

**THE SIMPSONS
AND PHILOSOPHY**

**«СИМПСОНЫ»
КАК ФИЛОСОФИЯ**

OPEN COURT
CHICAGO AND LA SALLE, ILLINOIS
2001

У-ФАКТОРИЯ
ЕКАТЕРИНБУРГ
Г
2005

ББК 71.05 С

37

Составитель серии «Масскульт» *В. Харитонов*
Перевод с английского *М. Леоновича* при участии
Е. Бачининой

The Simpsons and Philosophy edited by William Irwin,
Mark T. Conard and Aeon J. Skoble
Copyright © 2001 by Carus Publishing Company

С 37 «Симпсоны» как философия: Эссе/ Пер. с англ. М. Леоновича. — Екатеринбург: У-Фактория, 2005. — 432 с. (Серия «Масскульт»). ISBN 5-9709-0089-3

«Симпсоны» — популярный среди детей младшего школьного возраста сериал — послужил отправной точкой для философских размышлений двух десятков преподавателей американских университетов. Среди отечественных интеллектуалов найдется, наверное, немало поклонников этого умного, ироничного сериала, которым будет интересно то, как можно связать Гомера Симпсона с перипатетизмом, а Мэгги — с древневосточным мировоззрением, чего недостает Барту для превращения в ницшеанского сверхчеловека и чем мог бы заняться в Спрингфилде Карл Маркс. Книга рассчитана на всех, кто по разным причинам интересуется теорией популярной культуры.

ББК 71.05

© Cams Publishing Company, 2001
© У-Фактория, 2005
© М. Леонович, перевод на русский

язык, 2005

© К. Прокофьев, художник, 2005

© К. Прокофьев, К. Иванов,

ISBN 5-9709-0089-3

А. Касьяненко, дизайн, макет, 2005

Посвящается Лайонелу Хатцу и Трою Мак-Клюру
(которых вы можете помнить по сериалу «Симпсоны»)

**ПРЕДИСЛОВИЕ:
РАЗМЫШЛЕНИЯ О СПРИНГФИЛДЕ?**

Сколько нужно философов, чтобы написать книгу о мультфильме «Симпсоны»? Как выяснилось, двадцать (и трое, чтобы отредактировать). Не так уж плохо, принимая во внимание, что над одним эпизодом «Симпсонов» восемь месяцев работают триста человек, а обходится он в полтора миллиона долларов. Но если серьезно, то разве нет у нас других дел, кроме как писать о телевизионных развлечениях? Конечно, есть, однако сочинение этих эссе доставило нам большое удовольствие, и мы надеемся, что вам будет интересно их читать.

Зерна данной книги были посеяны несколько лет назад. Когда заканчивался показ популярного комедийного сериала «Сайнфельд», у Уильяма Ирвина родилась необычная идея — собрать философские эссе на тему «шоу ни о чем». Он и его приятели-философы наслаждались зрелищем, часто обсуждая его в ходе интересных и веселых дискуссий. Так появилось предложение поделиться удовольствием с другими людьми, составив сборник статей. У сотрудников издательства *Open Court*

хватило воображения, смелости и чувства юмора, чтобы взяться за этот проект, и через некоторое время Ирвин уже редактировал книгу под названием «„Сайнфельд“ и философия: книга обо всем и ни о чем». Ее ждал успех и популярность не только среди профессоров, но и в широких читательских массах.

«Симпсоны» оказались еще одним телешоу, которое с удовольствием смотрели и обсуждали Ирвин с друзьями. Им нравились его ироничность и пренебрежение всевозможными табу, и они решили, что, как и «Сайнфельд», этот мультфильм является благодатной почвой для ведения философского исследования и обсуждения. Итак, Ирвин решил составить вторую книгу, на этот раз посвященную «Симпсонам», и попросил двух авторов книги о «Сайнфельде» — Марка Конрада и Зона Скобла — принять участие в редактировании работы. *Oren Court* одобрило новое начинание. Если вы читаете это издание, то, очевидно, вы хоть немного интересуетесь либо философией, либо «Симпсонами», либо тем и другим. Концепция осталась прежней: шоу является достаточно умным и глубоким, чтобы послужить отправной точкой философской дискуссии; будучи одновременно и популярным, оно может стать средством привлечения внимания широкой аудитории к самым разным философским вопросам.

В «Симпсонах» много сатиры. Без сомнения, это одна из самых интеллектуальных комедий на современном телевидении. (Знаем, что это не наше открытие, но все же...) Тем, кто считает ее обычным мульткомом о недотепе и его семье (а таких можно припомнить сколько угодно), может показаться неуместным то, что мы называем это шоу интеллектуальным, однако при внимательном просмотре его юмор искупает грубость фарса. Это слое-

ПРЕДИСЛОВИЕ: РАЗМЫШЛЕНИЯ О СПРИНГФИЛДЕ?

ный пирог из сатиры, двойных смыслов, аллюзий на произведения высокой и популярной культуры, острот, пародий и самоиронии. В ответ на критику Гомером мультфильмов, которыми увлекаются дети, Лиза говорит: «Если бы мультфильмы делали для взрослых, их бы показывали в прайм-тайм!» Что бы там ни говорила Лиза, «Симпсоны» определенно созданы для взрослых, и несерьезно отвергать их лишь за то, что они так популярны.

Мэтт Гроенинг изучал философию в колледже, но никто из авторов этой книги не считает, что в его мультфильме скрыты глубокие философские идеи. Это не «Философия Симпсонов» или «Симпсоны как философия»; это «Симпсоны и философия». Мы не пытаемся вскрыть тот смысл, который могут вкладывать в свое шоу Гроенинг и множество сценаристов и художников, а скорее подчеркиваем философское значение «Симпсонов», как оно видится нам самим. Некоторые из собранных в книге эссе являются размышлениями ученых о шоу, которое им нравится и которое, по их мнению, затрагивает тот или иной философский аспект. Так, Дэниел Барвик обращает свой взгляд на скупого ворчуна мистера Бернса, чтобы определить, можем ли мы, изучив корни его несчастья, узнать что-нибудь о природе счастья. Другие изучают мысль философа, обращаясь к одному из персонажей. Например, Марк Конрад задает вопрос, может ли отрицание традиционной морали Фридрихом Ницше оправдать плохое поведение Барта? Третьи используют мультфильм как инструмент для развития философской темы доступным для неспециалиста (образованного человека, который интересуется философскими проблемами, но не зарабатывает ими на жизнь) образом. Так, Джон Холт исследует «спрингфилдское лицемерие», чтобы выяснить, всегда ли лицемерие неэтично.

«СИМПСОНЫ» КАК ФИЛОСОФИЯ

Данная книга не является попыткой привести философию к наименьшему общему знаменателю: «упрощенчество» не входит в число наших задач. Напротив, мы рассчитываем, что благодаря нашей книге неспециалисты станут читать больше философских работ, которые никак не связаны с телевизионными развлечениями. Кроме того, мы надеемся, что наши коллеги найдут данные эссе одновременно занимательными и пробуждающими мысль.

Оправдано ли сочинение философских эссе о поп-культуре? Стандартным является указание на тот факт, что Софокл и Шекспир в свое время были именно представителями популярной культуры, сейчас же никто не оспаривает возможность опоры философских размышлений на их творчество. Но в отношении «Симпсонов» такой ответ неприемлем. (*D'oh*¹) Он означал бы, что мы ошибочно ставим этот сериал в один ряд с лучшими произведениями литературы, отличающимися глубочайшим содержанием и впервые пролившими свет на некие человеческие состояния. Этого мы делать не станем. И все же шоу достаточно содержательно и несомненно смешно, чтобы привлечь к себе пристальное внимание. Более того, его популярность означает, что мы можем использовать «Симпсонов» для иллюстрации традиционных философских проблем с целью эффективного обращения к читателям, не принадлежащим к академическим кругам.

И не забывайте, пожалуйста, что, хотя порой нас обвиняют в святотатстве и казнят, философы тоже люди. Не ешь корову, человек!²

¹ Излюбленное междометие-ругательство Гомера Симпсона, которым он выражает свое недоумение, разочарование, огорчение и прочие отрицательные эмоции (слово вошло в последнее издание словаря Уэбстера). — *Примеч. перев.*

² *Don't have a cow*—«не кипятись» и т. п. (*англ., сленг*).

1.
ГОМЕР И АРИСТОТЕЛЬ

Раджа Халвани

Хотя люди смотрят, они не могут понять, что такое благополучие, что такое жизненное благо.

Аристотель. Евдемова этика. 1216a10

Я не могу жить спокойной жизнью, как ты. Мне нужно все: ужасные падения, головокружительные взлеты и жирная начинка посередине! Может, я и отравляю жизнь некоторым задирающим нос своей самоуверенной походкой и неприятным запахом. О, я никогда не стану любимцем так называемых «отцов города», что цокают языками, поглаживают бороды и рассуждают том, «что же делать с этим Гомером Симпсоном».

Гомер Симпсон (Lisa's Rival [105]¹)

Гомер Симпсон не слишком пригляден с нравственной точки зрения. Это особенно справедливо, если в центре внимания оказывается его *характер*, а не поступки (хотя

¹ Здесь и далее в квадратных скобках приводится номер серии в списке, помещенном в конце издания. — *Примеч. перев.*

и здесь он не на высоте). И все же кое-что в Гомере достойно восхищения. Это ставит перед нами следующий вопрос: если нравственность Гомера Симпсона сомнительна, что же производит такое впечатление? Давайте исследуем это.

ТИПЫ ХАРАКТЕРОВ ПО АРИСТОТЕЛЮ

Аристотель классифицировал характеры, логически разделив их на четыре типа¹. Если не вдаваться в подробности и отбросить два крайних типа (сверхчеловеческий и зверский), то следует назвать добродетельный, воздержный, невоздержный и порочный характеры. Для лучшего понимания того, что они собой представляют, сравним их друг с другом на основании их проявлений в поступках, решениях и желаниях. Возьмем в качестве примера одну ситуацию и рассмотрим, как отреагировал бы на нее обладатель каждого характера.

Предположим, что кто-то (допустим, Лиза) идет по улице и находит бумажник со значительной суммой денег. Если Лиза добродетельна, она не только решит вернуть бумажник владельцу, но сделает это *охотно*. Желания Лизы окажутся в согласии с правильным решением и поступком. Теперь обратимся к Ленни, который представляет воздержный характер. Если Ленни найдет бумажник, он способен будет принять правильное решение (вернуть бумажник в целостности и сохранности) и исполнить его, однако ему придется пойти против своего желания поступить иначе. Такова особенность воздерж-

¹ Я обращаюсь главным образом к «Никомаховой этике» (книгам I, II, V и VIII), а также к «Политике». Конкретные ссылки даны в тексте эссе. Естественно, многое из сказанного мной об Аристотеле может быть оспорено.

ХАРАКТЕРЫ

ного человека — ему приходится бороться со своими желаниями, чтобы поступить правильно.

С невоздержным и порочным типами все обстоит хуже. Невоздержный человек способен принять правильное решение о том, что нужно сделать, но страдает от слабости воли. Если предположить, что Барт обладает невоздержным характером, то в ситуации с бумажником он уступит желанию оставить бумажник себе, хотя и знает, что поступает неправильно. Порочный человек не борется со своими желаниями и не страдает слабостью воли. Дело в том, что его решение является аморальным и находится в полном согласии с его желаниями. Если Нельсон порочен, то он решит оставить деньги себе (выбросив бумажник или вернув его, солгав о том, что было внутри), действительно будет желать этого и фактически сделает это.

Давайте более пристально взглянем на то, что составляет добродетельный характер. Добродетельный человек — это тот, кто имеет и проявляет добродетели. Добродетели — это склад (или черты) характера, которые склоняют своего обладателя правильно действовать и реагировать с помощью положительных эмоций. Учитывая это, можно понять, почему Аристотель настаивал на том, что добродетели — это состояния характера, связанные как с действием, так и с чувством¹. Так, если человек обладает добродетелью щедрости, то он склонен проявлять щедрость в отношении достойных людей и при надлежащих обстоятельствах. Он не даст деньги любому просящему. Добродетельный человек должен знать, что получатель нуждается в деньгах и потратит их правильно. Более того, эмоциональная реакция добродетельного человека соответствует ситуации. Это означает,

¹ Никомахова этика. Кн. II (особенно 1106b15—35).

что щедрый человек в нашем примере отдаст деньги охотно, не сожалея о них, причем побудит его к данному поступку истинное положение получателя. В отличие от него сдержанному человеку нелегко будет расстаться с деньгами, и не потому, что он нуждается в них и не может позволить себе трату, а потому, что он скуповат или склонен к переоценке того, насколько сильна будет его нужда в средствах в будущем.

Но обратите внимание, что в свете сказанного важную роль играет разум, ведь если человек, чтобы поступать добродетельно, должен проявлять проницательность и верно оценивать ситуацию, то добродетельный человек не может быть глупым или наивным. Он должен обладать способностью к критическому мышлению, что позволит ему видеть различие в положении дел и соответственно реагировать. Это одна из причин, по которым Аристотель акцентировал идею о том, что предмет этики не допускает строгой точности¹. Аристотель настаивал на важности практической мудрости (*phronesis*). Если бы человек был добродетелен, так сказать, импульсивно, то он не обладал бы добродетелью в собственном смысле слова, а только, в лучшем случае, «природной»². Обладать природной добродетелью, так сказать, значит случайно получить возможность поступать правильно³.

¹ Никомахова этика. Кн. II. 1094b13—19.

² Там же. 1144b3—15.

³ Не следует поддаваться искушению и думать, что порочный человек также может обладать практической мудростью. Согласно Аристотелю, у порочного человека нет *phronesis*, скорее он обладает ловкостью. По Аристотелю, рассудительность имеет нормативную силу и не является просто средством достижения цели. *Phronesis* дает нам понятие о том, что в жизни важно и морально. Вот почему Аристотель неоднократно повторяет, что правильным является то, что считает правильным добродетельное лицо (см., напр., 1176a16—19).

Если мы обобщим все условия, которые, по мнению Аристотеля, делают поступок правильным, то сможем сделать некоторые выводы. Философ утверждает, что совершение добродетельных поступков должно иметь «известное качество: во-первых, оно сознательно, во-вторых, избрано преднамеренно и ради самого [поступка] и, в-третьих, оно уверенно и устойчиво»¹. Аристотель подразумевает следующее. Во-первых, проявляя добродетель, человек должен знать, что его поступок добродетелен; он может описать свой поступок как «справедливый» (или «щедрый», «честный»). Второе условие, кажется, включает в себе сразу два. Деятель должен совершать поступок добровольно, причем именно потому, что этот поступок благой. Таким образом, пусть даже поступок описывается как «справедливый», он будет добродетельным лишь в том случае, если человек совершил его потому, что поступок справедлив. Очень важное третье условие возвращает нас к началу дискуссии: добродетельный человек поступает добродетельно не только тогда, когда поступок справедлив, и не только потому, что это так; он поступает добродетельно еще и потому, что *он справедливый человек*. Он такой человек, который склонен поступать морально правильно, когда этого требует ситуация. Это (отчасти) вложено в словосочетание «уверенно и устойчиво».

ХАРАКТЕР ГОМЕРА:
D'OH! D'OH! И ДВАЖДЫ D'OH!

Если учесть сказанное Аристотелем о добродетели, прогноз для Гомера Симпсона выглядит довольно мрачно

¹ Никомахова этика. 1105a30—1105b.

