Духи обычно были прекрасными женщинами, умершими в результате несправедливости, часто из-за неудачной любви. Для таких духов покой приходит через возрождение и реинкарнацию. Истории о призраках восходят к золотому веку шанхайского кино. Фильм Стэнли Квана «Yin ji kau/ Rouge/Румяна» (Гонконг, 1987) стал популярным и получил признание критиков, что оживило жанр, привнеся в него качественное производство и участие звезд кино. В некоторых фильмах призрака разоблачают как мистификацию. История здесь раскрывается не прямо, а образно, как «чувство потери» (Chan, 2000, p. 255). Фильмы предлагают сложные способы восстановления, сохранения и передачи из поколения в поколение этой воображаемой истории. Местная идентичность, пишут Берри и Фаркухар, формируется с помощью прошлого в фильмах-наследии[5](и пост) в ответ на современные процессы глобализации (Berry & Farquhar, 2006, p. 77).

Рассматривая призрака как образ нестабильного времени, где прошлое, настоящее и будущее обрушиваются друг на друга, Берри и Фаркухар приходят к выводу, что совместное присутствие прошлого и будущего «дестабилизирует саму идею четко определенного настоящего, являющуюся фундаментом современного линейного времени» (p. 39). Неудивительно, что Гоминьдан запрещал истории о привидениях и боевых искусствах в своей компании 1935 г. по «борьбе с суевериями и моральным упадком» (Abbas, 1997, p. 40). Очевидно, что линейное движение модерности к осознанию Китаем себя как современного национального государства было нарушено этими символами прошлого. Они отмечают, что «киноопера – это форма культурного национализма, которая может быть преобразована государственными директивами в политический национализм», однако, пока не появилась ее версия, прославляющая идеалы социальной революции, КНР воспринимала ее как нечто проблематичное из-за «феодального содержания и регионального разнообразия, обратной стороны грандиозного повествования о современной нации» (p. 48). В то время, как Гоминьдан запретил призраков и боевые искусства, отмечают Берри и Фаркухар, КПК присвоила и превратила их в основу национального государства (p. 59).

Вампиры, как призраки и трупы, являются досовременными пережитками феодального и династического порядка. По мнению Франко Моретти, персонаж Брэма Стокера граф Дракула монополистичен, так как «буржуа XIX века способен представить себе монополию только в виде графа Дракулы,

простых людях, которые отражали все эти темы, принимая кажущуюся объективную позицию как часть 'правильного' подхода» (Teo, 1989).

5 Фильм-наследие (Heritage film) – собирательный термин для фильмов, изображающих прошлое в ностальгических тонах. Изначально применялся относительно британский картин, но в последствии распространился и на фильмы других стран. (прим. переводчика)

аристократа, фигуры прошлого, реликта далеких земель и темных веков» (Moretti, 1988, p. 91). Монополия представляет собой феодальный порядок, несовместимый с идеалами свободной конкуренции, и, по мнению Моретти, национализм в сочетании с деньгами и религией «координирует индивидуальную энергию и позволяет ей противостоять угрозе». Монополистический капитализм, таким образом, должен быть сдержан современным национальным государством. «Современность побеждает своего врага, – пишет Стив Пайл о романе «Дракула», – благодаря превосходному использованию информации, доступной ее агентам, и превосходному ремеслу – использованию технологий» (Pile, 2003, p. 276). Гонконгские фильмы могут приравнивать чрезмерное накопление богатства к потере человечности, что проявляется в обличье *кён-си*. Духи – это лиминальные фигуры, оказавшиеся между временем и пространством.

«Встречи с приведениями» (Gwai ckui gwai/Spooky Encounters, Гонконг, 1980; реж. Саммо Хун Кам-бо) многие считают первым фильмом о потустороннем, изображающим *кён-си*, а также одним из первых гонконгских комедийных хорроров[1]. Как и в фильме «Мистер Вампир», в роли *кён-си* снялись известные мастера боевых искусств, прошедшие обучение в Китайской драматической академии (как и Джеки Чан и Саммо Хун). В фильме представлена традиция поединка двух сифу (мастеров), Чин Хоя (Лун Чан) и его брата Цуя (Фат Чун), и показан *кён-си* (Юэнь Бяо). Несвязанное с этим фильмом продолжение «Встречи с призраками 2» (Gwai aau gwai/ Encounters of the Spooky Kind II, Гонконг, 1980), было снято Рики Лау, а Лам Чин-Ин снялся в роли сифу, уничтожающего вампиров[2]. Имена этих двоих станут почти синонимами фильмов о *кён-си*.

Новые фильмы жанра уся опирались на японскую тянбару, заново изобретая кино, имитируя необходимое, но сохраняя определенные китайские традиции (Yung, 2005, p. 46). Коу объясняет, что в «Мистере вампире» мотивация *кён-си* в том, что когда-то он был человеком и может проявлять человеческие качества, такие как тщеславие, уязвимость и другие недостатки. Коу объясняет, что *кён-си* — это труп человека, умершего плохой смертью. *Кён-си* отличается от «*сыши*» (трупа) тем, что сохраняет «дыхание», дожидаясь подходящего момента для оживления. В отличие от европейского/голливудского вампира, который высасывает кровь своей жертвы, *кён-си* питается дыханием – особенность, которая в последующих фильмах о мистере Вампире менее заметна[3]. *Кён-си* обычно одеты в традиционную одежду, у них длинные синие

1 Бей Логан утверждает, что «Maau saan goeng shut kuen/The Spiritual Boxer 2» (Hong Kong 1979; реж. Liu Chia Liang), возможно, является первым из сравнительно новых гонконгских фильмов, включившим в свое повествование *кён-си* (Logan, 1996, p. 103).

2 Термин «несвязанный сиквел» заимствован из книги Фредерика Даннена и Барри Лонга (1997, p. 224). Большинство западных поклонников фильма описывают его в похожих терминах.

3 В книге «Абракадавр: Кросс-культурные влияния в гонконгском кино о вампирах», Ын Хо утверждает: «Что касается мифа о тех людях, чью кровь высасывает вампир, и они сами становятся вампирами. Нет никаких литературных источников, подтверждающих это в китайской традиции. Можно с уверенностью

ногти и удлиненные клыки, а двигаются они, прыгая с вытянутыми руками. Как правило, они изображаются слепыми и находят своих жертв по дыханию. Они душат людей, протыкая горло своими длинными ногтями. Для борьбы с нечистью *сифу* использует особые силы и заклинания, называемые «*фашу*»[1]. *Сифу* может «усмирить» *кён-си*, приложив талисман – полоску желтой бумаги, на которой написаны даосские сакральные формулы, – ко лбу *кён-си* и направляя его движение с помощью колокольчика, или же *сифу* может уничтожить *кён-си* с помощью заклинаний, деревянных мечей или собачьей крови (Vié, 1996, p. 175).

В фильмах используется оперный *лянсян*, «застывшая поза, которая визуально передает “архетипические образы и эмоции”», такие как сопротивление, самоотверженность или ненависть. Она сочетает эмоции (*цин*) и энергию (*ци*)[2]. Фильмы усиливают зрелищность боевых искусств с помощью быстрого монтажа и спецэффектов, в частности, тросов, удаленных в процессе постпродакшена, позволяющих персонажам совершать эффектные подвиги в технике, которую фанаты часто называют «трос-фу» (*wire-fu*). Музыкальные реплики и небольшие пиротехнические средства служат для усиления эффекта магии *фашу*. *Сифу* неизменно уничтожает *кён-си* и исцеляет пострадавших. Наиболее зрелищная сцена драки происходит в конце фильма, за ней часто следует короткий комический момент. Фильмы, как утверждает Ын Хо, в основном посвящены отношениям между *сифу* и учеником, так что *кён-си* выступает в качестве объекта, позволяющего выразить этот комический конфликт (Ng Ho, 1989, p. 29)[3].

Фильмы, снятые такими компаниями, как Bo Ho Film и Golden Harvest, применяют визуальные стратегии костюмированной драмы. *Кён-си* зачастую одет в традиционную одежду, представая как пережиток прошлого или символ традиции, предок, чья душа должна быть упокоена, чтобы гарантировать процветание и благополучие семьи. Как правило, *сифу* отличает желтый даосский наряд, во всяком случае, в сценах поединков, так что битвы «добра

сказать, что это в основном западная концепция, использованная и адаптированная в китайскую форму Мистером Вампиром» (p.33). Среди фильмов Рики Лау: «Goeng si sin sang / Мистер Вампир» (Гонконг 1985), «Genug shut ga chuk / Мистер Вампир 2» (Гонконг 1986), «Ling waan sin sang / Мистер Вампир 3» (Гонконг 1987), «Goeng shut suk suk / Мистер Вампир Сага 4» (Гонконг 1988) и «San goeng shut sin sang / Мистер Вампир 1992» (Гонконг 1992).

1 В даосизме «*сянь*» (бессмертные) обретают вечную жизнь и божественные силы (невосприимчивость к огню, способность летать и т.д.), благодаря определенным ритуалам и алхимии. Обычно выделяют три категории *сянь*: *тяньшэнь* (небесные бессмертные), которые могут летать; *дишэнь* (земные бессмертные), которые живут в горах и лесах; и *шицзешэнь* (безтелесные бессмертные), которые после смерти оставляют свое тело.

2 Это определение и эти примеры взяты из книги Криса Берри и Мэри Фаркухар(2006, pp. 65–66). Они ссылаются на (Barmé, 1985, pp. 119–120) и (Luo, 1989, pp. 268–269)

3 Хо описывает (Ng Ho, 1989, p. 31) четыре «культурные черты» (или кинематографические условности) в этих фильмах: сохранение трупом «дополнительного дыхания», что приводит к его превращению в вампира; способность человека задержать дыхание, чтобы остановить вампира; превращение жертвы в вампира после того, как вампир высосал ее кровь; и использование деревянных мечей, ниток, обмакнутых в чернила, желтых свитков и клейкого риса для усмирения вампира.

со злом» визуально представлены через костюмы. В фильмах кризисные тела нечисти и *кён-си* обычно вписываются в комедию человеческих отношений, часто это игривое соперничество между двумя персонажами мужского пола за внимание или привязанность другого персонажа, например, *сифу* или красивой женщины. Юмор часто одновременно вербальный и телесный, причем последний подчеркивает зрелищность человеческого тела совершенно иным образом, нежели это происходит в фильмах о боевых искусствах. Боевые сценах в фильмах про *кён-си* руки и ноги могут демонстрировать физическую силу, ловкость и равновесие, но пах и ягодицы свидетельствуют об уязвимости перед травмами или возбуждением. Телесный комизм как правило рассчитан на мужское зрительское удовольствие[1]. Подобно герою боевых искусств в целом, физическая сила и движения тела *сифу* наделены «способностью защищать позитивные социальные ценности», что «превращает его победу над злом в подтверждение легитимности системы» (Giukin, 2001, p. 58).

Если *сифу* усмиряет нечисть и *кён-си*, появляющихся в моменты кризиса, вопрос заключается в том, как определяются кризисы в этих фильмах. Сюжет фильма «Мистер Вампир», действие которого происходит в республиканском Китае, начинается с того, что мистер Ям нанимает Коу, чтобы тот проконтролировал перезахоронение тела его отца из-за плохого фэн-шуй нынешней могилы[2]. Ям приглашает их обсудить сделку за английским чаем. Боясь ошибиться в этом иностранном обычае, Коу приводит одного из своих учеников, чтобы тот делал все первым. Дочь Яма Тин-тин (Мун Ли Чой-фун) выбирает кофе как возможность проявить свой космополитизм. Поняв, что они не знают тонкостей употребления кофе, она решает подшутить. Отпивая глоток кофе, она запивает его сливками прямо из сливочника и съедает ложку сахара. Двое следуют ее примеру, что очень ее забавляет. В этой сцене представлен шутливый характер фильма, но также – колониальная власть Великобритании над Гонконгом, благодаря одной из самых распространенных практик, поскольку чаепитие часто было средством поддержания чувства национальной идентичности для британских колонистов. Ям – бизнесмен, которому приходится контактировать с иностранцами (европейцами), что, возможно, указывает на британский контроль над несколькими важными портами после Опиумной войны. Майкл Гувер и Лиза Одэм Стоукс предполо-

1 В типичной сцене змея заползает в брюки персонажа-мужчины. Он корчится и кричит, пока змея не выползет через расстегнутую ширинку. Зачастую женские персонажи закрывают глаза, а мужские хватают змею.

2 «Фэн-шуй» буквально означает «ветер, вода» и традиционно символизирует пространство между небом и землей, то есть среду, в которой мы живем. В основе философии лежит то, что мы и наше окружение подпитываемся невидимой, но ощутимой энергией, называемой ци, которая движется как ветер, но может завихряться и задерживаться, как вода и застаиваться; искусство мастера фэн-шуй заключается в определении мест, где ци течет свободно, где она может задерживаться и застаиваться, или где она может быть чрезмерной. Работа заключается в создании пространства для течения ци и активизации возможностей, которые могут быть заблокированы препятствиями - гармоничное восстановление баланса инь и ян, темного и светлого во всех ситуациях. Принципы могут применяться как геофизически, так и на поверхностном уровне для расстановки предметов, дизайна и декора.

жили, что Яма можно рассматривать как «часть китайской элиты, появившейся в колониальном Гонконге в XIX веке. Они стали успешными торговцами или компрадорами западных фирм, работающих на этой территории» (Hoover & Stokes, 2002, p. 73). Плохой фэн-шуй, таким образом, можно рассматривать как симптом дисфункции, вызванной общением с иностранцами, соблазнением или порабощением ими.

Джина Марчетти отмечает, что гонконгские фильмы, действие которых происходит в республиканском Китае, а также фильмы, сюжет которых разворачивается во время японской оккупации и гражданских войн до 1949 года, часто иносказательно описывают период 1989-1997 годов (Marchetti, 2006, p. 11). Как и в европейских/голливудских драмах, ошибки в «исторической точности» позволяют представить современные проблемы в диалектике прошлого, настоящего и будущего. Повествование в некоторых фильмах связано с периодом правления династии Цин (1644-1912), в других – республиканского Китая (1912-1949). Сюжет многих фильмов о боевых искусствах как средстве борьбы с *кён-си*, как ни странно, разворачивается в республиканскую эпоху, когда боевые искусства и истории о нечистой силе были объявлены вне закона как угроза безопасности и модернизации. Образ Китая и усилия по созданию исторической достоверности разнятся от фильма к фильму. Китай больше не разделен, его часто представляют как единую нацию, нередко оккупированную другой нацией. Однако, его также изображают, как нацию, разделенную политически и, в некоторой степени, культурно. Фильмы о *кён-си* заставляют задуматься об истории, реальной или вымышленной, и вступающей в противоречие с любыми представлениями о едином китайском культурном наследии и национальной идентичности – как маоистской, так и националистической. Вопросы, касающиеся этнических меньшинств и иностранных интервентов в Китае, а также китайских беженцев из Вьетнама в Гонконг, превращаются в контекст, в котором *сифу* сражается с *кён-си*. Фильмы, снятые после 1989 года, которые я рассматриваю, представляют Гонконг как место диалога китайских и британских традиций(Roberts, 1998, p. xiv)[1].

Колонисты уходят, вампиры приходят

Если роман Стокера «Дракула» затрагивает вопросы «английской» идентичности на ранних этапах глобализации, то фильмы «Вампир против вампира», «Укус любви» и «Доктор Вампир» ставят вопросы об идентичности

1 Начало фильма «Безумное сафари» (Fei zhou han shang, Гонконг, 1990; реж. Билли Чан Пин-иу), например, включает образовательный документальный ролик (возможно, более уместно описать его в соответствии с его функцией как маркетинговый), о различиях между западным вампиром и китайским *кён-си*, подчеркивая, что культурные различия заметны и узнаваемы. Как и другие «артефакты», украденные при колониализме, *кён-си* считается чем-то вроде музейного экспоната, достойного продажи на аукционе – «китайская мумия», как провозглашают организаторы аукциона, что напоминает термин И. Г. фон Гердера «забальзамированная мумия», применявшийся к Китаю.

Гонконга в более поздний период этого процесса. В этих фильмах вампиризм в европейском/голливудском стиле перемещается из Лондона в гораздо более экономически прибыльный Гонконг, обращая вспять движение инвестиционного капитала, который к 1990 году начал в больших количествах перетекать из Гонконга в Великобританию. Эти фильмы представляют гонконгскую идентичность как пространство межкультурных контактов между традициями, кодируемыми как китайская и британская, через изображения в фильмах *кён-си*, европейского/голливудского вампира и, как показано в одном случае, «смешанного вампира».

В фильме «Вампир против вампира» британский вампиризм проникает в Китай с христианскими миссионерами, а маленький *кён-си* помогает сифу бороться с европейским/голливудским вампиром. История христианских миссионеров в Китае уходит корнями во времена династии Тан, и она тесно переплетена с договорами между Китаем и европейскими государствами после Опиумных войн (1839-1842 и 1856-1860 гг), согласно которым, помимо прочих неравных привилегий, иностранные подданные выводились из-под юрисдикции китайских судов; последующие соглашения требовали от китайского правительства защиты христианских миссионеров после нападений на них китайских националистов под названием Ихэтуань (или Ихэцюань, « Кулак во имя праведности и гармонии», называемых британцами «боксерами») в ходе восстаний против иностранного империализма (Roberts, 1998, p. 34,98). Среди большого количества антихристианских публикаций имелся один памфлет, утверждавший, что западные мужчины пьют менструальную кровь западных женщин, что объясняет их «невыносимую вонь» (Roberts, 1998, p. 101). Европейские державы затем использовали факты нападений на миссионеров для получения дополнительных экономических и политических привилегий.