(я не возьму обратно свои слова, так что не ждите какого-либо оригинального поворота, опровергающего сделанное утверждение). Для начала возьмем добродетель воздержанности (умеренности), по существу (хотя с этим можно поспорить) заключающуюся в способности ограничивать свои аппетиты. С первого взгляда понятно, что Гомер — далеко не умеренный человек. Он не только далек от добродетели в том, что касается телесных желаний, его вполне можно признать порочным. Это особенно справедливо в отношении потребления Гомером еды и выпивки и в меньшей степени касается сексуальной активности. Желания постоянно побуждают его объедаться, и он охотно уступает им. Так, в эпизоде *Homer's Enemy* [176] он без зазрения совести съел половину бутерброда своего временного коллеги Фрэнка Граймса (или Грайми¹), хотя на пакете с бутербродом была надпись, не оставлявшая сомнений в личности владельца. И того хуже: когда Граймс указал ему на это, Гомер ухитрился откусить еще два раза, прежде чем положил бутерброд обратно в пакет. Гомерова жадность к еде также заставляет его изобретать некоторые интересные рецепты. Вспомните, например, как он обернул недопеченную вафлю вокруг целой пачки масла и, разумеется, съел ее (*Homer the Heretic* [176]). Неправильное питание угрожает здоровью Гомера. Однажды ему даже пришлось делать шунтирование (*Homer's Triple Bypass* [70]), но он не отступает. В самом деле, даже испытывая острое физическое недомогание, Гомер упорствует. Вспомните, как он съел испорченное мясо в магазине *Kwik-E-Mart*, после чего ему стало плохо и его пришлось отвезти в больницу. Вместо того чтобы подать на хозяина магазина Апу

¹ *Grimey* произносится так же, как *grimy* — «грязнуля». — *Примеч. перев.*

жалобу, он приходит в восторг («Ух ты!»), когда тот предлагает ему бесплатно десять фунтов протухших креветок. Гомер знает, что креветки пахнут «странно», но все равно ест их и вновь попадает в больницу (*Homer and Apu* [94]). Ненасытность Гомера является столь неотъемлемой частью его характера, что он потребляет пищу даже в полусонном состоянии. В эпизоде *Rosebud* [85] не вполне проснувшийся Гомер идет на кухню, открывает холодильник и бормочет: «М-м-м... 64 ломтика американского сыра» (и жует их всю ночь). Невоздержанность Гомера не требует дальнейшего объяснения; его имя стало синонимом любви к еде и пиву (*Duff*).

Кроме того, Гомер — откровенный лжец. Ему недостает честности. В эпизоде *Duffless* [75] он солгал своей семье о планах на день, сказав, что идет на работу, хотя на самом деле планировал отправиться на пивоварню *Duff*. Вот еще примеры: солгал Мардж о том факте, что не окончил среднюю школу (*The Front* [78]), о своих финансовых потерях в инвестициях (*Homer vs. Patty & Selma* [120]), много раз лгал ей о том, что якобы избавился от купленного им пистолета (*The Cartridge Family* [183]). Гомер однажды завлек в паутину своей лжи Апу, который сказал матери, что уже женат на Мардж, так что последней также пришлось участвовать в заговоре (*The Two Mrs. Nahasapeemapetilons* [185]).

Гомеру также не хватает восприимчивости к нуждам и чаяниям других. Похоже, ему недостает как щедрости, так и справедливости. В эпизоде *When Flanders Failed* [38] он вынуждает соседа продать ему мебель за бесценок, хотя знает, что тот разорен и отчаянно нуждается в деньгах. В эпизоде *Bart the Lover* [51] Гомер советует Барту порвать с миссис Крабаппл (он ведет с ней романтическую переписку от лица некоего вымышленного Вудро),

отправив ей записку со словами: «Дорогая крошка, добро пожаловать в Дампсвилль¹. Ты его единственный житель». (Перед этим он сообщает Барту, что любовные письма — его конек.) К щедрости Гомер также не склонен. Однажды он сказал Барту: «Ты отдал обеих собак? Ты же знаешь, как я отношусь к пожертвованиям!» (Гле *Canine Mutiny* [173]). Гомер не поддержал обвинение Фредди Куимби в вооруженном нападении не потому, что считал его жертвой оговора, а потому, что сообразил: если он поступит так, то присяжные окажутся в тупиковой ситуации и он сможет продолжать на даровщинку жить в *Springfield Palace Hotel (The Boy Who Knew Too Much* [101]).

У Гомера есть несколько приятелей, но нет друзей. Аристотель подчеркивает важность дружбы в силу своей убежденности, что без друзей мы не можем проявлять добродетель и вести полноценную жизнь. У Гомера нет ни одного настоящего друга. В лучшем случае у него находятся собутыльники (Барни, Ленни и Карл), но нет никого, с кем бы он мог обсудить свои устремления, дела, радости и печали². Вообще нельзя с уверенностью сказать, что у Гомера есть какие-то устремления и дела, кроме выпивки.

Супружеские и отцовские способности Гомера также оставляют желать лучшего. (Аристотель, похоже, включал супругу и детей в круг друзей³.) Давайте рас-

¹ Dump — куча мусора; выбрасывать (*англ.*).

² Можно подумать, что под это описание подходит Мардж, если вспомнить умозаключение Гомера о том, что она его родственная душа (*El Viaje Misterioso de Nuestro Jomer* [162]), однако большинство других эпизодов сериала показывают, насколько сильно эти двое расходятся в своих целях, интересах и деяниях.

³ Никомахова этика. 1158b9—16.

смотрим некоторые из ошибок Гомера. Он пытался завоевать любовь дочери, купив ей пони (*Lisa's Pony* [43]). Ему не нравилось, что у Брата появился «старший брат», и он сам стал старшим братом для Пепи (которого он называл Пепси) (*Brother from the Same Planet* [73]). Он в качестве наказания отправил Барта работать в стриптиз-бар (*Bart After Dark* [158]). Гомер подливал масла в огонь соперничества между детьми, когда Лиза обнаружила у себя способности к игре в хоккей: «В эту пятницу команда Лизы встречается с командой Барта. Вы соперники, так что забудьте, что вы — брат и сестра. Я хочу видеть, как вы бьетесь за родительскую любовь» (*Lisa on Ice* [111]). И давайте не будем забывать, что он многократно пытался задушить Барта со словами: «Ах ты маленький!..» (Хотя однажды, в эпизоде *Mother Simpson* [136], он восклицает: «Я тебе покажу кванзу¹!») Наконец, что также немаловажно, Гомер постоянно забывает о существовании Мэгги².

Способности Гомера к жизни в супружестве ничуть не лучше. Он либо не оказывает Мардж никакой поддержки, либо безразличен к ее проектам, что откровенно выказывает в эпизоде *A Streetcar Named Marge*. Его нежелание посещать галереи и выставки однажды вынудило Мардж отправиться в компании Рут Пауэрс, дружба с которой стала причиной полицейской погони *а-ля Тельма и Луиза*³. Гомер извинился перед Мардж, но сама

¹ Кванза — денежная единица Анголы (*kwanza*) и праздник чернокожих амекианцев (*Kwanzaa*), отмечаемый в конце декабря. Слово *Kwanzaa* взято из фразы *matunda ya kwanza* («первые плоды» на языке суахили). Считается, что праздник «первого плода» отмечался в древней Нубии в эпоху фараонов, возрожден в США в обстановке борьбы афроамериканцев за гражданские права. — *Примеч. перев.*

² См. гл. 3.

³ Одноименный боевик Ридли Скотта. — *Примеч. перев.*

форма извинения разоблачительна: «Слушай, Мардж, прости, что я оказался не лучшим мужем, прости, что я пытался готовить соус в ванне, прости, что я полировал машину твоим свадебным платьем, и прости... ох, да что там,— прости меня за весь наш брак с самого начала и до этого момента» (*Marge on the Lam* [87]). В серии *Secrets of a Successful Marriage* [103] Гомер покорила новую вершину, когда осознал, что он и только он может предложить Мардж свою «полную и безоговорочную зависимость». В самом деле, даже когда он пытается помочь, то лишь все портит. Однажды Гомер, стараясь поддержать бизнес жены по продаже кренделей, обратился за помощью к спрингфилдской мафии, в результате чего Мардж пришлось разбираться с Жирным Тони и его громилами (*The Twisted World of Marge Simpson* [164]).

Более того, любые надежды на обретение Гомером нравственных добродетелей разбиваются о признание, что ему недостает одной интеллектуальной добродетели, которая необходима для нравственного характера, а именно рассудительности (*phronesis*). *Phronesis* — это не теоретические знания, которых Гомеру, конечно, тоже не хватает. Не является это и знанием фактов, хотя и здесь Гомер не на высоте. Рассудительность — это способность искать путь в жизни с умом и порядочностью, ориентируясь на некую цель. Приведем несколько примеров. Во-первых, Гомер исповедует весьма сомнительные перлы мудрости. В эпизоде *There's No Disgrace Like Home* [4] он заявляет: «Когда мне учиться? Ответы на вопросы, которые ставит жизнь, не найдешь на дне бутылки. Они в телевизоре!» А впрочем (раз уж мы затронули тему бутылки), он как-то произнес знаменитый тост: «За алкоголь — причину и решение всех проблем!» (*Homer vs. the Eighteenth Amendment* [171]). В *Otto Show*

[57] он говорит Барту, что «если что-то сделать трудно, то оно того не стоит». А в эпизоде *Realty Bites* [187] он сказал Мардж, что «попытка — первый шаг к ошибке».

Во-вторых, Гомер, похоже, вообще не способен делать верные умозаключения. Однажды он провозгласил, что Тимми О'Тул (вымышленный мальчик, который, как все думают, упал в колодец) настоящий герой, на основании одного лишь «факта», что тот упал в колодец и не мог выбраться (*Radio Bart* [48]). Как-то раз он заключил, что организованный мэром Куимби медвежий патруль принес пользу, ведь по улицам не бродят медведи! Когда Лиза заметила, что его доводы поверхностны, он принял это за комплимент (*Much Apu About Nothing* [151]). В другом случае Гомер парировал заявление Лизы о том, что воровать программы кабельного телевидения нехорошо, назвав воровкой ее саму, поскольку, дескать, она не платит за еду, которую получает дома, и за одежду, которую носит (*Homer vs. Lisa and the 8th Commandment* [26]).

В-третьих, у Гомера отсутствует самая важная составляющая практической мудрости — способность организовывать свою жизнь вокруг важных и достойных целей, достигая их с ответственностью и порядочностью. У него есть заветные мечты. Например, он мечтает стать кондуктором монорельсового поезда (*Marge vs. the Monorail* [171]) и владеть командой «Ковбои Далласа» (*You Only Move Twice* [155]). Но мечты — это не цели, последних у Гомера вовсе нет. По крайней мере, нет достойных. Похоже, его вполне устраивает роль малокомпетентного инспектора по безопасности в секторе 7G на электростанции Бернса, и он спокойно может наблюдать, как некоторые его подчиненные выбиваются в начальники. Он даже задумал пополнить настолько, чтобы получить

право работать дома в силу частичной потери работоспособности (*King-Size Homer* [135]). Если у Гомера и есть цель в жизни, то это продолжение никчемного существования, состоящего из жратвы, выпивки и ничегонеделания. Добавьте к этому его исключительную доверчивость (вспомните, сколько раз Барту удавалось обмануть отца), и вы получите портрет человека с минимальными мыслительными способностями.

ХАРАКТЕР ГОМЕРА: РЕДКИЙ БЛЕСК ЕГО «УХ ТЫ!»

Нам, впрочем, не следует быть слишком суровыми к Гомеру, поскольку иногда его поведение восхищает. Например, как это ни парадоксально, он порой забывает о существовании Мэгги, хотя на его рабочем месте полно ее фотографий — тех, что он сам приклеил на стену из любви к ней (*And Maggie Makes Three* [116]). Кроме того, Гомер никогда сознательно не изменяет жене, хотя у него были возможности сделать это (*Colonel Homer* [55] и *The Last Temptation of Homer* [90])¹. Кроме того, он часто нежен и ласков с Мардж. Он повторно (после развода) женился на ней, чтобы компенсировать неприятные воспоминания от их первой, «убогой» свадьбы (*A Milhouse Divided* [159]). Иногда Гомер делает удачные шаги для укрепления отношений с Лизой. Например, он поддержал ее план развенчать мифы, связанные с происхождением Джебедии Спрингфилда (*Lisa the Iconoclast* [144]),

¹ Я говорю «сознательно», поскольку в эпизоде *Viva Ned Flanders* Гомер в Лас-Вегасе просыпается в номере отеля и обнаруживает, что прошлым вечером, будучи пьян, женился на официантке, хотя остается неясным, занимались ли они сексом.

добавил ей уверенности в себе, записав в участницы конкурса «Маленькая мисс Спрингфилд» (*Lisa the Beauty Queen* [63]), дважды отказался от покупки кондиционера, чтобы подарить ей саксофон (*Lisa's Sax* [181]), и тайно провел ее в Спрингфилдский музей, чтобы она наконец увидела выставку «Сокровища Изис» (*Lost Our Lisa* [202]).

Временами Гомер демонстрирует мужество. Так, он не дает спуску мистеру Бернсу, когда тот требует от него слишком многого (*Homer the Smithers* [145]) или не может запомнить имя своего работника (*Who Shot Mr. Burns?* [128—129]), тузит Джорджа Буша (причины туманы, дело тут не в партийных симпатиях, поскольку Гомер поддерживал Джеральда Форда—другого республиканца) (*Two Bad Neighbors* [141]). Порой Гомер добр даже по отношению к людям, которых обычно не выносит. В серии *When Flanders Failed* [38] он помог Неду, рекламируя товары, продававшиеся в его магазине для левшей, в *Homer Loves Flanders* [97] поддержал Неда в церкви («...этот человек подставил все щеки на своем теле»), а в эпизоде *Homer vs. Patty & Selma* [120] притворился курящим, чтобы Пэтти и Сельму не уволили за курение на рабочем месте.

Иногда Гомер даже проявляет ум и способность к теоретизированию. Первый можно наблюдать в эпизодах, когда он разработал изощренную схему для продажи контрабандного алкоголя в Спрингфилде и стал знаменитым «пивным бароном» (*Homer vs. the Eighteenth Amendment* [171]), а также придумал план, как заработать на скелете «ангела» (*Lisa the Skeptic* [186]). Что касается второй, то Гомер продемонстрировал редкое понимание существа религии, когда решил прекратить посещать церковь, рассудив, что Бог повсюду. Он даже

привел в пример (правда, не вспомнив имени) Иисуса как человека, который восстал против общепринятого порядка и все же оказался прав (*Homer the Heretic* [62]). У Гомера даже случаются редкие моменты, когда он, кажется, сознает свою ущербность. Он спросил у приехавшей на электростанцию Мардж: «Ты меня хотела повидать, да?» Ему необходимо было убедиться в том, что Мардж намеревалась повидать именно его, его, ничего особенного собой не представляющего (*Life on the Fast Lane* [9]). И он не раз и не два интересуется, зачем Лурлин Лампкин флиртует с ним, дабы увериться, что действительно кажется ей сексуально привлекательным (*Colonel Homer* [55]).

КАК ОЦЕНИТЬ ГОМЕРА?

И как же все это понимать? Как именно выглядит Гомер с моральной точки зрения? Гомер — не пропащий человек. Пусть он и не образец добродетели, но его определенно нельзя назвать злым. Самое жесткое чувство, которое можно испытать по отношению к нему — это жалость. Для этого есть по крайней мере две причины. Первая состоит в том, что воспитание Гомера оставляет желать лучшего. Прежде всего, он рос, почти не покидая Спрингфилд — город, жители которого сплошь (за исключением Лизы) имеют серьезные и грубые изъяны характера: от глупости и злобы до простой некомпетентности и беспомощности. Даже Мардж, достойный кандидат считаться еще одним исключением, чересчур консервативна и мало способна к критическому мышлению¹. Даже члены

¹ Аристотелевский взгляд на характер Мардж изложен в гл. 4.

спрингфилдского отделения Менсы¹, управлявшие городом после того, как сбежал мэр Куимби, умудрились предложить несправедливые, жесткие и чрезмерно идеалистические правила. Нет нужды напоминать, какой хаос это вызвало (*They Saved Lisa's Brain* [225])².