Сценарий фильма «Вампир против вампира», действие которого происходит в республиканском Китае, показывает напряженность отношений между «традиционным» и «иностранным» в Китае. Приглашенный в деревню для диагностики повторяющихся несмотря на «*хороший фэн-шуй*» «проблем», однобровый священник (Лам) обнаруживает гнездо летучих мышей, свисающих с ветвей погруженного в воду дерева. Летучие мыши символизируют чужое присутствие в деревне, показывая, что Китай уязвим для иностранной заразы, тем более что затопленное дерево находится рядом с заброшенной христианской миссией. В роли настоятельницы – известная певица Мария Кордеро, переехавшая в Гонконг в возрасте десяти лет в середине 1960-х гг. и начавшая карьеру певицы в середине 1980-х гг.. Кордеро родилась в Макао, который, как и Гонконг в 1997 году, официально вернулся в состав КНР в 1999 году в качестве САР. По этническому происхождению Кордеро частично филиппинских, частично китайских кровей, что наглядно демонстрирует глобализацию.

Макао был «основан» (колонизирован) португальцами в 1557 году и получил название Cidade do Nome de Deus, de Macau, Não há outra mais Leal («Город имени Бога, Макао, и нет более верного») в 1640 году. Хотя Макао был крупным торговым портом между Китаем и Европой, к 1840-м гг. его затмил Гонконг. Эмиграция из колонии в фильме представлена как средство самосохранения. Священник делит прибыль от работы со своими помощниками, Хохом (Сиу-хоу Чин) и Фоном (Фон Лю), объясняя, что они могут использовать ее для «будущей эмиграции в Гуанчжоу». Гуанчжоу – это кантонскоязычная столица провинции Гуандун на юге Китая, прилегающей к Гонконгу, которую англичане, использовавшие порт для ввоза опиума в Китай, называли Кантон. Такой экскурс в историю Макао и Гуанчжоу важен для понимания тематических сдвигов и замещения в фильме гонконгской идентичности. Дальнейшее присутствие европейского/голливудского вампиризма обнаруживается в запертой «комнате для медитаций» в миссии. Пародируются европейские / голливудские кинематографические условности (чеснок, летучие мыши, распятия). Настоятельница интерпретирует чеснок, свисающий с потолочных балок комнаты как средство изгнания призраков.

Вампир из фильма, один из двух погибших священников миссии, позже обнаруживается в могиле полицейскими. В соответствии с традициями гонконгского кинематографа, согласно которым богатство допустимо, но алчность уже приравнивается к глупости, генерал поручает своим людям вести раскопки в поисках «антиквариата». Когда его люди пытаются достать рубин, прикрепленный к закопанному мечу, небо затягивается тучами. Выкапывая меч, они достают и труп священника. Жители деревни хотят сжечь его и выбросить пепел в море для привлечения «удачи» в деревню, но генерал и его девушка забирают тело к себе. Извлекая драгоценный камень из оправы, генерал режется о меч. Кровь капает на труп, тот ее впитывает, начинает дышать и кусает девушку в шею, а его тело напитывается ее кровью. Оживленный вампир покрыт грязью, одет в черный плащ, у него красные глаза и длинные темные волосы, что визуально больше напоминает европейских / голливудских вампиров, чем *кён-си*. Пытаясь «побороть» вампира, священник обнаруживает, что искусство *фашу* неэффективно: вампир разрывает талисман на две части. Священника спасает маленький *кён-си*, что и отражено в англоязычном названии «Вампир против вампира». В отличие от многих европейских/голливудских фильмов о вампирах, особенно фильмов Hammer, в которых вампира уничтожает солнечный свет, в этом фильме он никак не влияет на них. В конце концов, однобровый священник заводит вампира в зыбучие пески.

Фильм «Вампир против вампира» адаптирует и пародирует в противостоянии жанровые клише из местных и зарубежных фильмов, таким образом, он представляет собой транскультурный текст, что приводит в замешательство западных фанатов, некоторые из которых сомневаются в «аутентичности»

вампира в европейском / голливудском стиле[1]. Фильм не касается истории происхождения вампиризма, подразумевая, что объяснение находится вне фильма. В фильмах цикла «Мистер Вампир» *кён-си* представляет собой опасный символ китайского прошлого, которое необходимо похоронить, чтобы обеспечить хороший фэн-шуй, однако здесь, напротив, маленький *кён-си* служит для восстановления связи с ним.

Впрочем, это китайское прошлое является не только культурным, но и самореферентным по отношению к циклу *кён-си*, в частности, к совсем недавнему прошлому – появлению младенца *кён-си* в фильме «Мистер Вампир 2» («Goung si ga chuk/Mr. Vampire 2», Гонконг, 1986; реж. Рики Лау Кун-вай) с целью утверждения специфической местной (гонконгской) идентичности и изгнания «вампиризма» британской колонизации и христианского прозелитизма, а также потенциального «вампиризма» передачи власти[2]. Но вместо того, чтобы занять какую-то сторону, фильм, как и «Укус любви» и «Доктор Вампир», критикует как британскую, так и китайскую власть, конструктивно рассуждая о том, что можно извлечь из кризиса неспокойной современности.

В фильме «Укус любви» гонконгская идентичность становится ареной конфликта двух кинематографических антигероев: вампира и босса триады (организованной преступной семьи). Вампир Герцог Ли (Джордж Лам Чи-чун), имя которого отсылает к Кристоферу Ли, сыгравшему графа Дракулу в большинстве фильмов Hammer о вампирах, – призрак прошлого, романтический антигерой девятнадцатого века. Прикованный к инвалидному креслу босс триады Фун (Норман Цуй Суй-кун) – эгоистичный антигерой XX века, готовый пожертвовать жизнью своей сестры Анны (Розамунд Кван Чи-лам), чтобы спасти свою собственную[3]. Вступительные титры демонстрируют анахронизм существования Ли. В то время как Фун и Анна передвигаются по улицам современного Лондона на лимузинах и спортивных автомобилях, Ли едет в запряженной лошадьми повозке к «готическому» замку, типичному для фильмов Hammer. Дизайн костюмов выполнен с учетом кинематографических условностей: на Ли парик из длинных седых волос, белая рубашка с рюшами, черные брюки, черный жилет и черный плащ с высоким воротником и красной подкладкой. Неспособный адаптироваться к изменившемуся за столетия миру, он измучен и одинок. Для выживания ему необходима человеческая кровь, но он не хочет убивать, поэтому берет ее из банка крови. Но кровь, как напоми-

1 «Стоит того!» (комментарий пользователя на «Yi men dao ren/Vampire vs. Vampire»), ("Hong Kong Movie DataBase," 2001)

2 В фильме «Мистер Вампир 2» представлена нуклеарная семья *кён-си*. Молодая девушка Чиа-чиа подружилась с ребенком *кён-си*, протянув ему руку, как Эллиотт протянул руку маленькому космическому пришельцу, брошенному другими в фильме «Инопланетянин» («E.T.: The Extra-Terrestrial», США, 1982, реж. Стивен Спилберг). Что еще более важно, фильм отмечает прибытие китайских «людей на лодках» из Вьетнама.

3 Главные звезды, Кван и Лам, ассоциируются поклонниками с их работой в «национальном эпосе» «Однажды в Китае» (Гонконг, 1991; реж. Цуй Харк). Розамунд Кван играет тетю И, а Джордж Лам исполняет заглавную композицию.

нает ему слуга, стоит дорого, а его финансовое положение нестабильно. Он клянется, что не будет кусать людей, потому что это превратит их в вампиров, что нарушает привычные ассоциации вампиров с угрозой общественному здоровью.

Несмотря на свой комедийный характер, «Укус любви» затрагивает темы гражданства и заражения. Фильм раскрывает правовой статус «иностранных» работников в Лондоне, обращая внимание на удостоверение личности Ли. Не все жители Гонконга имели право на получение британского гражданства[1]. До передачи власти консервативные британские политики опасались, что два с половиной миллиона граждан из Гонконга, зависимого от Британии, иммигрируют в Великобританию (Dummett, 2001, p. 120). Маскарад Ли, таким образом, выглядит правдоподобным, хотя и сильно стилизованным ответом на беспокойство по поводу передачи власти. Положение Фуна не менее опасно. Он страдает от недуга или заболевания крови, требующего переливания, но эта кровь нужна и сироте. В местной больнице Ли исцеляет сироту, сделав прямое переливание вампирской крови, способной противостоять человеческим болезням. Альтруистический поступок Ли необратимо ослабляет его силы, так что Фуну удается заманить того в ловушку. Фун отправляет Ли и сироту в Гонконг в ящиках в качестве воздушного груза, якобы являющегося частью контрабандного бизнеса. Чтобы спастись, Ли кусает его, превращая в вампира. Заподозрив, что Фун является носителем вируса ВИЧ/СПИДа, Ли спрашивает Анну, довелось ли ей и ее брату «водиться» с иностранцами.