Последствия воспитания в такой среде могут быть пагубны для характера человека и его интеллектуальных способностей. Более того, воспитание в здоровом окружении — одно из главных условий, на которых основывается проект Аристотеля, изложенный в «Политике»: «...мы ставим своей задачей исследование человеческого общения в наиболее совершенной его форме, дающей людям полную возможность жить согласно их стремлениям»³. Этика Аристотеля фактически адресована государственному деятелю, который должен задуматься, каков наилучший нравственный тип человека, чтобы получить шанс создать политическое сообщество, способное такой характер породить. Если это справедливо, то одна из причин, по которой мы жалеем Гомера, заключается в том, что, по нашему мнению, он неспособен контролировать данный аспект своего воспитания (то есть сам Спрингфилд).

Домашнее воспитание Гомера также не производит хорошего впечатления. Мать бросила его еще в детстве, а отец никогда не поощрял его к тому, чтобы вырасти достойным человеком. Когда у Гомера появлялись какие-нибудь устремления, отец их пресекал (*Mother Simpson* [136]).

¹ Общество Менса (*mensa* — стол, *лат.*) основали в 1946 г. Роланд Беррилл и Ланс Вар, реализовавшие идею сформировать общество из ярких людей, единственным требованием для членства в котором будет высокий IQ. — *Примеч. перев.*

² О пороках Спрингфилда читайте в гл. 12.

³ См.: 1260b25.

и *Bart Star* [184]). Более того, одно качество Гомер *определенно* не мог контролировать — особый ген Симпсонов, видимо являющийся причиной того, что с возрастом они глупеют. У него «дефектна только Y-хромосома», с X-хромосомой все в порядке. Именно поэтому Лиза и другие женщины из рода Симпсонов умны и успешны (*Lisa, the Simpson* [195]). Таким образом, у Гомера не так много возможностей для самосовершенствования. Эти факторы объясняют, почему мы испытываем к Гомеру скорее жалость, чем неприязнь.

Вторая причина, по которой мы не судим Гомера слишком строго, хотя он и не добродетелен, заключается в том, что он, в общем, не злой человек. Да, он эгоистичен, прожорлив, жаден и порой проявляет откровенную тупость, однако редко завидует другим или желает им дурного. Правда, его поступки часто имеют цель насолить тем или иным людям, но мы склонны считать, что это как раз те, кто по тем или иным причинам не заслуживает лучшего обращения. Так, презрение, с которым он всякий раз встречает Сельму и Пэтти, кажется вполне уместным, учитывая то, с каким высокомерием и пренебрежением эти женщины обходятся с ним. Гомер также не любит (хотя и боится) мистера Бернса, о котором нельзя сказать абсолютно ничего хорошего. Это за пределами алчный, жестокий и беспощадный капиталист, готовый идти к своей цели по трупам¹. Наконец, Гомер неподобающе ведет себя с Фландерсом, выказывая то безразличие, то пренебрежение. Но опять-таки сам Фландерс донельзя назойливый и наивный тип, обожающий поучать окружающих². Это не оправдывает, но объясняет поведение Гомера. За исклю-

¹ И он никогда не будет счастлив, см. гл. 13.

² О характере Фландерса читайте в гл. 14.

чением сказанного, Гомер предстает человеком, относящимся к людям без какой-либо неприязни. Это еще одна причина, по которой Гомер, не будучи носителем высокой морали, все же не вызывает у нас негативной реакции.

Итак, с оговоркой мы можем высказать суждение, что Гомер не является порочным в том смысле, что он не поработен пороком. Под «оговоркой» я понимаю одно исключение: физическая страсть к обжорству. В этом Гомер порочен. Он не может сохранять умеренность, что в данном случае противно добродетели. Он редко или вообще никогда не считает, что следует воздержаться от чрезмерного употребления еды и выпивки, а это не позволяет охарактеризовать его характер как воздержный и невоздержный. Вдобавок (если не считать проявляющейся иногда озабоченности здоровьем) он не думает, что в злоупотреблении едой и выпивкой (даже в неподобающем месте) есть что-то плохое. Так, однажды он сказал Мардж: «Если бы Бог не хотел, чтобы мы ели в церкви, он бы назвал обжорство грехом» (*King of the Hill* [201]). Эти соображения позволяют нам уверенно заключить, что Гомер демонстрирует порочность в том, что касается физической страсти к еде и выпивке.

Учитывая обилие свидетельств и примеров, мы можем прийти к следующему умозаключению. Гомер — не добродетельный человек. К такому выводу нас подталкивает целый ряд фактов, самый яркий из которых, наверное, заключается в отсутствии у Гомера *твердости* характера, которой отличается добродетельный человек. Нельзя положиться на то, что он поступит правильно, даже когда речь идет о действиях в отношении близких. Более того, суждение о том, что Гомер не добродетелен, справедливо без оговорок, в отличие от суждения о том, что он не порочен. Хотя иногда Гомер и поступает

правильно, обычно это происходит по недоразумению или (в лучшем случае) в силу не вполне ясных причин (хорошим примером служат его отважные поступки). Что касается семьи, то, даже когда Гомер поступает, как приличествует хорошему отцу или мужу, все равно невозможно забыть множество примеров обратного поведения. Гомеру просто не хватает постоянства характера, которое необходимо, чтобы считаться добродетельным.

Мы также должны помнить, что, когда Гомер поступает правильно (особенно если дело касается семьи), часто ему приходится бороться со своим желанием поступить иначе. Оба раза, когда он покупал Лизе сакссофоны, ему пришлось отказаться от намерения приобрести вместо них кондиционер (*Lisa's Sax* [181]). Иногда, несмотря на имеющуюся предостережку о том, что нужно сделать, он предпочитает поступить иначе, проявляя качество, которое греки называли *akrasia*, то есть «слабость воли». Например, в эпизоде *War of the Simpsons* [33] он отправляется рыбачить на озеро Кэтфиш¹, хотя знает, что должен уделить все свое внимание Мардж и спасению своего брака.

Гомер — не добродетельный человек. Он демонстрирует свою порочность, когда дело касается пристрастия к еде и выпивке. Что касается других сфер жизни, он колеблется между воздержностью и невоздержностью. Разумеется, это означает, что предложенная Аристотелем классификация типов характеров слишком абстрактна, нереалистична или упрощенна, ведь она носит *логический* характер, не представляя собой описание всех существующих типов людей. Гомер проявляет разные типы характеров в разных областях жизнедеятельности.

¹ *Catfish* — сом (англ.).

ВАЖНО БЫТЬ ГОМЕРОМ

В начале этого эссе утверждалось, что в Гомере Симпсоне есть что-то восхитительное в моральном отношении. Но как это возможно, если Гомер не добродетелен? Ведь если нравственным образцом может быть только добродетельный человек, а Гомер таковым не является, то утверждение, что его моральный облик очаровывает, кажется явно ложным. Более того, даже если мы не считаем Гомера злонамеренным и учитываем его неспособность (по крайней мере, в основном) контролировать процесс формирования своего характера, этих факторов недостаточно, чтобы признать его моральное обаяние. Чтобы придать моему высказыванию правдоподобность, необходимо указать еще на что-то, причем этим «что-то» не может быть тот факт, что Гомер иногда поступает верно, поскольку утверждение касается его самого, его характера, а не подмножества его действий.

В эпизоде *Scenes from the Class Struggle in Springfield* [142] Мардж понимает, что ошибалась, пытаясь переделать домашних по образцу элитарного общественного круга, в который она недавно вступила. Принимая членов своей семьи такими, каковы они есть, Мардж перечисляет их симпатичные качества (она, впрочем, не смогла припомнить, что ей нравится в Барте). Качество Гомера, которое она называет, — непосредственность¹. Именно оно, истолкованное достаточно широко, поможет объяснить, чем именно Гомер нравственно привлекателен.

Это качество не просто охватывает черты характера, позволяющие Гомеру делать на людях то, чего многие

In-your-face humanity (англ.).

из нас (в той или иной степени) постеснялись бы (например, срыгивать, пускать газы, чесать зад, объедаться до отвала и упиваться до потери чувств). Если бы дело ограничивалось этим, Гомер оставался бы простым хамом. Но оно включает также свойственную Гомеру любовь к жизни и умение наслаждаться ею в самых простых вещах. При этом он практически не обращает внимания на то, что думают окружающие. Гомеру, в общем, нет дела до этикета или чужого мнения. Он стремится наслаждаться жизнью (как он ее понимает) на полную катушку. Это жизнелюбие Гомера стихийно; он, возможно, даже не сознает его, однако оно проявляется в его действиях, установках, в беззловном и бесхитростном (быть может, даже инфантильном) поведении. Действительно, проявления жизнелюбия Гомера можно наблюдать в большинстве приведенных в этом эссе примеров. Если мы учтем тот факт, что Гомер — представитель «верхушки нижнего слоя среднего класса», работающий на промышленном предприятии под гнетом тирании безжалостного капиталиста, а также то, что Гомер живет в Спрингфилде — городе, где немудрено усомниться в ценности жизни, — то получим человека, в котором есть много обаятельного. Данное качество (давайте называть его «любовь к жизни», памятуя, как описал его Нед Фландерс — «пьянящая жажда жизни», *Viva Ned Flanders* [213]), объясняющее, чем нас восхищает Гомер, само по себе не является добродетелью. Дело не в том, что его нет в списке Аристотеля, а в том, что, как всем известно, без должного контроля такое качество может оказаться опасным как для окружающих, так и для самого носителя (что, как мне кажется, имеет место в случае Гомера). Подобно честолюбию, оно является позитивной, достойной восхищения чертой, и если человек не злоупотребляет им, оно улуч-

шает качество его жизни, делая ее более приятной. Одновременно окружающие начинают предпочитать общество такого человека, и не только из-за желания «забраться» этим чувством, но и просто потому, что находиться рядом с таким человеком приятно. Если качества, способствующие счастью человека и его общему благополучию, можно справедливо назвать моральными, тогда любовь к жизни вполне подпадает под это определение, при том условии, что оно контролируется и применяется с рассудительностью. В случае Гомера данное качество не сдерживается разумом и отличается особенностями, делающими обладание им опасным. Но мы все же восхищаемся Гомером за то, что в нем такое качество, сохраненное вопреки всем неблагоприятным условиям, есть¹.

Кроме того, данное качество, будучи у Гомера необузданным, заставляет его прямо, без обиняков заявлять о своих желаниях. Там, где другие плетут интриги и хитрят, надевая маски социальных конформистов, Гомер открыто, честно и даже грубо дает понять, кто он такой, чего хочет и что думает о других. Ему известна собственная ограниченность, он по-своему любит свою семью и не способен скрывать свои чувства.

Я не хочу, чтобы меня неправильно поняли. Я не утверждаю, что Гомер достоин восхищения, а лишь говорю, что у него есть восхитительное качество. Есть соблазн принять последнее за первое, что объясняется

¹ Среди неблагоприятных условий: скромное умственное развитие и финансовое положение, а также спрингфилдское окружение. Мы также должны помнить, что можем восхищаться характером Гомера в силу других причин. Самая очевидная — он очень смешной. Кроме того, мы можем быть благодарны ему за то, что обнаруживаем в нем в гипертрофированном виде собственные наклонности.

следующим. Во-первых, хотя Гомер не добродетелен, он все же не злобен и не порочен (за исключением того, что касается его телесных страстей). Во-вторых, тот факт, что Гомер любит жизнь, несмотря на скромные финансовые возможности и то обстоятельство, что он рос и живет в Спрингфилде (что не улучшает качество его жизни), может склонить нас к мысли, что он достоин восхищения уже в силу умения сохранить любовь к жизни вопреки всем трудностям. Но такому соблазну поддаваться нельзя по трем причинам.

Во-первых, как уже подчеркивалось выше, свойственная Гомеру любовь к жизни не контролируется разумом, а это может сделать ее опасной. Во-вторых, если кто-то наслаждается своей жизнью — это еще не значит, что она насыщена. Представьте себе человека, который только и делает, что считает травинки или собирает пробки от бутылок и при этом совершенно счастлив, но неспособен к достижению более значимых целей. Независимо от того, насколько счастлив этот человек и в какой мере он наслаждается своей жизнью, мы не рискнем сказать, что он проживает ее хорошо. Опираясь на приведенные выше примеры, можно сказать, что Гомер явно способен вести лучшую жизнь. В-третьих, есть и логическая причина: обладание великолепным качеством еще не делает человека достойным восхищения. Преступники часто проявляют храбрость в опасной ситуации, и хотя данное качество достойно восхищения, мы обычно не восторгаемся преступниками. Именно поэтому о жестоком человеке иногда говорят: «По крайней мере, он последователен», тем самым, признавая, с одной стороны, что последовательность — это достойное восхищения качество, а с другой — что само по себе оно не делает его обладателя выдающейся *личностью*.

Кроме того, достаточно немного подумать, чтобы понять: Гомер вообще не достоин восхищения как личность. Он не добродетелен, и один этот факт ставит крест на любой серьезной попытке оценить Гомера в целом как замечательного человека. Тем не менее иногда недобродетельных людей все же считают достойными восхищения, если они как-то компенсируют недостаток добродетели (скажем, создавая произведения искусства). В качестве примера традиционно приводят художника Гогена, который бросил на произвол судьбы семью и отправился на Таити писать картины. Но такие смягчающие обстоятельства не обнаруживаются у Гомера. Разве он подарил миру нечто нетленное, что могло бы компенсировать недостаток добродетели и заслужить право называться «восхитительным»?

И все же его любовь к жизни — это замечательное качество. Такой вывод нетривиален, поскольку многие и многие не усматривают в Гомере ничего, кроме шутовства и распущенности. Более того, в наш век политкорректности, ритуальной вежливости, нежелания судить других, одержимости заботой о физическом здоровье и пессимизма касательно того, что считать хорошим и приятным, его любовь к жизни кажется особенно важной. В такие времена Гомер Симпсон, приклеивший к бамперу своей машины надпись «Холостой и нахальный», насмехается над такими «истинами», чем и выделяется. Он непolitкорректен, с радостью судит других и уж точно не беспокоится о своем здоровье. Эти качества не делают Гомера замечательной *личностью*, но заставляют нас признать за ним кое-что достойное восхищения и, что еще важнее, заставляют скучать по нему и другим Гомерам Симпсонам этого мира.

2. ЛИЗА И АМЕРИКАНСКИЙ АНТИИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗМ

Эон Скобл

Отношение американского общества к понятию «интеллектуал» характеризуется то любовью, то ненавистью. С одной стороны, наблюдается уважение к профессорам или ученым, с другой — презрение к «башням из слоновой кости», в которых обитают «книжные черви», прохладное отношение к умным или образованным людям. Республиканские идеалы отцов-основателей требуют просвещения граждан, однако даже сегодня сколько-нибудь сложный анализ политических тем передается осуждению как «элитизм». Все уважают историков, однако их взглядами могут пренебрегать на том основании, что они «не более верны», чем мнение «простого трудящегося». Комментаторы-популисты и политики часто эксплуатируют это неприятие экспертов. Например, кандидат на выборах может критиковать своего оппонента, называя

ХАРАКТЕРЫ

его «интеллектуальным элитистом», при этом сам он является, в сущности, продуктом сходной образовательной среды или полагается на советников, получивших престижное образование.

Примерно так же работники больницы могут консультироваться у специалиста по этике биологических исследований, а могут и отвергнуть коллективное мнение таких специалистов, указав на то, что биоэтика — наука слишком абстрактная и слабо связанная с реальной медицинской практикой. В самом деле, кажется, что большинство людей не прочь подкрепить свои позиции ссылкой на авторитет, но если такового не находится, то они обращаются к широкой общественности. Например, я могу добавить вескости своим аргументам, процитировав эксперта, который со мной согласен, но если эксперт считает иначе, я могу отмахнуться от него со словами «Да что он понимает!» или «Я вправе иметь свое мнение». Как это ни странно, антиинтеллектуализм все сильнее проявляют сами интеллектуалы. Так, в последнее время во многих университетах и студенты, и профессорско-преподавательский состав стали уделять гуманитарным наукам гораздо меньше внимания. Основной акцент делается на развитии программ профессиональной подготовки, на «актуальности», в то время как традиционные гуманитарные предметы считаются роскошью или неким довеском, а не обязательной составляющей образования, получаемого в колледже. В лучшем случае они рассматриваются как средства развития «универсальных навыков», таких как владение литературным языком или критическое мышление.