Коварный Фун говорит сестре, что он изменился и стал «хорошим». Анна родилась 6 июня 1966 года в 6:00 вечера, что делает ее кровь особенной. Если Фун выпьет ее кровь, он станет «королем демонов». Зная о намерениях своего брата, Анна изучает фильм «Ночь страха II» (США 1989; реж. Томми Ли Уоллес), чтобы узнать о методах уничтожения вампиров[2]. Она также штудирует книгу о вампирах, из которой узнает, что ее брат – «смешанный вампир» и что искренние слезы смертельны для таких вампиров. В финальной схватке Анна предлагает свою шею Ли, чтобы он смог одолеть Фуна. После продолжительной борьбы в подземелье оба вампира прорываются сквозь цементный

1 С процессом деколонизации после Второй мировой войны Великобритания проводила политику, позволяющую странам Содружества оставаться «британскими» и в то же время отличающую эти новые независимые государства от Великобритании. Закон о британском гражданстве 1948 года создал три категории, включая граждан Соединенного Королевства и колоний (CUKC), которые позже были разделены на три новые категории, включая ГБЗТ в Законе о британском гражданстве 1981 года. Акт об иммиграции от 1962 года запрещал жителям Гонконга свободно въезжать в Великобританию. Два закона в 1985 и 1986 годах создали еще одну категорию, British Nationals (Overseas) [BN(O)], которая предусматривала консульскую защиту, но не включала право на проживание в Великобритании. В 1987 году была создана категория постоянного жителя Гонконга. После событий 1989 года в Пекине Великобритания предоставила ограниченному числу жителей Гонконга статус британского гражданина (БГ) с правом проживания в Великобритании, а также статус БГ некитайским этническим меньшинствам, проживающим в Гонконге (Ai, 2002).

2 В фильме «Ночь страха» старшеклассник Чарли успешно распознает в своем соседе Джерри вампира благодаря регулярному просмотру старых фильмов по телевизору. Он обращается за помощью к ведущему телешоу, который во многих фильмах играет роль охотника на вампиров.

потолок на солнечный свет, где их тела взрываются. Благодаря самоотверженному акту самоуничтожения Ли, Анна и сирота не превращаются в вампиров. Они могут жить как люди, как незараженные жители Гонконга. Фильм заканчивается тем, что вампирский наряд Ли начинает светиться белым светом. Анна находит младенца, который, как ей говорят, и есть Ли. Ее искренние слезы освободили его от вечной вампирской жизни и вернули в цикл реинкарнации в качестве человека (этнически китайца). Как и Фун, Ли был «смешанным вампиром», амбивалентной метафорой для гонконгцев, либо «зараженных», либо покинутых своими колониальными правителями, что указывает на продолжающиеся переговоры и споры внутри «кризисных тел» Гонконга.

В «Докторе Вампире» заражение крови ассоциируется с культурной или национальной идентичностью. Находясь в Великобритании по делам, гонконгский доктор Чан Та-цун (Боуи Лам) заходит в бар, где женщины-вампиры сосут кровь у своих жертв-мужчин, а затем позволяют своему белому хозяину-вампиру, Графу (Питер Кьер), высасывать эту кровь из их шей. Кровь здесь иллюстрирует концепцию Маркса о товарном фетишизме, поскольку Граф отказывается выполнять работу по заманиванию или соблазнению жертв для получения крови. Порабощение графом женщин наводит на мысль о «вампирской» эксплуатации человеческого труда капитализмом. В баре Чан видит китайскую женщину, которая, по его мнению, подвергается нападению со стороны белого мужчины. «Ты издеваешься над китайцами», – кричит Чан на белого мужчину, поворачиваясь, чтобы сказать женщине: «Британцы всегда плохо обращались с китайцами». Женщина, Элис (Эллен Чань), на самом деле вампир, а мужчина – ее жертва. Элис отводит Чана в отдельную комнату, где пьет его кровь и заражает. Когда Граф пьет кровь своих рабов, он испытывает отвращение, пока не пробует кровь Чана, которая теперь течет в венах Алисы. «Эта кровь похожа на китайский женьшень», – говорит он, после чего бьет ее по голове, бросает в огонь даосский амулет, который дал ей Чан, и приказывает отправиться в Гонконг за новой кровью со вкусом женьшеня. Согласно на первый взгляд антиколониальной структуре повествования фильма, через кровь происходит заражение китайцев, но она является и питанием для британцев.

Комедия фильма построена на межкультурных и интертекстуальных шутках о вампиризме и колониализме. Невеста Чана, медсестра Мэй Чен (Шейла Чан), празднует его возвращение супом из женьшеня и креветками с чесноком. Вкус чеснока вызывает у него отвращение, как, вероятно, и у европейских/голливудских вампиров. По иронии судьбы, основное блюдо Мэй, суп из женьшеня, — это то, что делает кровь Чана такой аппетитной для Графа. Превращение Чана в вампира неоднозначно, как у персонажа Николаса Кейджа в фильме «Поцелуй вампира» (США, 1989; реж. Роберт Бирман)[1].

1 Стефан Хаммонд и Майк Уилкин отмечают эту интертекстуальную ссылку: «Вернувшись в Гонконг, док обнаруживает, что потерял интерес к креветкам с чесноком и начинает ходить в солнцезащитных очках и

Чан начинает верить, что солнечный свет вредит его глазам. Во время шопинга с Мэй он покупает пару солнцезащитных очков, а также смокинг и длинный плащ. За пределами больницы он размахивает своим новым плащом, пародируя аналогичные жесты в голливудских фильмах о вампирах, начиная с «Дракулы» (США, 1931; реж. Тод Браунинг). Он пьет овощной (в основном томатный) сок марки V8 через две соломинки, держа их во рту так, что они похожи на удлиненные клыки вампира. В отличие от героя Кейджа, Чан обретает сверхъестественную способность телепатически влиять на движения других людей. Когда он начинает сомневаться, может ли он быть *кён-си* («вампиром» в субтитрах), он прыгает с вытянутыми руками, чтобы определить, чувствует ли он себя естественно, когда «ходит» как *кён-си*. Позже его коллеги дарят ему наряд, похожий на те, что носят *кён-си* в фильмах. Кризис идентичности Чана визуально представлен через костюмы и реквизит, в частности, черный плащ из фильма о вампирах и халат *кён-си*. Он проявляется в комедийном смешении кинематографических традиций изображения европейских/голливудских вампиров и гонконгских *кён-си*. Боязнь заражения, будь то «английский грипп» (инверсия «азиатского гриппа») или ВИЧ-СПИД, еще один источник шуток в фильме, которые содержат социальную критику в кинематографических и культурных стереотипах[1]. Хотя заражение крови потенциально смертельно, кинематографические конвенции приписывают ему и омолаживающий эффект.

Фильм заканчивается противостоянием Графа и гонконгцев. Приехавшая в Гонконг, чтобы спасти Чана, Алиса оказывается на стороне китайских персонажей против своего иностранного хозяина. «Вернись ко мне», – требует Граф на английском языке. Она отвечает, также на английском: «Мы разные». Заявление Алисы подчеркивает культурное различие: находящийся за границей китаец не «такой же», как британец, не «такой же», как другие (белые) рабы.

Хотелось бы расширить этот анализ дальше. На менее буквальном уровне, если историческая колониальная власть (Великобритания) является заменой потенциальной новой колониальной власти (КНР), заявление Алисы также выражает ее отличие от других китайцев. Гонконгские китайцы «не такие же», как китайцы КНР. Порядок и идентичность возрождаются таким образом, что на первый план выходит китайская культура, существовавшая до «унижения национального самосознания» времен Опиумных войн, когда Гонконг был отнят Великобританией. Особенно это проявляется в «силе

эдвардианском плаще, как Николас Кейдж в фильме «Поцелуй вампира»(Hammond & Wilkins, 1996, p. 90).

1 По возвращении в Гонконг Чан хвастается перед своими коллегами, что он «сделал это» в Англии и теперь «настоящий мужчина». Коллеги шутят, что он, должно быть, переспал с (британской) проституткой, но Чан настаивает, что он спал с «красивой китаянкой». Позднее они понимают, что следы укусов Алисы на гениталиях Чана являются источником заражения. Когда они встречают Алису, один из коллег Чана защищается распятием, но она отвечает, что распятия «вышли из моды» и не имеют никакого эффекта. Более того, она бы и не стала пить его кровь, потому что он «спит с кем попало», и его кровь может быть заражена СПИДом. Когда пациентка-ипохондрик жалуется на плохое самочувствие после алкогольной ночи, врачи решают, что ей нужно сдать анализ крови на «английский грипп». Взяв образцы ее крови, они отдают их Чану и Алисе в качестве питания.

Будды», когда перед нами возникает традиционное китайское оперное представление (или церемония призраков), в рамках сюжета работающая на сбор средств для больницы, и предвосхищающая создание КНР или КР как современного китайского национального государства. По мере демонстрации боевых искусств персонажами в традиционных оперных костюмах, из третьего глаза статуи Будды исходит луч света[1]. Затем Чан и его друзья-врачи используют *фашу*, чтобы направить свет на Графа и Алису. Будда освещает Графа, который взрывается, а зараженные китайцы исцеляются. Даже больше, чем в случае с ребенком *кён-си* в фильме «Вампир против вампира», гонконгская идентичность защищена традиционной китайской культурой от иностранного заражения, утрированно представленного как вампиризм/христианство. Однако под иностранным заражением может также скрываться страх перед передачей власти.

Картина шутливо критикует капиталистическую систему Гонконга. Управляющий больницей изображен как человек, больше заботящийся о прибыли, чем о здоровье своих пациентов. Чан и двое его коллег неоднократно защищают свои должности, отмечая, что три врача более эффективны. Более того, они проводят ряд фиктивных операций, включая обрезание, лидеру триады, чтобы принести прибыль больнице. В XIX в. триады были привержены идее свержения Цин и восстановления Мин, но в мирное время, например, в эпоху ранней республики, они больше ассоциировались с организованной преступностью (контрабанда и рэкет) (Roberts, 1998, p. 48). Традиционная китайская культура тоже коммерциализируется: опера нужна, чтобы собрать средства для больницы, а *сифу* предлагает свои знания любому, кто заплатит, что, возможно, наводит на мысль о капиталистическом «компромиссе». Таким образом, фильм представляет собой вызов культурному эссенциализму: Гонконгцы не являются китайцами в понимании британского колониализма и не являются китайцами в понимании китайского национализма. Эти три фильма рисуют кризис как телесный, показывая материальные последствия уже произошедших и грядущих преобразований Гонконга с 1980-х гг..

Заключение – материализация и сплав

От национальной «открытости» незримого голливудского стиля до радикальной перестройки его логики Третьим кино, кинематограф – это искусный инструмент для представления, производства и распространения пластичных форм национальной культуры и средство для формирования национального самосознания. Фильмы сами по себе являются удивительно гибридным средством и формой культурного выражения со сложной и неравномерной историей колонизации аудитории, а также сопротивления или противостояния колонизационным процессам. Хоть камеры и склонны к западной одноточечной композиционной перспективе, однако линзы и расстояния между

1 В Китай буддизм попадает из Индии.

объектом и объективом могут адаптировать перспективу камеры для приближения к другим эстетическим традициям[1]. Такие различия, согласно традиционной эстетике, неизбежно рискуют эссенциализировать и онтологизировать культуру и игнорировать капризы зрительской аудитории, но они предлагают и понимание различных культурных способов использования кинематографических конвенций, а также культурных концепций кино. Так как первые кинематографисты в Китае были иностранцы, в основном европейцы, китайские кинематографисты научились использовать западные кинематографические техники, чтобы подчеркнуть стилизованное действие, эстетизацию движений тела в гонконгском кино (Yung, 2005, p. 29). Докинематографические традиции создали основу для «отличительной манеры китайского кино», и особенно это справедливо для оперы. Кино-опера была «китайской разновидностью «кино-аттракциона» (Berry & Farquhar, 2006, p. 47). Иными словами, транскультурное значение зачастую бывает сложным и противоречивым.

Когда цикл о *кён-си* подошел к логическому концу, режиссер «Мистера Вампира» Рики Лау снял картину «Романтика вампиров» (1994). В этой картине использованы различные кинематографические условности, характерные для местных фильмов третьей категории (т.е. включающих насилие и эротику), что составляли почти половину гонконгской продукции в начале 1990-х годов, и даже для голливудской «Красотка» (США 1990; реж. Гэрри Маршалл). В этом фильме китайские актеры изображают вампиров в европейском / голливудском стиле. Транскультурность – как в терминах китайского и американского / британского, так и в смысле вампиризма и *кён-си* – больше не обозначается и не представляется как нечто определенное, различимое. Транскультурность – это, попросту говоря, отражение жизненных реалий. Липкий рис, важный реквизит в фильмах «Мистер Вампир», является такой же частью мизансцены, как и KFC («Ресторан быстрого питания Кентукки», согласно субтитрам), что напоминает амбивалентность знаменитого сопоставления Маркса и кока-колы у франко-швейцарского режиссера Жан-Люка Годара. Противоречий много. Глобальная культура – это сплошные противоречия. Хотя фильм «Романтика вампиров» был успешнее, чем «Доктор Вампир», он нашел лишь ограниченную аудиторию как в Гонконге, так и в Северной Америке, возможно, из-за относительного отсутствия концентрированной национальной идентичности, выраженной в транскультурной формуле. В недавнем фильме о *кён-си* «Эпоха вампиров/Охотники на вампиров» Цуя Харка (Гонконг-Япония-Нидер-

1 Кадрирование и монтаж создают альтернативную эстетику, так что южноазиатские популярные фильмы опираются на санскритскую эстетику, подчеркивающую формы аффекта, в дополнение к колониальным следам аристотелевской эстетики, ценящей единство и повествование. Африканские фильмы часто отказываются от колониальных пережитков линейной хронологии западного кино, которая слишком упрощена и косна для выражения коллективных хронотопов. Некоторые фильмы Юго-Восточной Азии опускают сцены драматического действия, на которых основывается весь смысл западного кино. Западные зрители часто жаловались, что в гонконгских боевиках хореография превалирует над связностью и логикой повествования, хотя, как это ни парадоксально, зрители часто смотрят эти фильмы именно ради этих динамичных сцен.

ланды 2002; реж. Уэлсон Чин) комедия почти полностью отсутствует, что побудило пользователей IMDb написать, что фильм делает с *кён-си* то же, что «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» сделал с уся: голливудизирует его. Действие фильма происходит в период цинского расцвета, а не падения Мин или Цин, или позднего республиканского периода, что позволяет предположить, что кризис был отложен, если не предотвращен, еще раз. «Классический» *кён-си*, освобожденный от комедии, получил новое воплощение.

Список литературы / References

Abbas, A. (1997). *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ai, M. (2002, August). The Transition of Hong Kong People's Nationality after World War II. Retrieved January 16, 2007, from E-Journal on Hong Kong Cultural and Social Studies 2 website: https://hku.hk/hkcsp/ccex/ehkcss01/issue2_ar_ma_01.htm

Ansen, D. (1996, February 19). Movies: Chinese Takeout. *Newsweek*.

Aronowitz, S., Arrighi, G., Brennan, T., Bull, M., Callinicos, A., Gindin, S., … Wood, E. M. (2003). *Debating Empire* (G. Balakrishnan, Ed.). London ; New York: Verso.

Barmé, G. R. (1985). *Persistance de la tradition au royaume des ombres: Quelques notes visant à contribuer à une approache nouvelle du cinéma chinois, chapter in Le Cinéma chinois* (M.-C. Quiquemelle, Ed.). Paris: Centre Georges Pompidou.

Berry, C., & Farquhar, M. A. (2006). *China on Screen: Cinema and Nation*. New York: Columbia University Press.

Bordwell, D. (2000). *Planet Hong Kong: Popular cinema and the art of entertainment*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Chan, N. S.-H. (2000). Rewriting History: Hong Kong Nostalgia Cinema and Its Social Practice. In P. Fu & D. Desser (Eds.), *The Cinema of Hong Kong: History, arts, identity*. Cambridge, UK ; New York, NY: Cambridge University Press.

Cheung, E. M. K., & Chu, Y. (2004). Introduction: Between Home and World. In E. M. K. Cheung & Y. Chu (Eds.), *Between Home and World: A Reader in Hong Kong Cinema*. Hong Kong, China: Oxford University Press.

Chow, R. (1994). *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press.

Chu, Y. (2004). Introduction: Globalization and the Hong Kong Film Industry. In E. M. K. Cheung & Y. Chu (Eds.), *Between Home and World: A Reader in Hong Kong Cinema*. Hong Kong, China: Oxford University Press.

Ciecko, A. T. (2005). Introduction to Popular Asian Cinema. In A. T. Ciecko (Ed.), *Contemporary Asian Cinema: Popular Culture in a Global Frame*. New York and Oxford: Berg Publishers.

Dai, J. H. (2002). Postcolonialism and Chinese Cinema in the Nineties. In J. Wang & T. E. Barlow (Eds.), & H. H. Kuoshu (Trans.), *Cinema and desire: Feminist Marxism and cultural politics in the work of Dai Jinhua*. London New York: Verso.

Dai, J. H. (2005). Order/Anti-order: Representation of Identity in Hong Kong Action Movies. In M. Morris, S. L. Li, & S. C. Ching-Kiu (Eds.), & J. Zhang (Trans.), *Hong Kong Connections:*

Transnational Imagination in Action Cinema. Durham: Hong Kong: Duke University Press Books.

Dannen, F., & Long, B. (1997). *Hong Kong Babylon: An insider's guide to the Hollywood of the East*. New York: Hyperion/ Miramax.

Dummett, M. (2001). *On immigration and refugees*. London; New York: Routledge.

Fu, P., & Desser, D. (Eds.). (2000). *The Cinema of Hong Kong: History, arts, identity*. Cambridge, UK; New York, NY: Cambridge University Press.