Похоже, идет процесс, напоминающий движение маятника: в 1950-х и начале 1960-х ученые пользовались огромным уважением, поскольку страна соревновалась

с Советским Союзом в исследовании космоса. Сегодня кажется, что маятник изменил направление движения, и *Zeitgeist*¹ требует считать все мнения равно справедливыми. Вместе с тем людей все еще интересует, что думают так называемые эксперты. На эту двойственность указывает даже беглый обзор телевизионных ток-шоу или писем читателей в газеты. На ток-шоу приглашают специалиста, поскольку, надо полагать, людям интересно ознакомиться с его мнением или анализом ситуации. Однако участники дискуссии или представители аудитории, несогласные с точкой зрения эксперта, часто утверждают, что их собственное мнение, их видение проблемы не менее значимо. В газете может существовать колонка аналитика, который изучает ситуацию и осведомлен о ней лучше среднестатистического человека, однако письма читателей часто опираются на подразумеваемое (или даже открыто высказываемое) утверждение, что «на самом деле никто ничего не знает» или «все дело в точке зрения, так что мое мнение правомерно». Это последнее основание особенно коварно: если бы все обстояло так, то из этого следовало бы, что мой взгляд столь же значим, как и взгляд эксперта, и вообще не размывалось бы такое понятие, как компетентность.

Итак, справедливо будет сказать, что американское общество неоднозначно относится к интеллектуалам. Кажется, что уважение к ним сплошь и рядом перемежается недовольством. Это сложная и важная общественная проблема, поскольку мы, похоже, стоим на пороге новых «темных веков», когда не только понятие компетентности, но и все стандарты рациональности окажутся под сомнением. Естественно, это повлечет значительные

¹ Дух времени (нем.).

социальные последствия. Возможно, кого-то удивит то, что для изучения данного вопроса выбрано телешоу, которое, на первый взгляд, выражает идею «чем тупее, тем лучше», в действительности же двойственное отношение американцев к компетентности — одно из многих общественных явлений, которые с успехом иллюстрируются мультипликационным сериалом «Симпсоны»¹.

В «Симпсонах» Гомер является классическим примером болвана-антиинтеллектуала, равно как и большинство его знакомых, а также его сын. Но его дочь Лиза не только настроена в пользу интеллектуализма, но и умна не по годам. Она исключительно хорошо образованна и информирована, часто оказывается сообразительнее окружающих. Естественно, другие ученики школы ее за это высмеивают, а взрослые, как правило, игнорируют. С другой стороны, она обожает ту же телепередачу, что и ее брат, — бессмысленно жестокий мультфильм. Я считаю, что восприятие ее другими персонажами отражает любовно-ненавидящее отношение американского общества к интеллектуалам². Прежде чем выяснить, как это происходит, давайте пристальнее взглянем на проблему.

¹ Не является ли сочинение эссе о телевизионном шоу проявлением антиинтеллектуализма со стороны доктора философии? Во введении мы утверждаем, что это не обязательно. Важно то, может ли шоу осветить некую философскую проблему или послужить доступным примером при объяснении чего-либо. Если бы мы желали стать на позицию антиинтеллектуализма, то отстаивали бы мнение, что все необходимые для жизни знания можно получить из телевизора, но такого мы, конечно, не говорим. Мы пытаемся воспользоваться популярностью данного сериала, для того чтобы привлечь людей к чтению книг по философии.

² Интеллектуалы и эксперты — это, конечно, не одно и то же. Многие интеллектуалы не являются экспертами в чем-либо. Но я подозреваю, что антипатия к тем и другим имеет общие корни, и люди, склонные отталкивать или презирать их, не заметят никакой разницы.

ЛОЖНЫЙ АВТОРИТЕТ И ПОДЛИННАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ

Вводный курс логики называет ошибкой «ссылку на авторитет», однако люди часто понимают это правило не вполне корректно. С точки зрения логики нельзя утверждать, что суждение является истинным только потому, что его разделяет некий уважаемый человек, но к авторитетному мнению чаще обращаются для того, чтобы продемонстрировать наличие оснований для признания суждения правомерным, нежели чтобы доказать его верность. Как и в случае прочих заблуждений, связанных со ссылкой на авторитет, проблема большинства обращений к экспертному мнению заключается в их неуместности. Например, в действительно субъективных вопросах, таких как выбор пиццы или напитка, обращение за советом является неуместным, поскольку вкусы людей могут различаться¹. Кроме того, было бы ошибкой полагать, что если человек является авторитетом в одной области, то его мнение окажется верным и в остальных вопросах. Иллюстрацией к этому может служить то, как знаменитости рекламируют продукты, не имеющие отношения к сфере их деятельности. Например, реклама пива *Duff* от лица Троя МакКлюра не является обоснованной отсылкой к авторитетному мнению, поскольку актер не обязательно является знатоком пива. (Даже большой опыт не гарантирует компетентности — Барни также не разбирается в пиве.) В других случаях обращение к авторитетному мнению неуместно потому, что некоторые проблемы нельзя решить,

¹ Это никак не касается доводов в пользу или против наличия объективных критериев для оценки вкуса пищи. Просто мы стараемся различать явления: одно дело, когда Смит предпочитает шоколад ванили, и совсем другое, когда Джонс прибегает к убийству вместо убеждения.

призвав на помощь экспертов; виновата в этом не субъективность поставленных вопросов, а невозможность дать на них ответ. Пример — будущее научно-технического прогресса. Здесь можно вспомнить высказанное Эйнштейном в 1932 году утверждение: «Нет ни малейшего признака того, что удастся извлечь [ядерную] энергию»¹.

Несмотря на все эти скептические замечания по поводу обращения к авторитету, следует помнить, что некоторые люди все-таки больше знают об определенных вещах, чем другие, и во многих случаях владение соответствующими знаниями является веским основанием доверять человеку. Например, поскольку я не знаком с первоисточниками, повествующими о Марафонской битве, то приходится положиться на то, что говорят другие люди, и тогда следует обратиться к историку, а не к врачу².

Часто людям не нравится «мудрствование», особенно применительно к нравственным или общественным идеалам. Они могут сказать: да, есть специалисты по греко-персидским войнам, но они не всегда способны помочь нам разобраться в современной мировой политике. Пусть вы знаток этики Аристотеля, но это не дает вам права указывать, как мне жить. Такого рода неприятие мнения экспертов отчасти является следствием демократического режима, и данная проблема не нова — о ней рассуждали философы еще во времена Платона. Поскольку демократия каждому дает право голоса, можно прийти к выводу, что все голоса одинаково ценны. Демократии склонны оправдываться с помощью сравнения с аристократиями или олигархиями, которым они

¹ Цит. по: *CerfC, Navasky V. The Expert Speak. New York, 1984. P. 215.*

² Конечно, возможны исключения, и врач, увлекающийся историей, также может оказаться знатоком Марафонской битвы, но в данном случае я подразумеваю врача как такового.

противостоят или приходят на смену. Мол, в обществах, управляемых элитами, некоторые утверждают, что знают больше других, или даже провозглашают себя «лучшими людьми», в то время как мы, демократы, признаем всеобщее равенство. Но, разумеется, политическое равноправие не означает, что все обладают одинаковыми знаниями, и мало кто станет оспаривать это, когда речь пойдет, например, о слесарном деле или ремонте автомобиля. Однако никто (как говорят) не знает больше других о том, как нужно жить или что есть справедливость. Здесь возникает некий релятивизм: начав с отрицания правящих элит, которые, возможно, действительно не больше других знали о справедливости, мы доходим до отказа от самого понятия объективного мерила добра и зла. Хорошо то, что мне кажется хорошим, что хорошо для меня. Сегодня даже в высших учебных заведениях наблюдается тенденция оспаривать понятия объективности и компетентности. Утверждают, что нет единственно верных исторических исследований, есть лишь разные интерпретации истории¹. Невозможно правильное понимание литературного произведения, есть только разные интерпретации². Считается, что даже

¹ Обратитесь, например, к книге Мэри Лефковиц (*Lefkowitz M. Not Out of Africa. New York, 1996*), в которой она рассказывает о своем опыте изучения античности, отстаивая стандарты рационального научного исследования в непростой области этноархеологии.

² Редкий пример объективной художественной интерпретации — книга Уильяма Ирвина (*Irwin W. Intentionalist Interpretation: A Philosophical Explanation and Defense. Westport, 1999*). Ирония состоит в том, что понятия истины и компетентности оспариваются и в академических кругах (нет экспертов в вопросах нравственности). Среди гостей ток-шоу и в списках бестселлеров часто встречаются эксперты по межчеловеческим отношениям, гороскопам и потусторонним силам. Но я полагаю, что мнение таких экспертов учитывается лишь в том случае, если оно подтверждает ожидания человека, в противном же случае отвергается по соображениям, о которых я уже

науки о природе являются ценностно нагруженными и необъективными¹.

Итак, все эти факторы порождают среду, в которой понятие компетентности размывается, но в то же время можно наблюдать и противоположные тенденции. Если нет такой вещи, как компетентность, и все мнения одинаково верны, почему тогда в ток-шоу и списках бестселлеров так часто попадают имена экспертов по вопросам любви и потустороннего мира? Зачем вообще смотреть эти шоу и читать книги? Зачем отправлять детей в школу? Ясно, что люди не перестали серьезно относиться к понятию компетентности и во многих случаях руководствуются именно им. Кажется, они частенько проявляют желание быть ведомыми. Некоторые критики религии считают, что это желание вызвано психологической потребностью, однако мы вполне можем найти подходящий пример в сфере политики. Людям нужны политические фигуры, «способные вести за собой»: есть проблема безработицы — может, кто-то знает, как ее решить? Этот человек лучше справится с работой президента, чем тот, потому что он знает, как побороть преступность и бедность, как укрепить нравственность наших детей и т. д.

говорил. Следует отметить, что неприятие притязаний на знание в ценностной сфере отличается от неприятия притязаний на знание в естественнонаучных вопросах. Интересно, однако, что мы видим и то и другое, а также необоснованные претензии на компетентность в самых разных неуместных вопросах.

¹ Вспомним книгу под названием «Модные глупости: злоупотребление наукой интеллектуалами-постмодернистами» (*Sokal A., Bricmont J. Fashionable Nonsense: Postmodern Intellectuals' Abuse of Science. New York, 1998*). К написанию книги подтолкнула ставшая ныне известной мистификация Сока-ла, который написал фиктивную статью, охотно принятую редакторами научного журнала. Статья называлась «Нарушение границ: на пути к трансформативной герменевтике квантовой гравитации» (*Social Text. 1996.46—47. P. 217—252*).

Но в этих сферах весьма отчетливо проявляется двойственность отношения. Если кандидат Смит строит свою программу на компетентности и способности «делать дело», то кандидат Джонс, вероятно, назовет Смита представителем элиты и «умником». Мы нередко становимся свидетелями парадоксальных ситуаций, когда высказывания знаменитостей по политическим вопросам принимаются всерьез (как будто актерский или музыкальный талант придает больший вес политическим взглядам), в то же время над экспертами по государственному управлению зачастую посмеиваются. С чьими взглядами лучше знакомы американцы: Алека Болдуина и Чарльтона Хестона или Джона Роулза и Роберта Нозика?

Помимо политической компетентности, люди также ищут компетентности в технологических вопросах, относясь к ней с меньшей двойственностью. Большинство с готовностью признают, что не умеют чинить трубы, ремонтировать автомобиль или оперировать, с радостью предоставляя такую работу экспертам. В случае хирургии на ум приходит еще один пример двойственного отношения, когда люди отстаивают альтернативную медицину или духовное целительство, как бы говоря: «Да что знают эти врачи?» Это влияние модной в настоящее время тенденции, существующей в ученых кругах, согласно которой всякая наука считается ценностно-нагруженной и необъективной. Но никто не высказывается в пользу «альтернативного слесарного дела» или «духовного ремонта автомобилей», поэтому компетентность соответствующих специалистов принимается более охотно, а факт существования мастеров-самоучек не становится опровержением тезиса, поскольку самоучки причисляют себя к специалистам, а не объявляют профессионалов профанами. Кроме того, так как слесари и автомеханики

реже претендуют на компетентность в других областях (в отличие, например, от хирургов, подвигающихся в качестве моралистов), то к ним относятся с меньшей подозрительностью или скептицизмом¹.

МЫ ВОСХИЩАЕМСЯ ЛИЗОЙ ИЛИ СМЕЕМСЯ НАД НЕЙ?

Итак, американский антиинтеллектуализм распространен, но не повсеместен. Равно как и многие другие аспекты современного общества, эта тема служит в сериале «Симпсоны» пищей для сатиры. В семье Симпсонов только Лизу можно назвать интеллектуалом, но при этом рисуется не вполне идиллический ее портрет. В отличие от своего безнадежно невежественного отца, она часто знает верное решение проблемы, или более проницательно анализирует ситуацию (например, когда обличает политическую коррупцию²), или отказывается от мечты

¹ Так же отличается отношение масс к «авторитетам» и «интеллектуалам». Люди меньше склонны отвергать авторитетное или экспертное мнение в вопросе, который не кажется интеллектуальным. Например, все мы доверяем суждению водопроводчика в своей области. Но, разумеется, чтобы считать экспертом, необходима некоторая степень интеллектуальности, поэтому такое разделение представляется ложным и, скорее всего, отражает мнение людей, нежели характеризует интеллектуальный уровень экспертов из числа ремесленников. Очевидно, что последние могут обладать мудростью, но их часто считают менее опасными для тех, кто не обладает мудростью. Это может быть следствием того факта, что когда мы говорим об «интеллектуалах» или «умниках», то даем общую характеристику, которая выдает человека, в то время как говоря об «эксперте», мы лишь описываем отдельно взятое качество и поэтому чувствуем себя в меньшей опасности. Лиза интеллектуальна (то есть ценит стремление к мудрости), умна, но, строго говоря, не является «экспертом» в какой-либо области.

² *Mr. Lisa Goes to Washington* [37].

иметь пони, чтобы Гомеру не пришлось трудиться на трех работах¹. Когда Лиза обнаруживает правду и развенчивает миф о спрингфилдском Джебедеи, многие ей не верят, однако Гомер признает: «В таких вопросах ты всегда права»². В серии *Homer's Triple Bypass* [70] Лиза уговаривает доктора Ника провести операцию на сердце, спасая тем самым жизнь отца. Но подчас ее интеллектуализм сам становится мишенью для шуток, как будто Лиза «чересчур» умна или просто склонна к назиданию. Например, ее принципиальное вегетарианство обличается как догматическое и непоследовательное³; она использует Барта в научном эксперименте без его ведома⁴, выказывая крайнюю самонадеянность, как и доктор в пресловутом исследовании Института Таскеджи⁵. Она вступает в футбольную команду, но затем оказывается, что для нее важнее высказывать свое мнение, нежели играть⁶. Таким образом, хотя иногда ее мудрость действительно ценна, в некоторых случаях она кажется ханжеской или снобистской.

Популисты часто критикуют интеллектуалов, утверждая, что те «ничуть не лучше всех нас». Замысел этого нападения: если мне удастся показать, что предполагаемый мудрец «на самом деле» самый обычный человек, то мне необязательно уважать его мнение. Отсюда и при словье: «Эй, он надевает брюки так же, как и мы — каждую штанину по очереди». Значение этого алогичного

¹ *Lisa's Pony* [43].

² *Lisa the Iconoclast* [144].

³ *Lisa the Vegetarian* [133].

⁴ *Duffless* [75].

⁵ Случай, когда доктор проводили эксперименты без согласия «участников», которых заражали сифилисом, не особенно заботясь об их здоровье. — *Примеч. перев.*

⁶ *Bart Star* [184].