Giukin, L. (2001). Boy-Girls: Gender, Body, and Popular Culture in Hong Kong Action Movies. In M. Pomerance (Ed.), *Ladies and Gentlemen, Boys and Girls: Gender in Film at the End of the Twentieth Century*. Albany: State University of NY Press.

Gomery, D. (2005). *The Hollywood studio system: A history*. London: BFI Publ.

Hammond, S., & Wilkins, M. (1996). *Sex and Zen & A Bullet in the Head*. New York: Simon & Schuster.

Hardt, M., & Negri, A. (2000). *Empire*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Hardt, M., & Negri, A. (2004). *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York, NY: Penguin Books.

Hong Kong Movie DataBase. (2001, February 20). Retrieved December 14, 2002, from Hong Kong Movie DataBase website: https://hkmdb.com/

Hoover, M., & Stokes, L. O. (2002). At the Hong Kong Hop: Mr. Vampire Spawns Bloodsucking Genre. *Paradoxa*, (17), 68–76.

Hutchings, P. (2001). *Terence Fisher*. New York: Manchester University Press.

Li Cheuk-to. (1989). Introduction. In Li Cheuk-to (Ed.), *Phantoms of the Hong Kong Cinema*. Hong Kong: The Urban Council of Hong Kong.

Li, S. L. (2001). Kung fu: Negotiating nationalism and modernity. *Cultural Studies*, 15(3–4), 515–542. doi: 10.1080/09502380110046687

Lo, K. (2001). Transnationalization of the Local in Hong Kong Cinema of the 1990s. In E. C. M. Yau (Ed.), *At Full Speed* (pp. 261–276). University of Minnesota Press.

Logan, B. (1996). *Hong Kong action cinema*. Woodstock, N.Y: Overlook Press.

Lu, H. (Ed.). (1997). *Transnational Chinese cinemas: Identity, nationhood, gender*. Honolulu, HI: University of Hawaii Press.

Luo, Y. (1989). A Preliminary Discussion of National Style in Film [in Chinese]. In Y. Luo, P. Li, & H. Xu (Eds.), *Anthology of Chinese Film Theory* (Vol. 1). Beijing: Wen hua yi shu chu ban she.

Marchetti, G. (1998). Introduction: Plural and Transnational. *Jump Cut*, *42*, 68–72.

Marchetti, G. (2006). *From Tian'anmen to Times Square: Transnational China and the Chinese Diaspora on Global Screens*, 1989-1997. Philadelphia: Temple University Press.

Marx, K. (1977). *Capital: A Critique of Political Economy* (B. Fowkes, Trans.). New York: Vintage.

Moretti, F. (1988). *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms* (D. Fischer, D. Forgacs, & D. Miller, Trans.). London; New York: Verso.

Morris, M. (2005). Introduction: In M. Morris, S. L. Li, & S. C. Ching-kiu (Eds.), *Hong Kong Connections* (pp. 1–18). Hong Kong University Press.

Newman, K. (1993, January). Bloodlines. *Sight and Sound*.

Ng Ho. (1989). Abracadaver: Cross-Cultural Influences in Hong Kong Vampire Movies. In C. Li (Ed.), *Phantoms of the Hong Kong Cinema*. Hong Kong: The Urban Council of Hong Kong.

Pile, S. (2003). Perpetual Returns: Vampires and the Ever-Colonized City. In R. Bishop, W. W. Yeo, & J. Phillips (Eds.), *Postcolonial Urbanism: Southeast Asian Cities and Global Processes*. Routledge.

Roberts, J. A. G. (1998). *Modern China: An Illustrated History*. Stroud, Gloucestershire: The History Press.

Rofel, L. (2001). Discrepant modernities and their discontents. *Positions: East Asia Cultures Critique*, 9(3), 637–649. doi: 10.1215/10679847-9-3-637

Sassen, S. (1991). *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton, N.J: Princeton University Press.

Stam, R. (2003). Beyond Third Cinema: The Aesthetics of Hybridity. In A. R. Gunerante & W. Dissanayake (Eds.), *Rethinking Third Cinema*. New York and Oxford: Routledge.

Stokes, L. O., & Hoover, M. (2000). *City on fire: Hong Kong cinema*. London ; New York: Verso.

Teo, S. (1989). In the Realm of Pu Songling. In Li Cheuk-to (Ed.), *Phantoms of the Hong Kong Cinema*. Hong Kong: The Urban Council of Hong Kong.

Teo, S. (1997). Ghost, Cadavers, Demons, and Other Hybrids. In *Hong Kong Cinema: The Extra Dimension*. London: British Film Institute.

Teo, S. (2000). Local and Global Identity: Whither Hong Kong Cinema? Retrieved March 22, 2003, from Sense of Cinema online website: http://senseofcinema.com/contents/00/7/hongkong.html

Teo, S. (2002). The Legacy of T. E. Lawrence: The Forward Policy of Western Film Critics in the Far East. In A. L. Williams (Ed.), *Film and nationalism* (pp. 181–194). New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

Thomas, R. (1985). Indian Cinema: Pleasures and Popularity. *Screen*, 26(3–4), 116–131. doi: 10.1093/screen/26.3-4.116

Vié, C. (1996). Jiang shi. In K. Newman (Ed.), *The BFI Companion to Horror*. London: British Film Institute.

Wilson, K. M. (1998). The History of the Word Vampire. In A. Dundes (Ed.), *The Vampire: A Casebook*. Madison: University of. Wisconsin Press.

Yang, J. (2003). *Once upon a time in China: A guide to Hong Kong, Taiwanese, and mainland Chinese cinema*. New York: Atria Books.

Yau, C.-M. E. (Ed.). (2001). *At full speed: Hong Kong cinema in a borderless world*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Yau, K. S. (2005). Interactions Between Japanese and Hong Kong Action Cinemas. In M. Morris, S. L. Li, & Chan Stephen Ching-kiu (Eds.), *Hong Kong Connections* (pp. 35–48). Hong Kong University Press.

Yung, S. (2005). Moving Body: In M. Morris, S. L. Li, & S. C. Ching-kiu (Eds.), *Hong Kong Connections* (pp. 21–34). Hong Kong University Press.

Zhang, Y. (2002). *Screening China: Critical interventions, cinematic reconfigurations, and the transnational imaginary in contemporary Chinese cinema*. Ann Arbor, Mich: Center for Chinese Studies.

Corpus Mundi. 2021. No 4 | ISSN: 2686-9055
Critics & Reviews | https://doi.org/10.46539/cmj.v2i4.56

Zombies in the German-Speaking Space. Review of the Collective Monograph "The Undead – Zombie Film Theory" Edited by M. Fürst, F. Krautkrämer and S. Wiemer

Elina A. Sarakaeva

Hainan Professional College of Economics and Business. Haikou, China
E-mail: 2689655292[at]qq.com

Abstract

This article reviews a collection of scholarly works edited by Michael Fürst, Florian Krautkrämer, and Serjoscha Wiemer "The Undead - Zombie Film Theory" (original title "Untot – Zombie Film Theorie"), Munich, Belleville Publishers, 2010, 301 pages, ISBN 978-3-933510-55-6. The reviewer lists the main ideas discussed by the researchers who have contributed to the monograph, briefly summarizes the content and evaluates the scientific significance of the analyzed edition. Three representative essays of the monograph (by W. Fuhrmann, A. Grilli and M. Benecke) receive a closer inspection, as they demonstrate the scope of ideas and methodological approach characteristic of the volume.

Keywords

Zombie; Cultural Studies; Art Criticism; Film Studies; Zombie Theory; Cinematic Landscape; Queer Theory; Mark Benecke

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License

Corpus Mundi. 2021. No 4 | ISSN: 2686-9055
Рецензии | https://doi.org/10.46539/cmj.v2i4.56

Зомби в немецкоязычном пространстве. Рецензия на коллективную монографию под редакцией М. Фюрста, Ф. Крауткамэра и С. Вимера «Немёртвые – теория зомби в кинематографе»

Саракаева Элина Алиевна

Хайнаньский институт экономики и бизнеса. Хайкоу, Китай. E-mail: 2689655292[at]qq.com

Аннотация

В статье приводится рецензия на сборник научных работ под редакцией Михаэля Фюрста, Флориана Крауткрэмера и Серёжи Вимера «Немертвые – теория зомби в кинематографе» (название в подлиннике “Untot – Zombie Film Theorie”), Мюнхен, Издательство Бельвиль, 2010, 301 стр., ISBN 978-3-933510-55-6. Рецензент перечисляет основные идеи, обсуждаемые авторами на страницах монографии, кратко резюмирует контент и делает заключение о научной значимости анализируемого издания. Три статьи из монографии (за авторством В. Фурманна, А. Грилли и М. Бенеке) рассмотрены более подробно, поскольку они отражают масштаб идей и методологический подход, характерные для данного издания.

Ключевые слова

зомби; культурология; искусствоведение; киноведение; теория зомби; кинематографический ландшафт; квир-теория; Марк Бенеке

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

Zombies seem to have won the public again. New movies, TV-shows, books, comics, computer games and cartoons about zombies appear every month, every year, almost every day. Zombies come from America, Great Britain, Northern Europe, Eastern Europe, Japan, Korea etc. They are funny and dreadful. They move slowly or run like wind. They wear shagged rags or they wear tuxedos or even Nazi uniform. There is a difference from the previous wave of zombie franchises, too - unlike the early voodoo zombies or natural anomaly zombies, the undead are now more often the result of biological-medical experiments and the unscrupulousness of global corporations. They are carriers of viruses or they bring war and terror into the isolated crystal palaces of financial metropolises.

The reviewed book deals mostly with zombies in cinema. It is a first ever collection of scholarly research on the topic of zombie by German authors, edited by Michael Fürst, Florian Krautkrämer, and Serjoscha Wiemer and published in 2010 in München. In the preface the book proudly underlines the fact of being the first of its kind, compiling "for the first time ever research contributions from the German-speaking world" (Fürst, Krautkrämer & Wiemer, 2010, p.10).

The book has three main chapters with about 280 pure text pages and 80 colored illustrations. Quoting the promotion text issued by Belleville Publishers, the book is about "..... the theory and history of the zombie film. From "White Zombie" to "Resident Evil", from Jacques Tourneur to George Romero to Bruce LaBruce, from war zombie to voodoo zombie and viral zombie to consumer and cinema zombie. It's about free and enslaved, philosophical and cannibal, happy and sad zombies. About a life after death that nobody wants to have. About politics, aesthetics and gender theory" (Untot, 2010). Starting from the very first zombie films ("White Zombie", 1932), to the classics ("Otto, or Up with Dead People", 2008 and "Resident Evil", 2002) through numerous Italian interpretations ("Zombies among cannibals", 1980), to little-known movies ("Zombies on Broadway", 1975) or unjustly forgotten representatives of the genre ("Fido", 2006) – they all receive attention on the pages of the monograph. In addition, the queer and gender discourses are given their part - gay zombies seem to have become so popular in recent years. The entries of the third chapter, dealing with sex and gender problematics, reveal that even zombification cannot protect against traditional role clichés regarding the typical representation of man and woman.

The first chapter, entitled "Between cult and cinema: on the history of the zombie film" contains five essays. The title of the second chapter "Fucking dead: zombie and gender" is given in the English language, as opposed to the other two, written in German as all of the texts. The second chapter includes four texts, the third one, "More brain: theories of the zombification", has seven. The last entry, which can be regarded as chapter four, is an interview. All in all, the monograph has 16 essays written by experts in different fields of humanitarian knowledge: media and communication researchers, film and literary scholars, and even a criminal biologist – no other but a renowned Dr. Mark Benecke, well-known in the German

language world for his fruitful efforts to popularize science with the help of various digital media.

I have listed the essays below to give the reader the overall impression of the topics discussed:

Chapter 1 - BETWEEN CULT AND CINEMA: ON THE HISTORY OF THE ZOMBIE FILM

1. Florian Krautkrämer. A Matter of Life and Death. Life and Death in a Zombie Movie. pp. 19-36.

(The repetition of the expression "life and death" here is due to the fact, that in the first part of the title the author writes it in English, after the bizarre style of contemporary Germans to insert English words wherever possible, while the second time the word combination is in German)

2. Wolf Fuhrmann. A Prisoner from Dahomey. A Colonial Zombie. pp. 37-44.

3. Joachim Schätz. Societies in the films about zombie invasion. pp. 45-64.

4. Frank Neumann. Living with the undead. The Echo of Social Trauma in Zombie Movies. pp. 65-84.

5. Christian Maier. Feast for fans. The Italian zombie movie. pp. 85-98.

Chapter 2 - FUCKING DEAD: ZOMBIE AND GENDER

1. Michael Fürst. Zombies over the Rainbow. Constructions of gender identity in gay zombie films. pp. 99-120.

2. Alessandro Grilli. A monster squared. Queer reflections on the film "Gay Zombie" by Michael Simon. pp. 121-134.

3. Heike Klippel "Shame and sorrow for the family". Racial and sexual problems in classic zombie films. pp. 135-152.

4. Annekatrin Bock, Holger Isermann, Thomas Knieper. "Adaequamus morte". Gender aspects in "Resident Evil". pp. 153-164.

Chapter 3 - MORE BRAIN: THEORIES OF ZOMBIEFICATION

1. Serjoscha Wiemer. Parasites and radical de-sublimation in David Cronenberg's "Shivers". pp. 165-180.

2. Michaela Wünsch. Zombies under the influence of the death drive. pp. 181-194.

3. Anke Zechner. Will-less eternal life. The zombie as a figure of excess and exclusion. pp. 195-210.

4. Arno Meteling. The Ornament of the Mass. On Chronotopy and Mediality in the Zombie Film. pp. 211-224.

5. Markus Rautzenberg. Uncanny Valley. A little image theory of zombification. pp. 225-234.

6. Drehli Robnik. Cinema under the sign of the zombies. Undead film characters as mental images in political film theories. pp. 235-258.

7. Rolf F. Nohr. Viral zombification. "Who's to say we're not all zombies? pp. 259-274.

INTERVIEW

Interview with Dr. Mark Benecke conducted by Thomas Knieper and Florian Krautkrämer. Psychopaths are nothing but cultivated zombies. pp. 275-281.

As can be seen from the list of contents, the book provides a compilation of high-quality academic essays in German on the phenomenon of zombie films, its varieties and the embedding of "the undead" in philosophy, social science, politics, aesthetics and gender theory. As Mark Kügle, a researcher from Philips University Marburg, remarks in his review “Editors are visibly striving for a differentiated approach to their selected topic. To this end, they allow representatives of a wide variety of academic disciplines to have their say. The reader is then offered sixteen contributions, which present themselves in a strict content concept” (Kügle, 2012, p. 71).

The entries, each comprising about 15-20 text pages, are illustrated by screen images in small format. Each entry has footnotes, providing clarification of the discussed topics and bibliography. Recommended further reading and the original sources can also be found listed after the essays. The texts are on the same academic level, even if in some places the style seems exaggerated (in order to sound more scholastic than I find necessary), e.g.: "The gay undead from “Gay Zombie” thus semiotically refers to the structural mixture of convergence and divergence through an intrinsic time paradox" (Fürst, Krautkrämer & Wiemer, 2010, p. 136).

I would like to give a short overview of a few entries that I find particularly interesting. The first one is “The Prisoner of Dahomey. A Colonial Zombie” by Wolfgang Fuhrmann, chapter one.

While the American film “White Zombie” shot in 1932 by Victor Halperin is generally considered the founder of the zombie film genre, Fuhrmann in his article points at precursors and variations of the living dead image. German filmgoers can think of Cesare, the somnambulist henchman of Dr. Caligari in Robert Wiene's “The Cabinet of Dr. Caligari”, 1920. A year earlier, in the last year of World War I, “The Prisoner of Dahomey”, 1918 by Hubert Moest told of a supposed 'avenger' risen from the dead who murderously decimates his enemies. The film was a colonial drama conceived as a lurid inflammatory film designed to turn German audiences against the French enemy in the final months of the war. Behind the production of the film was the German Society for Colonial Cinematography, DEUKO, headquartered in Berlin. The society made it its mission to enforce colonial propaganda during the war with cinematic means. Fuhrmann points out, that since 1904 German viewers could regularly see films from the colonies, With the outbreak of The First World War in August 1914, however, the dream of a German colonial empire came to an abrupt end, and the last from the colonies reached German screens.

In his article Fuhrmann discusses how colonial films were viewed from in light of the new political situation and how they were integrated into colonial war propaganda.

The film “The Prisoner of Dahomey” tells the story of the German Cameroon planter Burgsdorf, who was imprisoned by the French army at the outbreak of the war and deported to a prison camp in Dahomey (today's Benin). In the camp, Burgsdorf suffers the sadistic excesses of the French camp commandant. Burgsdorf demands fair treatment but is sentenced to flogging with a hippopotamus whip for this "impertinence". On another occasion, Burgsdorf is tortured into unconsciousness, but is rescued by an African woman. To protect him from further torment, she administers a mysterious potion that puts him into a death-like sleep. Burgsdorf is then declared dead and is buried. The African woman uses an antidote to bring him back to life, and now Burgsdorf returns to the camp every night as the living dead, to gradually kill the French.

The film's screenplay was written by Lene Haase, who had made a name for herself as a colonial writer. Through her marriage to a district doctor of the German colony of Cameroon, she got to know details about colonial life, so the story of the farmer Burgsdorf was faintly based on actual experiences. While German colonists were really deported to French camps, Burgsdorf's mysterious death, resurrection, and vendetta were the product of Lene Haase's literary imagination. The author of the article points out, that for the German colonial lobby such a mixture of fact and fiction was not a contradiction, but a proven means of carrying out colonial propaganda among the general public (Fuhrmann, 2010, p.39). He also finds it remarkable that the screenplay constructs an alliance of African voodoo culture and German resistance against French enemies. Contrary to colonial missionary ideology, which viewed Africans as uneducated children who must be raised to a higher, Christian level of civilization, in “Prisoner of Dahomey” the Other, foreign knowledge is decisive for Burgsdorf's successful campaign of revenge.