вывода очевидно: «Он простой человек, как мы с тобой, так почему нужно трепетать перед его так называемой компетентностью?» В отношении Лизы нам показывают, что ей свойственны многие детские слабости: она развлекается вместе со своим братом, не отличающимся умственным развитием, просмотром бессмысленно жестокого мультфильма «Чесотка и Царапка»¹, поклоняется идолу подростков Кори, играет со спрингфилдским аналогом куклы Барби — Малибу Стейси. Так что у нас есть возможность видеть в Лизе во многих отношениях обычную девочку, что дает основание не принимать ее интеллектуализм всерьез. Разумеется, она маленький ребенок, и можно утверждать, что это типичное для девочек поведение, но поскольку она часто выказывает себя не просто вундеркиндом, а исключительной мудрости человеком, то ее страсть к «Чесотке и Царапке» и Кори кажется подчеркнутой специально, приобретает большее значение. Лиза предстает воплощением логики и мудрости, но при том боготворит Кори, а это значит, что она «не лучше других». В серии *Lisa the Skeptic* [186] она остается единственным голосом разума в городе, все жители которого убеждены, что обнаружен «скелет ангела» (тогда как это мистификация), но когда скелет, как всем показалось, заговорил, Лиза испугалась не меньше других.

Отношение Лизы к Малибу Стейси становится центральной темой одного из эпизодов², и даже в нем на передний план выступает двойственное восприятие

¹ Хотя телевизионные переводчики окрестили мышь *Itchy* «Щекоткой», нам кажется куда более удачным имя «Чесотка», которое точнее отражает значение этого английского слова и, несомненно, больше соответствует характеру персонажа. — *Примеч. перев.*

² *Lisa vs. Malibu Stacy* [95].

обществом рационализма. Со временем Лиза понимает, что кукла не дает девочкам позитивного образца для подражания, и требует (даже помогает) разработать другую куклу, которая бы вдохновляла девочек на учебу и развитие. Однако производители Малибу Стейси отвечают новой версией своей куклы, которая добивается огромного успеха на рынке игрушек. Тот факт, что, несмотря на разумные доводы Лизы, все предпочитают «менее интеллектуальную» куклу, служит примером отступления рационального на задний план под натиском желаний «веселиться» и «следовать моде». Барби, как и Малибу Стейси, постоянно подвергается критике, но остается популярной, и вообще интеллектуальная критика в адрес игрушек часто отбрасывается как «неуместная» или «элитарная»¹.

КОРОЛИ-ФИЛОСОФЫ? D'OH!

Более конкретным примером того, как «Симпсоны» отражают неоднозначное отношение американцев к интеллектуалам, является эпизод *They Saved Lisa's Brain* [225]². В нем Лиза вступает в местное общество Менса, членами которого также являются профессор Фринк, доктор Хибберт и Продавец Комиксов. Вместе они встают во главе Спрингфилда. Лиза восхваляет правление интеллектуалов (настоящая рационалистическая утопия),

¹ Игрушки, изображающие американских солдат, например, критикуют за то, что они формируют милитаристский дух и склонность к насилию, как и прочие «военные» забавы. Подавляющее большинство родителей тем не менее равнодушны к призывам отдельных интеллектуалов поощрять другие детские игры.

² Подробнее эта серия обсуждается Полом Кантором в гл. 11.

но слишком многие ее программы отталкивают рядовых горожан (включая, разумеется, Гомера, который возглавляет дружину идиотов). В этой цепи событий легко увидеть сатиру на то, как обычный человек оказывается слишком глупым для признания власти мудрых, но сатира говорит не только об этом. Мишенью оказывается само понятие о правлении мудрецов — у членов Менсы есть не только вполне здоровые идеи (более рациональные правила дорожного движения), но и совершенно нелепые (цензура, вдохновленные сериалом «Звездный путь» брачные ритуалы), а сами члены общества погрязают в раздорах. Члены Менсы предлагают нечто несомненно ценное, особенно по сравнению с коррумпированным режимом мэра Куимби или с царством глупости, которую представляет Гомер. Намерения Лиза благи, однако данный эпизод нельзя считать однозначным доводом в пользу интеллектуализма, поскольку из него ясно видно, что предлагаемые элитой утопичные схемы зыбки, непопулярны, а иногда просто нелепы. Как утверждает Пол Кантор, «этот эпизод воплощает диковинную смесь интеллектуальных и антиинтеллектуальных черт „Симпсонов“». Благодаря Лизе сериал привлекает наше внимание к проблеме культурной ограниченности провинциальной Америки, но также напоминает, как далеко может завестись презрение к простым людям и как легко теория может утратить связь со здравым смыслом».

Утопические схемы, разработанные элитой, действительно часто бывают непродуманными или конструируются кем-то лишь ради достижения власти под видом общего блага. Но неужели единственной альтернативой является толпа Гомера или олигархия Куимби? Создатели конституции США надеялись соединить

демократические принципы (конгресс) с некоторыми преимуществами недемократического правления элиты (сенат, верховный суд, билль о правах). Результаты оказались двойственными, но все же, по сравнению с другими альтернативами, эта система, кажется, работает хорошо. Обязано ли неоднозначное отношение к интеллектуалам в нашем обществе только этому внутриконституционному конфликту? Конечно нет. Это может быть справедливо лишь отчасти, скорее всего указанное отношение отражает более глубокие психологические конфликты. Мы хотим твердого руководства, в то же время нам требуется свобода. Нам не нравится чувствовать себя глупыми, но если мы будем честны с собой, то согласимся с тем, что нам есть чему поучиться. Мы признаём чужие достижения, но иногда считаем их угрозой себе и злимся. Мы уважаем авторитеты, когда они согласны с нами, и прибегаем к релятивизму в других случаях. «Мы» — это, конечно, обобщение, поскольку одним людям данный конфликт присущ в меньшей степени, чем другим (а в отдельных случаях и вообще не свойственен), но оно, кажется, удачно описывает мировоззрение общества в целом. Неудивительно, что самое сатирическое наше телешоу «Симпсоны» иллюстрирует это наглядными примерами.

Двойственное отношение американского общества к интеллектуалам, если оно действительно является глубоко укоренившимся психологическим феноменом, вряд ли исчезнет в скором времени. Но никто не выиграет от поощрения или пропаганды антиинтеллектуализма. Те, кто хочет спасти республику от тирании профессора Фринка и Продавца Комиксов, должны найти такие аргументы, которые не послужат огульной критике идеала

интеллектуального развития. Те, кто защищает простого человека, не должны умалять достижения просвещенных, ведь такой подход был бы равносителен защите права Гомера жить в своей глупости посредством обвинения Лизы в том, что она слишком умна¹. Это не является здоровой идеей для развития нации или отдельной личности.

¹ Некоторые утверждают, что у Гомера вообще нет права оставаться глупцом. Возможно, в этом что-то есть, но тема данной статьи слишком узка, чтобы включать в нее этот вопрос.

3.
ЗАЧЕМ НУЖНА МЭГГИ:
ЗВУКИ ТИШИНЫ, ВОСТОК И ЗАПАД

ЭРИК БРОНСОН

Никто не принимал во внимание Мэгги Симпсон. Да и с чего бы вдруг? Тень подозрения падала на Смитер-са — раболепного поклонника, которым слишком часто пренебрегали. Еще больше можно было подозревать Гомера Симпсона — придурковатого инспектора по безопасности, который однажды в припадке ярости выбросил своего босса из окна. Вообще, это мог быть кто угодно.

Злодей мистер Бернс вынашивал свой самый дьявольский план. Престарелый основатель атомной электростанции додумался погрузить во тьму несчастный город Спрингфилд, поэтому у всех его обитателей были веские причины, чтобы застрелить его. Так что когда прошел слух, будто мистер Берне оказался в тяжелом состоянии в больнице, всему городу не терпелось узнать,

ХАРАКТЕРЫ

чья это вина (или, скорее, заслуга). Все взрослые вели себя подозрительно, да и алиби у них были сомнительные, а школьники, чуть что, кивали друг на друга. Наконец мистер Берне поправился и прояснил ситуацию. На курок нажала малютка Мэгги Симпсон, выстрелившая в упор и чуть не убившая старика, пока тот «был опьянен собственной алчностью» (*Who Shot Mr. Burns?* [129]).

Мэгги Симпсон выстрелила в мистера Бернса. Еще не научившийся ходить ребенок таким образом защитил свой леденец от жадного скряги. Была ли это самооборона или, может быть, несчастный случай? В конце концов, пистолет принадлежал мистеру Бернсу и оказался в руках Мэгги лишь по его собственной неосторожности. Как бы то ни было, двухсерийный эпизод оставляет этот вопрос открытым. Каковы были намерения юного и, казалось бы, невинного дитя? Могла ли девочка сознательно совершить такое преступление? Ответы, а точнее, их отсутствие неутешительны. Когда по экрану бегут титры, нам показывают крупным планом рот Мэгги, сосущий пустышку и не дающий никаких объяснений. Ребенок пытается заговорить, но не может. Кажется, мы никогда не узнаем, почему Мэгги выстрелила в самого влиятельного человека Спрингфилда. Мы никогда не получим искомым ответов, хотя, может статься, молчание — это как раз тот ответ, который нам нужен.

СЛАБОУМНАЯ ЛИ МЭГГИ?

Западный мир давно очарован волшебной силой слова. Ошеломительный успех ток-шоу Опри Уинфри или Джерри Спрингера — только последний и даже не самый

великий феномен, свидетельствующий о том, как нам нравится слушать людей, рассказывающих о себе. Чем откровеннее повествование, тем вероятнее возгласы одобрения. Устная речь имеет особую силу и может легко побудить нас к действию. Поэтесса XIX века Эмили Дикинсон писала:

Слово умирает, Когда его
произносят, —
Говорят некоторые.

Я же говорю
Что оно рождается
В этот момент.

Слова могут приобретать новые значения и вызывать целые цепочки мыслей, как только их произносят перед аудиторией.

Почему мы относимся к словам так серьезно? Со времен греческого философа Сократа в западной философии подчеркивалась важность обсуждения и спора как средств достижения высоких истин. Сократ никогда не считал достаточным опровергнуть слабые, плохо обоснованные аргументы. Надобно было тщательно подобрать и как следует произнести слова, чтобы разумное зерно дало крепкие ростки. Сократ часто уподоблял философию музыке за ее способность изменять души слушателей. В «Пире» Платона есть эпизод, происходящий как раз после того, как Сократ завершает яркую речь в защиту чувственной любви. Знаменитый в Древней Греции воин Алкивиад, пришедший на пир без приглашения, обращается к нему: «...разве ты не флейтист? **Флейтист, и притом куда более достойный удивления, чем**

Марсий¹... только достигаешь того же самого без всяких инструментов, одними речами»². Слова подобны музыке. Продуманные мысли, переданные тщательно подобранными словами, могут растрогать не хуже волнующей симфонии или заводного барабанного ритма.

Мэгги Симпсон не владеет языком и не говорит. В XX веке философы, интересующиеся ролью человечества во Вселенной, вновь обратились к взаимоотношению слов и мыслей. Как мы думаем, если не словами? Людвиг Витгенштейн говорит нам, что «границы моего языка означают границы моего мира» («Логико-философский трактат». 5, 6). Мысли тех, кому повезло свободно говорить, неизменно связаны со словами. Что мне съесть на завтрак? Пойти ли мне сегодня на занятия? Почему этот человек ведет себя как придурок? Подобные вопросы постоянно задаются, обсуждаются и обдумываются. Посредством внутренних дискуссий мы приходим к неким решениям. Я не стану завтракать и пойду на занятия. Раз этот тип такой придурок, я не стану тратить на него время. Наконец, мы готовы воплощать решения в жизнь. Похоже, что весь наш мыслительный процесс тесно связан с нескончаемым потоком слов.

А что бы произошло, если бы слова вдруг исчезли? Какие бы у нас остались инструменты для принятия самых ничтожных решений? Что первично: язык или мысль? В серии *Brother Can You Spare Two Dimes?* [59] брат Гомера, которого озвучивает Денни де Вито, изобретает устройство, переводящее мысли младенцев в слова. Идея такова: Мэгги способна мыслить, хотя и не может выражать мысли посредством языка. Конечно,

¹ Сатир, состязавшийся в игре на флейте с Аполлоном. — *Примеч. перев.*

² Платон. Пир. 215с.

ее идеи не отличаются глубиной (одна из ее мыслей выражает желание попробовать собачьи консервы), зато изобретение позволяет брату Гомера вновь разбогатеть. И не удивительно. Такая машина могла бы помочь ответить на многие философские вопросы о происхождении языка и его связи с мыслительным процессом человека. «Слова» — таково заглавие автобиографии французского экзистенциалиста XX века Жан-Поля Сартра. Согласно Сартру, жизнь человека характеризуется его (или ее) взаимоотношениями с другими людьми, причем такие отношения устанавливаются главным образом посредством слов. Следовательно, для того, чтобы понять Сартра или любого другого человека, необходимо обратить внимание на слова. В книге «Идиот в семье», исследовании жизни и эпохи французского писателя Гюстава Флобера (пять томов, более 3000 страниц), Сартр показывает, что происходит, когда человек не может пользоваться словами. Эта биография была последней крупной философской работой Сартра и, несмотря на огромный объем изложенного материала, осталась незаконченной. В ней автор прибегает к экзистенциальной психологии, исследуя жизнь героя в свете его детского воспитания, которое, как пишет Сартр, отличалось безмолвием и идиотизмом. Флобер поздно начал говорить. Более того, ему было тяжело преодолеть отставание в умственном развитии из-за затрудненной речи. Сартр пишет о Флобере: «Он мог часами сидеть с пальцем во рту, словно оцепеневший — этот спокойный ребенок, плохо отзывающийся на обращение, меньше других ощущает потребность в речи. Слова, как говорится, не лезут ему в голову, равно как нет и желания пользоваться ими»¹.

¹ Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Т. 1.

Сартр утверждает, что именно благодаря словам люди впервые включаются в человеческое общество. Уже с шести лет Флобер оказался в изоляции из-за дефекта речи и не мог выражать свои детские эмоции и страхи. Сартр не утверждает, что Флобер был идиотом (мы знаем, позднее он создал ставшие классическими романы, например «Мадам Бовари»), но считает, что его писательскую жизнь можно рассматривать как отчаянную попытку преодолеть детскую неполноценность.

Согласно Сартру, чувство собственной значимости частично прививается нам благодаря словам других людей. Важнейшая роль в этом принадлежит, конечно, близким. Как и для большинства детей, первой ниточкой, которая связывала Флобера с миром, были его родители. На первый взгляд их отношения были нежными, но Сартр отмечает, что ребенку необходимо больше. Взрослеющий ребенок должен знать, что его существование оправданно и важно. Все его проекты, даже самые маленькие, следует лелеять и критиковать, изучать и одобрять, любовно используя при этом слова. Опираясь на них как на своего рода поручни, ребенок может быть уверен, что он не одинок во Вселенной. «Это не предположение, — пишет Сартр. — Ребенок должен иметь мандат, чтобы жить, а властями, которые выдают этот мандат, являются родители»¹. Родитель может передать этот мандат только с помощью постоянного общения, подкрепленного ласковыми словами и заботой. Похоже, что Флоберу не хватало таких действий со стороны родителей. Оставаясь без родительского внимания, будущий романист легко расстраивался, замыкался и молчал гораздо дольше, чем его более счастливые сверстники.

¹ Там же.

Хотя нарисованный Спрингфилд сильно отличается от французской деревни (что Барт обнаружил во время неудачной учебы за рубежом в эпизоде *The Crepes of Wrath* [11]), воспитание Мэгги в чем-то схоже с воспитанием Флобера. Сартр рассказывает, что мать Флобера заботилась о теле ребенка, но никогда не интересовалась потребностями его души. Мадам Флобер описана как «мать отличная, но не восхитительная; пунктуальная, усердная, сведущая. Не более того»¹. А как мать Мэгги любит ее? Ответ на этот вопрос не очевиден. Не похоже, что Мардж Симпсон глубоко любит свою младшую дочь, скорее, как и в случае с мадам Флобер, ее любовь практична и сводится к кормлению, мытью, одеванию и укладыванию дитя в кровать. Иногда кажется, что мама Мардж относится к пылесосу с такой же заботой, что и к детям. Во вступительном ролике перед каждым эпизодом кассир вынимает Мэгги из тележки для покупок и включает ее в счет вместе с другими продуктами. Мардж с облегчением обнаруживает, что ее младший ребенок нашелся и надежно упакован в один из пакетов. Можно подумать, что благополучная доставка домой продуктов питания или детей равноценны среди ее материнских обязанностей.

Конечно, если повзрослевшей Мэгги не будет хватать чувства собственного достоинства, то виноватой в этом окажется не только Мардж. Гомер тоже не являет пример заботливого отца. Разве можно ожидать большой нежности от человека, который распевает «Пусть отцом года мне не быть, я лучше буду пиво пить» (*Simpsoncalifragilisticexpiatious [Annoyed Grunt] cious* [166]). Впрочем, именно Гомер убедил мистера Бернса примириться с давно потерянным сыном Ларри (которого озвучил

Родни Дэнджерфилд в серии *Burns, Baby Burns* [157]). Гомер настаивает на том, что «хотя дети могут быть неносными и противными, они всегда могут рассчитывать на отцовскую любовь». Справедливости ради вспомним, что Гомер примиряется с существованием Мэгги и увешивает свое рабочее место ее фотографиями (*And Maggie Makes Three* [116]), но таких кратковременных проявлений чувств недостаточно, чтобы соответствовать требованиям, изложенным в «руководстве Сартра для хороших родителей».

Показательно, что в эпизоде *Home Sweet Home-Did-dily-Dum-Doodily* [131], в котором Симпсоны лишаются родительских прав, а их детей берут на попечение соседи Фландерсы, именно Мэгги, которой стали уделять много внимания, начинает расцветать¹. Окруженная постоянной заботой и почувствовавшая к себе интерес, безмолвная Мэгги вдруг к всеобщему удивлению выпалила: *Dad-dily-doodily*, когда сидела в машине Неда Фландерса. Раньше в том же эпизоде старшие брат и сестра Мэгги отмечают положительные перемены, произошедшие после того, как Управление охраны детства переселило Мэгги в другой дом:

Барт: Никогда раньше не видел, чтобы Мэгги так смеялась.

Лица: Да, а когда в последний раз папа уделял ей столько внимания?

Барт: Когда она проглотила четвертак, он не отходил от нее весь день.

Данный эпизод подкрепляет точку зрения Сартра. Благодаря родительской любви и вниманию человек

¹ Сартр Ж.-П. Указ. соч.

¹ Подробно этот эпизод обсуждается в гл. 14.

начинает самовыражаться посредством слов. Оставаясь без внимания на раннем этапе своей жизни, ребенок впадает в безмолвие. Без слов он получит ограниченное представление о своей ценности. Таких детей можно считать или не считать отсталыми, но (как довелось убедиться на собственной шкуре мистеру Бернсу), они не любят, когда кто-то трогает их леденцы.

ПРОСВЕТЛЕННАЯ МЭГИ?

Мэгги не говорит, но, в отличие от описанного Сартром Флобера, проявляет хотя бы примитивный мыслительный процесс. В конце концов, именно она помогла Барту и Лизе победить «няньку-бандита» в эпизоде *Some Enchanted Evening* [13] и вновь пришла на помощь, когда ужасный дворник Вилли пытался мстить в одной из посвященных дню Всех Святых серии *Treehouse of Horror VI* [134]. У нее даже случаются проблески гениальности: в эпизоде *A Streetcar Named Marge* [61] она случайно сыграла на детском ксилофоне «Танец феи Драже» Чайковского. Однако если что-то и происходит в голове у Мэгги, для зрителей это остается тайной, поскольку она не может с нами заговорить.

Давайте на время оставим Запад. Древнекитайские философы редко разделяли нашу страсть к устной речи. Великий китайский мыслитель Конфуций учит: «[...]надо больше слушать, не придавая значения тому, что вызывает сомнения, об остальном говорить осторожно»¹. Еще более сильно сказано в «Дао де цзин»: «Знающие не говорят, говорящие не знают»².

¹ См.: Беседы и высказывания. 2, 18.

² *Лао-цзы*. Дао де цзин. Гл. 56.

В восточной традиции слова используются просто как знаки, указывающие на тайну жизни, которая навсегда скрыта в безмолвии. В отличие от западного Священного Писания, во многих восточных текстах издревле утверждается, что основанием, на котором был создан наш мир, является тишина. Так, в «Бхагавад-гите» Создатель окутан тайной и мистицизмом. О нем нельзя рассказать, его нельзя постичь умом.

Редко кто-то
видит это,
редко кто-то
говорит об этом,
редко кто-то
слышит это,
и даже услышав это,
никто не знает этого.

В западных религиях есть свои мистические интерпретации Всемогущего, однако нигде идея безмолвия не проникла в философию так глубоко, как на Востоке.

Чтобы достичь просветления, нужно вернуться к началу, отринуть житейскую суету и обратиться к бесконечной тишине мира. В индуизме (и в развивавших его буддистских сектах) санскритское слово «нирвана» часто означает «охлаждение», отчуждение от страстей. Слова лишь разрушают такой внутренний покой. Мы слишком привязываемся к ним и растрачиваем за разговорами все величие и таинственность своей жизни. Согласно многим восточным философским школам, причина нашего житейского несчастья в том, что мы слишком много думаем и говорим. «Бхагавад-гита» напоминает, что «сосредоточивая разум на самом себе, он [дисциплинированный]

человек] не должен думать ни о чем». Речь идет не о том, что нам следует совсем перестать думать (коли так, к чему столько мудрых книг?), однако многие буддисты, в частности, отличают естественное течение мысли от навязчивого размышления над понятиями. Слова полезны и даже необходимы для передачи знания. Так, дзен-буддисты используют их для передачи знания от учителя к ученику. Однако и индуисты, и буддисты видят темную сторону неправильного употребления речи. Слова рожают новые слова, которые могут привести к нарастанию напряжения и одержимости страстями. Восточное просветление часто предполагает установление мистической связи с природой, а такая трансформация редко сопровождается словами.

Спонтанные действия, не затягивающие в трясины слов, являются, согласно многим восточным школам, обязательным началом пути к просветлению. На Западе велик соблазн вести жизнь, состоящую из одних разговоров. В эпизоде *Thirty Minutes Over Tokyo* [226] в Японии Барт ненадолго достигает просветления, а Лиза в трехлетнем возрасте оказывается способна собрать мозаику с изображением Тадж-Махала [*Lisa's Sax* [181)], но никого из них нельзя всерьез считать просветленным. В отличие от своих родственников, Мэгги слишком мала, чтобы отвлекаться на слова, и потому может с большим успехом действовать спонтанно. Но с этой точки зрения все младенцы должны считаться просветленными. Следует отличать неразвитые мысли от тщательно развитых не-мыслей. Как отмечает индийский историк Сарвепали Радхакришнан, «соблюдением безмолвия человек не станет мудрецом, если он глуп или невежественен»¹

¹ Radhakrishnan S. A Source Book of Indian Philosophy. Princeton. P. 313.

Учение дзен-буддизма подразумевает, что требуются многие годы дисциплинированного мышления и медитаций для достижения экстатического состояния детской невинности.

Начальник полиции Уиггам уверяет жителей Спрингфилда, что никакие присяжные не вынесут юной Мэгги приговор за ранение мистера Бернса (разве что в Техасе). Кроме всего прочего, она слишком молода, чтобы вполне избавиться от всех земных привязанностей. Однако жители Спрингфилда усвоили один важный урок: ребенок, не умеющий говорить, может быть способен на ужасный поступок. Мэгги едва не убила мистера Бернса, но, с другой стороны, она неоднократно кого-нибудь выручала, чему не препятствовала неспособность к речи. Иногда молчание — признак глубоких раздумий или тонкой интуиции (хотя вряд ли это случай Мэгги). Если бы мы чаще способны были промолчать, то, возможно, жизнь стала бы чуть проще и не пришлось бы оставаться после уроков, чтобы заполнять назидательными надписями классную доску или протирать штаны в кабинете директора Скиннера.

ЧЕМУ МОЖЕТ НАУЧИТЬ НАС МЭГГИ?

В западной философии есть свои сторонники тишины. Со времен ранних иудейских мистиков до современной философии Витгенштейна существовали острые разногласия в связи с вопросом о том, когда следует молчать. В Соединенных Штатах к концу XX века в ходу было много противоречивых выражений: «встань и заяви о себе», но «молчание — золото»; «знание —

сила», но «отсутствие новостей — хорошие новости»; «вырази себя», но «слова дешевы». Поэтому сейчас совершенно непонятно, когда следует держать рот на замке.

Столетие назад древняя восточная философия просочилась в плодородную интеллектуальную почву Западной Европы. Видные немецкие философы, такие как Шопенгауэр и Ницше, интересовались Востоком, и в их работах можно найти немало восточных аллюзий. Следуя им, немецкий философ Мартин Хайдеггер в 1930 году придал восточной философии на Западе еще большую популярность. Хотя Хайдеггер, конечно, является представителем западной традиции, внимание, которое он уделял безмолвию, обусловлено влиянием Востока. Тишина, как утверждал Хайдеггер, необходима людям, которые стремятся к истинному бытию, а праздная болтовня, напротив, есть признак неподлинной жизни. Хайдеггер надеялся, что если обсуждать наиболее важные вопросы «бытия» и молчать обо всем остальном, то удастся перебросить мост между Востоком и Западом.

Во всем мире Хайдеггера признали выдающимся мыслителем, который знает, когда говорить, а когда молчать. Но к концу тридцатых годов в Германии появились более неотложные дела, чем экзистенциальная теория. К власти пришел Адольф Гитлер, Вторая мировая война стала неотвратимо надвигающейся реальностью. За исключением нескольких примечательных случаев, Хайдеггер хранил молчание, сохраняя верность как своей философии, так и национал-социализму и Третьему рейху. Когда нацисты объявили войну соседним странам, Хайдеггер отказался выразить свое мнение. И когда его студентов и коллег из числа

евреев публично изгнали из университета, Хайдеггер ничего не сказал¹.

История осудит молчание Хайдеггера, так же следует поступить нам. Со времен Второй мировой войны мы узнали, что речи могут провоцировать непонимание и конфликты, однако их отсутствие может принести еще большие беды. Эли Визель, лауреат Нобелевской премии мира, любит повторять, что противоположность любви — не ненависть, а молчание. Так что, похоже, мы несколько продвинулись в понимании того, когда отдавать предпочтение восточному безмолвию, а когда полагаться на западную речь.

В эпизоде *Lisa's Wedding* [122] Лиза заглядывает в будущее с помощью ярмарочной гадалки. Ей суждено выйти замуж за мужчину своей мечты, а на свадьбе должна чудесным голосом петь подросшая Мэгги. Но как только та делает глубокий вдох, Лиза отменяет свадьбу, и Мэгги символично закрывает рот. Семейные неурядицы вновь лишили ее голоса.

Наши голоса также могут потеряться в мире нарастающего бюрократизма и переизбытка информации. В современном обществе и Восток, и Запад сталкиваются с большим испытанием: нужно понять, как сочетать критику с уважением чужих начинаний, как добиться, чтобы все голоса были услышаны. Мы должны быть не только терпимы, но и внимательны. В противном случае все больше людей, как Мэгги Симпсон, почувствуют себя отвергнутыми и обратятся к более разрушительным средствам коммуникации. А в реальном мире мы не всегда выздоравливаем так быстро, как в мультфильмах.

¹ Для того чтобы получить адекватное представление о роли Хайдеггера в нацистской партии, см.: Wolin Я. *The Heidegger Controversy*. Cambridge (USA), 1992.

4. МОРАЛЬНАЯ МОТИВАЦИЯ МАРДЖ

ДЖЕРАЛЬД ЭРИОН, ДЖОЗЕФ ЗЕККАРДИ

В Спрингфилде разнообразие нравственных типажей ограничивается только числом гуляющих по улицам персонажей. Спектр широк: от коррумпированного мэра «Бриллиантового» Джо Куимби и неисправимого рецидивиста Змея до таких религиозных людей, как преподобный Лавджой и Нед Фландерс. Барт признает, что не знает разницы между добром и злом, и запанибрата торгуется с дьяволом. Гомер, в свою очередь, то и дело принимается за эгоистичные и импульсивные проекты и даже пытается убедить Бога в том, что ради футбольного матча можно пропустить церковную службу. Тем временем Фландерс обращается к религиозным авторитетам и Священному Писанию для разрешения любой дилеммы, с которой он сталкивается, будь то вопросы этики, моды или выбора сухих хлопьев на завтрак.

Стоящая где-то между этими полюсами Мардж является на удивление крепким оплотом нравственности. Для того чтобы разрешить свои нравственные дилеммы, Мардж полагается на здравый смысл, который позволяет ей найти разумный и замечательный баланс между двумя крайностями. Она отличается от Фландерса тем, что последний всегда поступает так, как велит ему его религия, независимо от того, кажется ли это правильным ему самому. Мардж религиозна, однако ее сильно развитая совесть обычно заставляет ее делать только то, что сделал бы любой приличный и здравомыслящий человек, даже когда это идет вразрез с указаниями, исходящими от духовенства. Данные наблюдения позволяют предположить, что скрытая нравственная философия Мардж может иметь много общего с той, что была присуща древнегреческому философу Аристотелю. Итак, в данной главе мы проиллюстрируем аристотелевскую этику добродетели, обсудив жизнь Мардж в Спрингфилде.

Мы не утверждаем, что Мардж — примерный последователь Аристотеля, тщательно и неизменно применяющий его нравственную философию при любой возможности. В действительности многое из того, что она делает и говорит, вовсе не является добродетельным (с точки зрения Аристотеля)¹. Однако, мы будем исследовать ее нравственный характер не просто на основании отдельных действий, а учитывая общую модель ее поведения. В то время как Барни Гамбл остается алкоголиком (несмотря на редкие моменты ответственного поведения в *Monty Can't Buy Me Love* [224], художественные достижения в *A Star is Burns* [121] и подготовку

¹ Дополнительно по этому вопросу см. гл. 1.

к космическому полету в эпизоде *Deep Space Homer* [96]), модель поведения Мардж в целом может служить примечательной иллюстрацией к введению в нравственную философию Аристотеля.

ДОБРОДЕТЕЛЬ И ХАРАКТЕР

В то время как утилитаризм, этика Канта и другие современные нравственные философские учения, как правило, исследуют свойства, делающие поступок правильным, внимание древних греков чаще сосредотачивалось на чертах характера, которые делают человека хорошим¹. «Никомахова этика» Аристотеля является важнейшим вкладом в эту традицию. В этом трактате Аристотель не только приводит длинный список добродетельных личностных качеств, но также предлагает систематическое объяснение каждой добродетели как середины между двумя крайностями. Кроме того, он пытается доказать ценность добродетельной жизни и даже дает советы тем, кто хочет сделать свою жизнь более добродетельной. Добродетель (по Аристотелю) можно понимать как такую черту характера, которая помогает сделать человека хорошим. Такие черты характера предполагают не только склонность действовать в определенной добродетельной манере, но также и предрасположенность испытывать те или иные добродетельные чувства и эмоции. В «Никомаховой этике» Аристотель приводит список добродетелей: 1) мужество, 2) благоразумие, 3) щедрость (особенно проявляемая в крупных масштабах), 4) вели-

¹ Обсуждение этого различия см.: *Rachels J. Elements of Moral Philosophy*. New York, 1999. P. 175—177.