The work by Alessandro Grilli “A monster squared. Queer reflections on the film “Gay Zombie” does *not* discuss the morbid question of whether a zombie can be straight/gay and how one makes love to a (gay) zombie. It deals with much deeper and more important problems of power and control that a society manifests over an individual while manipulating their love and their sexual lives. Citing Butler’s theory of gender as a script to be performatively actualized, Grilli speaks of two strategies of repressive inclusion that can be seen in the film “Gay Zombie”. The zombie’s deviant appearance is disguised under a surface of make-up. This depicts the very “normalcy”, the objective of assimilation, to be nothing but a disguise to be assumed at will. The second strategy of repressive inclusion is seen in the conformity of the gay community discourse to a politically correct form of expression: “The refusal to call things by their name («DWAYNE You know… you have… what we call “problematic skin”, 10:05) is the first step of a blunting of perception which ends in the impossibility to recognize the peculiarity and irreducibility of the individual as such. Far from accepting the other, political correct-

ness makes it impossible to perceive its otherness, and ultimately its very existence" (Grilli, 2012, p. 58).

In the end of the film a psychotherapist that treats the protagonist cold-bloodedly shots his friend the zombie. When the boy starts to protest, she insists that it is done for his own good, as his relations with the zombie were improper and dangerous. She manages to suppress the boy's will with her doctor's authority to such extent that he not only agrees with the murder, but also thanks her for that – at which point the doctor reveals her own hand with the traces of decay on it. She turns out to be a zombie herself, thus the murder of the gay zombie had in fact nothing to do with propriety and safety – it was sheer manifestation of power over an individual for the power's sake. This allows Grilli to conclude that the purpose of society is to discourage all forms of centrifugal attachment. Just as Winston, the character from the famous anti-utopian novel "1984" manages to escape the torture by offering his beloved Julia as a replacement for himself, so the boy in "Gay Zombie" accepts the therapist's reasons for murder and even thanks her. In both cases the characters who have been subjected to power manipulations were made to abjure their deepest desires and affections and thus deprived of their individuality (Grilli, 2010).

An interview with a forensic scientist Mark Beneke is the last chapter of the reviewed volume. From a scientific perspective and against the background of years of experience in dealing with real corpses, Doctor Benecke provides insight into the processes of dead body decomposition that he believes lies behind the zombie (and vampire) myths. In his own classification of myth-related bodies, a zombie corpse differs from a vampire corpse in the absence of 'disgusting' signs of decay. A prerequisite for the formation of a zombie corpse is rapid desiccation. This happens when it is very hot and there is also a light wind blowing consistently. The adult blowflies then do not lay their eggs in the eyes, which preserves them. Due to the drying process, the eyes become slightly milky. The body itself dries out. When asked about Voodoo zombies, Dr. Benecke points out that the effect of poison on the human brain is different than described in zombie stories, so a voodoo priests operated more with hypnosis that works because the victims believe in the curse. With the poisons alone, they could not have created working slaves.

When shown photos of zombie make-up from various films, Dr. Benecke commented on plausibility of decomposition processes reflected in make-up works. Thus, images from Romero's "Night of the living dead" didn't receive the approval of the famous forensic biologist: since these zombies were bitten by other zombies while still human, the wounds on their bodies should be vital injuries. But the detachment of upper layers of skin is a clear sign of decay. On some other photograph he pointed at the signs of inflammation that can be seen only on living people but never on dead bodies. Further Benecke speaks about rudimentary ego-perception that zombies must still have, the mechanism that exists in animals with rope ladder nervous system and without central nervous system. Zombies, too,

must have at least a diffuse form of self-awareness (Fürst, Krautkrämer & Wiemer, 2010, pp. 275-281).

On his own site Dr. Benecke published a short zombie-related article discussing the physiological aspects of death by zombie bite – as well as physiological processes that occur while a zombie is being destroyed. Comic as it is, the description is quite scientific and is in correspondence with popular matter-of-fact approach to zombie apocalypses. From his German-language article, entitled "Zombie death for the beginners" we learn that beheading a zombie technically should not be an effective way of destroying it. While dismemberment is a classical way to kill someone, for it means "injuries incompatible with life", it is well known that dismembered zombies can be successfully reassembled or even do so themselves. Various films show that severing the head is what causes zombies the most trouble. If this is true, then perhaps the undead, decaying, infected tissue also needs a control unit, which is apparently located somewhere in the head. So, unlike "healthy" humans, the death of zombies after head severances would simply be the collapse of the last remnant of their physical organization (Benecke, 2016).

Returning to the interview for "The Undead" publishers: Mark Benecke is asked at the end what a zombie is from his point of view, whereas he surprises the readers by the answer that zombies are "People who completely don't care about the environment and are just libidinous. In a way, they are sociopathic psychopaths…. successful psychopaths would actually be cultivated zombies" (Fürst, Krautkrämer & Wiemer, 2010, p.281).

The monograph is definitely worth reading. It can attract interest of academic circles as well as fans of horror films, virus films, apocalypses films and the lovers of *all things zombie*. Quoting Mark Kügle again, "No matter from which perspective – film-historical, film-critical, media-aesthetic, media studies, cultural studies, gender-theoretical, forensic – the phenomenon of zombie is approached, "The Undead" conveys the discreet charm of a work that was explicitly written by fans for fans everywhere" (Kügle, 2012, p. 75).

I find it strange that the monograph with all its contents still hasn't found a translator into the English language and a publisher willing to host such a translation. For, though German is presumably the second European language, it still limits the access to the research that the papers written in the English language enjoy. Fully recognizing the importance of such monograph for the German scholarly world, I would hope for "The Undead - Zombie Film Theory" to claim the worldwide recognition.

References / Список литературы

Benecke, M. (2016). The Little Doomsday Guide, Part 2: Zombie Death for Beginners. Retrieved from Tor Online website: http://www.tor-online.de/index.php?id=1013 (In German)

Fuhrmann, W. (2010). A Prisoner from Dahomey. A Colonial Zombie. In *Untot—Zombie Film Theory* (pp. 37–44). München: Belleville. (In German).

Fürst, M., Krautkrämer, F., & Wiemer, S. (2010). *The Undead—Zombie Film Theory*. Münich: Belleville. (In German).

Grilli, A. (2010). A Monster squared. Queer reflections on the film 'Gay Zombie' by Michael Simon. In *Untot—Zombie Film Theory* (pp. 121–134). München: Belleville. (In German).

Grilli, A. (2012). Queering the Dead: Dead Zombies in the Dark Room. In *Queer Crossings: Theories, Bodies, Texts* (pp. 47–62). Milano-Udine: Mimesis Edizioni.

Kügle, M. (2012). Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer (Hg.): Untot - Zombie Film Theorie [Application/pdf]. *Medienwissenschaft*, (1), 71-75. (In German). Doi: 10.17192/EP2012.1.110

The Undead—Zombie Film Theory. (2010). Retrieved from http://www.belleville-verlag.de/scripts/buch.php?ID=313 (In German)

Certificate of registration issued by Roskomnadzor: ЭЛ № ФС77-77481 since 31 December 2019

Founder: Limited Liability Company Scientific Industrial Enterprise “Genesis. Frontier. Science”

Address: 24, Savushkina St. apt. 88, Astrakhan, Russia, 414056

Address of Editorial board: 29/1, Botvina St. apt. 50, Astrakhan, Russia, 414052

Editor-in-Chief: PhD, Olesya S. Yakushenkova

In case you have any questions about co-operation please write an e-mail the following address: admin@corpusmundi.com или corpusmundijournal@gmail.com

Phone: +7 (988) 068-63-72

This journal is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© 2019 Corpus Mundi. e-ISSN: 2686-9055

Свидетельство о регистрации выдано Роскомнадзором: ЭЛ № ФС77-77481 от 31 декабря 2019

Учредитель: Общество с ограниченной ответственностью научно-производственное предприятие "Генезис.Фронтир.Наука". ИНН/ОГРН: 3019005706/1123019003678

Юр. Адрес: Российская Федерация, 414056, г. Астрахань, ул. Савушкина, д. 24, кв. 88

Адрес редакции: 414052, Российская федерация, г. Астрахань, ул. Ботвина 29/1, кв. 50

Главный редактор: к.ф.н. Олеся Сергеевна Якушенкова

По всем вопросам сотрудничества и публикации материалов обращаться по e-mail: admin@corpusmundi.com или corpusmundijournal@gmail.com

Телефон: +7 (988) 068-63-72

Сетевое издание доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Международная.

© 2020 Corpus Mundi. e-ISSN: 2686-9055