чавость и чувство собственного достоинства, 5) ровность, 6) дружелюбие, 7) правдивость, 8) остроумие и 9) стыдливость¹. Разумеется, это не исчерпывающий список, и философы после Аристотеля добавили к нему другие добродетели, но он позволяет понять, какого рода личностные качества Аристотель считает необходимыми для хорошего характера.

В Мардж мы находим отличные примеры добродетельных личностных качеств, перечисленных Аристотелем. Во-первых, она явно храбрая женщина. Разгоняя в *The Springfield Connection* [126] банду, торгующую поддельными джинсами, совершая побег из секты в эпизоде *The Joy of Sect* [191] или сражаясь с *Poe-ssessed* в *Treehouse of Horror* [16], Мардж почти всегда проявляет смелость. Благоразумием пронизан каждый день ее жизни. Она делает покупки в *Safeway*², на гаражных распродажах и ярмарках в *Scenes from the Class Struggle in Springfield* [142]. Наконец, неприятие лжи стоит семье Мардж миллионов долларов, которые можно было бы получить с помощью судебного иска (*Bart Gets Hit By A Car* [23]). В этих и многих других примерах Мардж проявляет такие качества, которые Аристотель считал столь важными для хорошего характера.

Перечисляя добродетели, Аристотель также объясняет каждую как золотую середину, или баланс, между двумя порочными крайностями, одна из которых — избыток, а другая — недостаток³. Например, добродетельная храбрость находится где-то посередине между глупым

¹ Этот список приведен во второй книге «Никомаховой этики» (далее EN).

² Одна из крупнейших сетей розничной продажи продуктов и медикаментов в Северной Америке, насчитывает почти 1800 магазинов на территории США и Канады. — *Примеч. перев.*

³ EN. 1106a6—1107a25.

безрассудством Гомера и его же порочной трусостью. Благоразумный человек не злоупотребляет физическими удовольствиями, как Барни, но и не отказывается от них вовсе, как Фландерс, а выбирает средний путь. Люди, обладающие добродетелью щедрости, не одевают других без разбору (следовательно, не являются расточительными, чем порой отличается Гомер), но и не скупаются, как мистер Бернс. Таким образом, мы можем определить любую добродетель в списке Аристотеля через соотношение с двумя соответствующими порочными крайностями¹. Так, бдительность Мардж, позволившая ей остановить преступников в *The Springfield Connection* [126], и опасный побег из общины переселенцев в *The Joy of Sect* [191] демонстрируют, что она по-настоящему храбра, но не безрассудна. Она преодолевает реки, скача а-ля Джеймс Бонд по аллигаторам, но отказывается прыгнуть из коляски Джимми в семейный автомобиль, когда они несутся через Центральный парк в эпизоде *The City of New York vs. Homer Simpson* [179]. Хотя она может быть настолько смелой, насколько этого требует практически любая ситуация, она не бросается очертя голову в каждую битву, а использует отвлекающие маневры (например, «трюк с рукой²» в *Blood Feud* [35]), когда знает, что грубая сила

¹ Аристотель признавал, что добродетельная середина существует не для всех черт характера. Например, он утверждает, что злоба, бесстыдство и злорадство не связаны с добродетелью, а блуд, воровство и человекоубийство — это всегда плохо: «Будь это не так, можно было бы ожидать, что в неправосудных поступках, трусости, распушенности возможны обладание серединой, избыток и недостаток, ведь тогда было бы возможно по крайней мере обладание серединой в избытке и в недостатке, а также избыток из бытка и недостаток недостатка» (EN. 1107a9—25).

² Мардж берет руку Гомера и прикладывает к своей груди. «Когда ты проделываешь этот трюк с рукой, я не могу тебе ни в чем отказать», — говорит Гомер. — *Примеч. перев.*

бесполезна. Она также понимает важность пассивного сопротивления, поддерживая Лизу, когда та бойкотирует устроенный Гомером просмотр матча «Уотсон против Тейтума II» (*Homer vs. Lisa and the 8th Commandment* [26]). Или когда прозревший Красти борется с «последним искушением» (*The Last Temptation of Krust* [193]) и призывает публику сжечь деньги, то Гомер велит Мардж отдать ему все банкноты из ее сумочки; не вступая с Гомером в бесполезный спор, Мардж отдает деньги Лизе, чтобы та бежала домой и закопала их на заднем дворе.

Что касается благоразумия, то Мардж редко потакает своим слабостям. Скорее, ее можно назвать аскетом. Мардж — временами жена безработного, заключенного или прикованного к постели мужа — вынуждена всячески экономить. Она делает покупки там, где надеется получить скидку, и отказывается потратить средства из семейного бюджета на пару новых туфель, которые, уверена, ей не особенно нужны (и лишь вздыхает: «Если бы только у меня не было пары туфель» — в эпизоде *The City of New York vs. Homer Simpson* [179]). Ее шокирует роскошь поместья мистера Бернса, которое семья Симпсонов посетила в эпизоде *The Mansion Family* [238]. Тогда Мардж заметила, что машина, сжигающая незаправленную постель хозяина и выдвигающая из стены новую, «кажется немного неэкономной». Тем не менее она отнюдь не так скупа, как Мегэконом Чак Гарабедьян, ради экономии устраивающий вечеринку на дешевой яхте, пропахшей кошачьей мочой, с красотками-транссексуалами в *Thirty Minutes Over Tokyo* [226]. Гарабедьян олицетворяет поистине порочную скупость, которую Мардж осуждает, особенно после жестоких желудочных коликов у Гомера, отравившегося испорченной едой из 33-центového магазина (а он между тем просит добавки).

Учитывая нестабильные доходы Симпсонов, не стоит удивляться тому, что Мардж немного колеблется, жертвуя семейные деньги на благотворительность. Она даже не разрешает Лизе «растратить» полученные ею в наследство сто долларов на нужды общественного вещания в эпизоде *Bart the Fink* [143]. Но, как пишет Аристотель, «ничто не мешает, чтобы более щедрым оказался тот, кто дает меньше, если он дает из меньшего состояния»¹, а Мардж щедра настолько, насколько ей позволяет это изменчивое финансовое положение семьи. Прежде всего, Мардж всегда следит за тем, чтобы Гомер оставлял достаточно в церкви, и ругает его, когда вместо регулярного семейного пожертвования он пытается подбросить тридцатицентовый купон забегаловки *Shake'n'Bake* в эпизоде *Bart's Girlfriend* [110]. Пусть даже финансовая помощь сравнительно невелика, зато Мардж щедро тратит свое время, таланты и прочие ресурсы для поддержки нуждающихся. Она пускала пожить у себя дедушку и Отто, водителя автобуса, вместе с Лизой оттирала от нефти валуны в *Bart After Dark* [158], вызвалась давать телефонные консультации в спрингфилдской церковной общине в *In Marge We Trust* [175] и жертвовала продукты в местную благотворительную столовую в *Homer Defined* [AO].

Мардж от природы умеренна во всем — от воспитания детей и ведения хозяйства до шуток по поводу размера гениталий Бернса в *Brush with Greatness* [31]. Она не так строга, как Мод Фландерс или Агнес Скиннер, но и не настолько снисходительна, как миссис Манц или недавно разведенная Луан Ван Хутен. Мардж даже воспитывает умеренность в Гомере, призывая его есть сви-

¹ EN. 1120b8—10.

нину не чаще шести раз в неделю в *Principal Charming* [27]. Действия Мардж стремятся к нравственному балансу между порочными крайностями и в этом отвечают требованию Аристотеля, который говорит о важности поиска разумной середины в истинно добродетельной жизни.

ОБОСНОВАНИЕ ДОБРОДЕТЕЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Хотя добродетель может быть труднодостижима, Аристотель полагает, что те, кто обретут ее, будут вознаграждены. Дело в том, что добродетель является неотъемлемой составляющей удачно прожитой жизни. Как он утверждает в начале «Никомаховой этики», конечная цель человеческой жизни — счастье. Есть много других вещей (таких, как слава, деньги и свиные отбивные), которых мы можем желать, но мы желаем их потому, что считаем, будто они сделают нас счастливыми. Конечно, здесь мы иногда ошибаемся, но суть в том, что счастье, как ничто иное, представляется безоговорочно полным, «ведь его мы всегда избираем ради него самого и никогда ради чего-то другого»¹.

Далее, важно отличать аристотелевское понятие счастья (первоначальный греческий термин — *eudaimonia*) от удовольствия (м-м-м... удовольствие...), ведь Аристотель вовсе не говорит, что целью человеческой жизни являются простые телесные радости, на достижение которых Гомер (не грек) тратит столько времени. Скорее, он имеет в виду более продолжительное счастье или

¹ Op. cit. 1097b1—5.

общее процветание. Теренс Ирвин, переводчик «Никомаховой этики», полагает, что правильнее переводить *eudaimonia* как «благополучие». Если конечной целью человеческой жизни является счастье такого рода, то, как утверждает Аристотель, добродетели желательны, поскольку они способствуют длительному благополучию тех, кто обладает ими. Хотя соблюдение добродетелей еще не гарантирует, что мы будем процветать, такие качества, как уверенность в себе, дружелюбие и честность повышают наши шансы на успех. Итак, добродетельную жизнь можно обосновать, поскольку добродетели способствуют благополучию тех, кто ими обладает.

Многие ошибочно принимали аристотелевское оправдание добродетели за апелляцию к нашим собственным корыстным мотивам. Однако Аристотель понимал, что люди представляют собой социальный вид и их долгосрочное счастье во многом зависит от семьи и друзей. Нам не достичь эвдемонии без помощи окружающих, и поэтому многие из добродетелей (например, щедрость, дружелюбие и правдивость) ценны именно тем, что помогают укреплять семейные связи и дружбу, необходимые для успешной жизни.

Счастье Мардж, как и счастье любого другого человека, является тому примером. У нее нет друзей, кроме сестер Пэтти и Сельмы («кошмарная парочка»), а в отсутствие постоянной работы или хобби все ее внимание сосредоточено на Барте, Лизе, Мэгги и Гомере. Очевидно, самое важное для нее — благополучие детей и супруга; для нее оно представляет ценность само по себе. Как говорит Мардж, «единственное, от чего я кайфую — это любовь, любовь к моему сыну и дочерям. Да, немного Л-С-Д — это все, что мне нужно» (*Home Sweet Home-Diddily-Dum-Doodily* [131]). Итак, Мардж достигает

эвдемонии через счастье своей семьи. Простые хозяйственные заботы, такие как стирка, приготовление колбасного хлеба (*Mr. Lisa Goes to Washington* [37]) и вязание ремней безопасности в *The City of New York vs. Homer Simpson* [179], для нее приятны. Более того, они приносят ей счастье, поскольку способствуют благополучию столь нежно любимой семьи¹. В самом деле, Мардж чуть не теряет смысл жизни, после того как новая работа Гомера в *Globex Corporation* заставляет семью переехать в автоматизированный дом, который почти все делает сам (*You Only Move Twice* [155]). Мардж, не зная, чем еще помочь семье, впадает в депрессию и начинает пить (впрочем, умеренно). Итак, соблюдая аристотелевские добродетели, Мардж укрепляет социальные отношения, которые приносят в ее жизнь чувство глубокого счастья.

РАЗВИТИЕ ДОБРОДЕТЕЛИ

Учитывая то, сколь важную роль в создании эвдемонии играют добродетели, хочется знать, как нам сделать свою жизнь более добродетельной и, следовательно, более успешной. Согласно Аристотелю, «ни одна из нравственных добродетелей не врождена нам по природе»². Однако, говорит он, нам присуща естественная способность

¹ Можно задаться вопросом, приносят ли Мардж эти действия подлинную эвдемонию или некое подобие простой телесной радости. Следует, однако, заметить, что она делает это не из корыстных соображений, а потому, что понимает, какую роль данные действия могут сыграть в сохранении крепких семейных уз. Феминистскую реакцию на Мардж и критику в ее адрес можно найти в гл. 9. ²EN. 1103a14.

приобретать добродетель благодаря привычке: воздерживаясь от удовольствий, мы становимся благоразумными, а становясь такими, лучше всего способны от них воздерживаться. Так и с мужеством: приучаясь презирать опасности и не отступать перед ними, мы становимся мужественными, а став такими, лучше всего сможем выстоять (EN. 1104a25—b5).

Таким образом, добродетельные люди служат важными образцами для нашего нравственного развития. Стремясь следовать их примеру, мы сами можем стать более добродетельными. Со временем мы даже можем научиться чувствовать мотивацию, свойственную тем, кто поступает добродетельно просто потому, что понимает ценность добродетели.

Мардж также знает, сколь важным может быть ее пример для нравственного развития детей. Сильнее всего она влияет на Лизу и при каждом удобном случае стимулирует развитие в ней чувства справедливости. Когда Гомер решает нелегально подключиться к местной кабельной сети телевидения в *Homer vs. Lisa and the 8th Commandment* [26], Мардж поощряет протест Лизы лимонадом и советом: «Когда любишь кого-то, нужно верить, что в конце концов они поступят правильно». В эпизоде *The Old Man and the Lisa* [174] Мардж призывает Лизу прислушаться к своей совести, когда перед той встает нравственная дилемма: принять или нет многомиллионный куш, причитающийся ей после запуска завода по переработке морской живности, построить который Лиза нечаянно надумила мистера Бернса. «Лиза, делай то, что велит тебе твоя совесть», — говорит она. Результат нравственного влияния Мардж на Лизу наиболее остро проявляется в вышеупомянутой сцене в таверне Мо:

Мардж: Пиза, вот все деньги, что у меня есть. Возьми их и закопай на заднем дворе.

Лиза: Я люблю тебя, мама (The Last Temptation of Krust [193]).

Мардж также оказывает влияние на более медленное и несколько беспорядочное нравственное развитие Барта. Так, она советует ему «слушать свое сердце, а не голоса в голове», когда он пытается разрешить вопрос, давать ли показания на суде по делу нападения на Фредди Куимби, что грозит ему самому наказанием за пропуск занятий в *The Boy Who Knew Too Much* [101]¹. Таким образом, как и Аристотель, Мардж знает, что следует делать для развития добродетели в тех, кто пока не способен в полной мере осознать ее ценность.

МАРДЖ ПРОТИВ ТЕОРИИ БОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОЛА²

Многие из нас полагают, что вопросы этики могут быть решены только с помощью религии. Так, мы часто обращаемся к священникам, пастырям, раввинам и другим религиозным лидерам, как будто они эксперты в сфере нравственности с особыми полномочиями решения моральных проблем. Представителей основных религий также часто приглашают в различные комиссии по этическим вопросам. Более того, многие люди считают, что

¹ Однако, к сожалению для Барта, дела не всегда обстоят так просто. Например, совесть убеждает его украсть из магазина копию видеоигры *Bonestorm* в *Marge Be Not Proud* [139].

² Этическая теория, согласно которой что-то является благим или дурным, обязательным, допустимым или запретным исключительно по воле Бога. — *Примеч. перев.*

ежедневная молитва в классе, расклейка десяти заповедей или преподавание креационизма в школах нашей страны могут помочь искоренению таких социальных проблем, как злоупотребление алкоголем или наркотиками и школьное насилие.

В Спрингфилде для понимания влияния религии на этику одним (если не единственным) из примеров служит Нед Фландерс¹. Похоже, Нед является, как говорят философы, теоретиком божественного произвола, поскольку считает, что нравственность — это просто функция божественной воли. Для него «нравственно правильное» означает «предписанное Богом», а «нравственно ложное» — «запрещенное Богом»². Поэтому Нед консультируется с преподобным Лавджоем или молится Богу всякий раз, когда имеет потребность разрешить возникшую нравственную дилемму. Например, он спрашивает у его преподобия разрешения сыграть с Родом и Тоддом в игру «захват флага» в воскресенье (*King of the Hill* [201]), на что Лавджой отвечает: «Да играйте, Нед, черт вас подери!» Нед также специально звонит в подвал дома Лавджоя, отвлекая его от любимой игрушечной железной дороги, когда пытается решить, крестить ли приемных детей — Барта, Лизу и Мэгни, в *Home Sweet Home-Diddily-Dum-Doodily* [131]³. (Этот

¹ Другую интерпретацию нравственной философии Фландерса см. в гл. 14. Теория божественного произвола — не единственная религиозная теория этики; теория естественного права св. Фомы Аквинского, например, тоже является религиозной нравственной философией, но весьма отличной от теории божественного произвола.

² Такое изложение теории божественного произвола см.: *Rachels. Elements*. P. 55—59.

³ Кроме того, он звонит, чтобы посоветоваться по проблемам укрепления своего смирения и сильного влечения к своей жене, а также по вопросам, не касающимся этики, например, что делать, если проглотить зубочистку (*In Marge We Trust* [175]).

вопрос заставляет Лавджоя спросить: «Нед, ты никогда не подумывал о переходе в другую веру? Они все примерно одинаковы»). А когда ураган разрушает его семейное гнездышко, не тронув весь остальной Спрингфилд в *Hurricane Neddy* [161], Нед пытается получить объяснение у Бога: «Я делал все, что требует Библия, даже те вещи, которые противоречат другим вещам!» Таким образом, Нед, судя по всему, верит, что не может решить свои нравственные проблемы самостоятельно, а должен исполнять соответствующее божественное установление. Его вера столь же слепа, сколь и абсолютна, и он движется по жизни на «нравственном автопилоте», а ответ на все его этические дилеммы дан заранее.

В таком контексте кажется, что религиозные убеждения Мардж оказывают сравнительно небольшое влияние на принятие решений. Ее вера в Бога очевидна: она молится, чтобы отворотить неизбежное, казалось бы, разрушение Спрингфилда в *Bart's Comet* [117] и *Lisa the Skeptic* [186], а когда Гомер отрекается от церкви, то предупреждает его: «Не заставляй меня выбирать между мужем и Богом, потому что у тебя никаких шансов» (*Homer the Heretic* [62]). Более того, она дважды просит помощи преподобного Лавджоя для разрешения проблем брака в эпизодах *War of the Simpsons* [33] и *Secrets of a Successful Marriage* [103]. И все же каждодневные этические решения Мардж принимает, руководствуясь своей развитой совестью, а не религиозной верой, со спокойным сердцем игнорируя официальные этические суждения церкви, чего никогда бы не сделал Фландерс. Например, вместо того чтобы подобно семьям Лавджоя и Фландерса протестовать против демонстрации статуи обнаженного Давида Микеланджело, Мардж защищает великое произведение искусства, выступая в программе

Кента Брокмана *Smartline (Itchy & Scratchy & Marge* [22]). Она отказывается возглавить или даже поддержать глупый протест, так как понимает, что нагота не обязательно порочна или аморальна, в то время как Хелен Лавджой только на то и способна, что выкрикивать свою излюбленную фразу: «А кто подумает о детях?» Мардж также критикует оторванные от реальности пастырские советы его преподобия и организует собственную консультационную службу, получающую восторженные отзывы жителей Спрингфилда:

Мо: Мне незачем больше жить.

Мардж: Брось, Мо, это смешно. Тебе есть ради чего жить. Мо: Правда? Это совсем не то, что мне говорил преподобный Лавджой. Да, ты молодец! Спасибо (*In Marge We Trust* [175]).

Так что нравственные стандарты Мардж остаются вне влияния даже самых видных религиозных авторитетов Спрингфилда.

Многие специалисты по этике, в том числе религиозные мыслители, разделяют сомнения Мардж относительно теории божественного произвола¹. Великий древнегреческий философ Платон (учитель Аристотеля в Афинской академии) сыграл особенно важную роль в этой традиции. В своем классическом диалоге «Евтифрон» Платон отмечает, что мораль стала бы исключительно произвольной, если бы теория божественного произвола была верна. В этом случае бог мог бы приказать нам совершить что угодно, и источник приказа автоматически

¹ Даже его преподобие Лавджой признает, что в библейском учении есть слабые места. Беседа с Мардж в *Secrets of a Successful Marriage* [103], он спрашивает ее: «Ты когда-нибудь читала эту книгу внимательно? Если подходить формально, нам и в туалет нельзя сходить».

делал бы это нравственно правильным. Однако, согласно логике этих рассуждений, было бы абсурдом предположить, что воля бога сама по себе может сделать приемлемыми массовое убийство или изнасилование, а значит, теория божественного произвола ошибочна. Этика начинается не с тезиса, что божья воля делает поступок правильным, а с вопросов о том, какие качества делают поступок правильным и (возможно) достойным божьего одобрения. В любом случае, под влиянием платоновской критики многие этики начали более глубоко изучать такие моральные вопросы, и если эти мыслители не заблуждаются, то нравственность можно исследовать и постигать независимо от религии.

ВЫВОД: «ПРОСТО ДЕЛАЙ ТО, ЧТО СДЕЛАЛА БЫ Я»

Является ли Мардж примерной последовательницей Аристотеля? Нет. Как и другие персонажи «Симпсонов», Мардж не до конца предсказуема. Порой она может выкинуть что-нибудь, достойное Барта или Гомера, даже если это идет вразрез с ее характером. Действительно, в силу самой природы сериала во всех героях «Симпсонов» много противоречий. Как говорит Бернс в *Team Homer* [140]: «У меня произошла типичная смена настроения». И все же, как правило, Мардж следует аристотелевским рекомендациям ведения счастливой нравственной жизни, причем весьма успешно. Благо, на которое она ориентируется, принимая решения (этические или иные), — это благо ее семьи, а значит, и ее собственное. Она принимает эти решения не потому, что надеется на благодарность, а потому, что они выигрышны по своей

природе: что хорошо для семьи, хорошо и для нее. Мардж является примером того, что нравственные добродетели в понимании Аристотеля могут благополучно существовать не только в отвлеченных трудах философов, но и в реальном будничном мультипликационном мире. Нельзя отрицать храбрости, честности, сдержанности и других добродетелей Мардж, равно как вытекающего из них ощущения счастья. Мардж нравится быть храброй, честной и сдержанной, потому что эти качества позволяют ей помогать своим домашним. Ее счастье оправдывает жизнь в согласии с аристотелевскими добродетелями и доказывает, что люди (ну, по крайней мере, нарисованные) могут вести добродетельную жизнь независимо от своих религиозных убеждений.

Как многих других наших современников, Мардж можно назвать перипатетиком с налетом христианства. Таким по душе идея мира во всем мире и любви к людям, но безразличны многие строгие нравственные установления Библии и ее требования к диете. Не пытаюсь соблюдать, как Фландерс, «все благие правила, которые не очень полезны в реальной жизни», подобные люди могут выступать за смертную казнь, отстаивать право на аборт и при этом спокойно посещать церковь по воскресеньям, так как их этические решения основаны на здравом смысле и совести, а не на слепой вере. В самом деле, Мардж скорее заботится о том, чтобы быть хорошим человеком, нежели хорошим христианином.

5. ТАК ГОВОРИЛ БАРТ: НИЦШЕ И ДОБРОДЕТЕЛИ ПОРОКА

МАРК КОНАРД

...нынче комедия существования не «осознала» еще себя самое — нынче царит все еще время трагедии, время нравочений и религий.

*Ницше*¹

Джессика Лавджой: Ты плохой, Барт Симпсон.

Барт: Нет, я не плохой! Правда-правда! *Джессика*

Лавджой: Нет, ты плохой... и мне это нравится. *Барт:* Да, детка, я — хуже не бывает².

ХОРОШИЕ ДЕВОЧКИ
И ПЛОХИЕ МАЛЬЧИКИ

Вам знакомы эти истории: он отрубил голову у статуи Джебедии Спрингфилда; спалил семейную рождественскую

¹ *Ницше Фр.* Веселая наука// *Ницше Фр.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 514.

² *Bart's Girlfriend* [110].

елку; украл копию игры *Bonestorm*; жульничал, проходя тест на IQ, и попал в школу для гениев; обманул жителей города, убедив их, что в колодец упал маленький мальчик, и так далее и так далее. Барт Симпсон — это вам не какой-нибудь милый постреленок, то и дело попадающий в беду; он также не бунтарь с золотым сердцем. Он преступник-остряк, маленький бандит в синих шортах, который все портит, любимец Сатаны (если вы верите в подобные вещи).

Скорее всего, вы решите, что добродетельной можно назвать его сестру Лизу. Она умна, талантлива, очень последовательна, разумна, отзывчива. У нее есть принципы: она, как умеет, борется с несправедливостью; придерживается вегетарианства, поскольку уважает права животных; критикует невоздержанность жадного мистера Бернса; наконец, она любит своих друзей и родственников и сочувствует вообще всем, кому повезло меньше, чем ей. Она маленькая девочка, которую нам нравится любить. Вы могли бы сказать, что она единственный персонаж сериала, достойный восхищения.

Что ж, позвольте мне рассказать вам еще об одном плохом парне — философе (как, вы не знали, что философы бывают плохими парнями?). Его имя — Фридрих Ницше, и (с *философской* точки зрения) хуже таких, как он, не бывает. Он тоже был в своем роде остряк-правонарушитель от философии, порочил авторитеты, от него были одни неприятности. Может, он тоже был фаворитом Сатаны? Как знать, черт возьми, ведь он написал книгу «Антихрист»! Кажется, он ненавидел любые идеалы, дорогие людям, их он разносил в пух и прах, умело показывая, как тесно они взаимосвязаны с вещами, отвратительными этим же людям. Ницше осуждал религию, насмехался над жалостью. Он считал Сократа шутком, которого по недоразумению приняли всерьез. Канта

он называл декадентом, Декарта — пустым, а Джона Стюарта Милля — глупцом! Печально известна фраза из его книги «Так говорил Заратустра» о том, что если отправляешься к женщинам, то «не забудь плетку!»¹.

Так вот, отвергая и даже высмеивая традиционный идеал так называемого «доброего человека» — сострадательного, благочестивого, — Ницше ковал собственный идеал, основанный на свободе духа. Им был человек, отвергающий традиционную мораль, традиционные добродетели; человек, заключающий в себе хаос мира и придающий особый стиль своему характеру.

Возможно ли, что, с точки зрения Ницше, наше восхищение вызывает не тот персонаж? Не олицетворяет ли Лиза Симпсон то, что Ницше называет порочащей мир усталостью, упадком, рабской моралью? Конечно, быть плохим весело, но есть ли в этом что-нибудь полезное, жизнеутверждающее, философски значимое? Может ли Барт Симпсон в конце концов, сойти за ницшеанский идеал?

РОЖДЕНИЕ КОМЕДИИ: ВИДИМОСТЬ ПРОТИВ РЕАЛЬНОСТИ

Для ответа на сформулированные вопросы необходимо понять, почему Ницше был философским хулиганом и почему он превозносил как добродетель освобождение подавленных желаний (если можно так сказать).

¹ «Так говорил Заратустра» — это художественное произведение, и фраза произносится вымышленным персонажем, а именно старушкой, которая дает совет пророку Заратустре. Следовательно, непонятно, является ли это суждением самого Ницше, хотя известно, что о женщинах он говорил возмутительные вещи. С другой стороны, не ясно даже, для кого предназначалась плетка!

Свои ранние работы Ницше писал под большим влиянием Артура Шопенгауэра — совершенно неостроумного человека. Как гласит легенда, тот однажды спустил с лестницы пожилую женщину. Помимо прочего, у Шопенгауэра была своя версия различия между видимостью и реальностью. Он полагал, что воспринимаемый нами мир: предметы, люди, деревья, собаки и булочки с изюмом — это лишь внешняя оболочка, или, по его словам, представление. Под или за пределами этой внешней оболочки скрывается истинная природа мира, которую он называл волей. Воля — это слепая, непрерывная, подвижная сила, наподобие той, что проявляется в нас, как, например, половое влечение или жажда пива *Duff*. Поскольку воля — это непрерывное стремление, желания утоляются, но возникают вновь и вновь. Выпиваешь банку (или десять) пива *Duff*, хмелеешь — и желание на время удовлетворено. Однако на следующий день оно возвращается. Шопенгауэр считал, что желать и испытывать неудовлетворение — значит страдать, а поскольку желание не имеет предела и не может быть окончательно удовлетворено, то жизнь есть постоянное страдание.

В своей первой книге «Рождение трагедии» Ницше явно перенимает взгляд Шопенгауэра на дуалистическое разделение видимости и реальности, воли и представления, но интересно, что он персонифицирует слово «воля», понимая ее как сознательно действующую силу и называя ее «Первоединым»¹. Так вот, слово «эстетика», связываемое с изучением искусства и красоты, происходит от греческого слова *aisthetikos*, которое означает воспринимаемое качество или внешний вид вещей.

¹ Ницше Фр. Рождение трагедии // Указ соч. Т. 1. С. 69.

Поскольку мир как образ, мир, каким мы воспринимаем его каждый день, — это видимость, Ницше в своей первой работе говорит о мире как о художественном произведении персонифицированного Первоединого: «...мы... вправе, конечно, предположить о себе, что для действительного творца этого мира мы уже — образы и художественные проекции и что в этом значении художественных произведений лежит наше высшее достоинство, ибо только как *эстетический феномен* бытие и мир *оправданы* в вечности...»¹ «Действительный творец» — это, конечно, Первоединое, но (следуя антропоморфизму Ницше) возникает вопрос: почему оно проецирует нас и весь остальной мир, зачем ему это нужно? Ницше пишет:

...Истинно-сущее и Первоединое, как вечно страждущее и исполненное противоречий, нуждается вместе с тем для своего постоянного освобождения в восторженных видениях, в радостной иллюзии; каковую иллюзию мы, погруженные в него и составляющие часть его, необходимо воспринимаем как истинно не-сущее, то есть как непрестанное становление во времени, пространстве и причинности, другими словами, как эмпирическую реальность².

Мир, каким мы его знаем и воспринимаем каждый день, мир как видимость — это просто иллюзия, «истинно не-сущее». А находящаяся в его сердцевине реальность — непрестанная, слепая, неистовая, бесцельная, а потому ненасытная и страждущая воля — столь ужасна, что осознание ее сути, понимание истинной природы существования лишает силы. Более того, проклятие

¹ Там же. С. 75.

² Там же. С. 69.

людей заключается в том, что им (может быть) известно, каково их положение, что они могут осознавать природу мира и желать исправить ее. А это, разумеется, невозможно. Ницше говорит: «В осознании раз явившейся взорам истины человек видит теперь везде лишь ужас и нелепость бытия...»¹

Согласно Ницше, в искусстве и только в искусстве возможно наше спасение:

Здесь, в этой величайшей опасности для воли, приближается, как спасающая волшебница, сведущая в целебных ча-рах, — искусство; оно одно способно обратить эти вызывающие отвращение мысли об ужасе и нелепости существования в представления, с которыми еще можно жить: таковы представления о *возвышенном* как художественном преодолении ужасного и о *комическом* как художественном освобождении от отвращения, вызываемого нелепым².

Нам, как и Первоединому, постигшим бессмысленную хаотичную природу вещей, для «постоянного освобождения» необходимы как «восторженные видения», так и «радостные иллюзии»; они нужны нам просто для того, чтобы выжить.

«Рождение трагедии» описывает то, как греки справлялись с ужасом и нелепостью бытия: посредством искусства, особенно классической трагедии, им удавалось преодолеть непереносимую истину и освободиться. Согласно Ницше, это здоровый, честный способ встречи с хаотичной бессмысленностью существования. Но наряду с ним есть способы пагубные и бесчест-

¹ Ницше Фр. Рождение трагедии. С. 83.

² Там же. С 83.

ные. Они преимущественно состоят в отрицании нелепости, абсурда, хаоса, ужаса, в стремлении отвернуться от них, в обмане себя и других насчет природы реальности. Как считает автор, в Древней Греции олицетворением такого болезненного бесчестия был Сократ. Ницше пишет:

[существует] глубокомысленная *мечта и иллюзия*, которая впервые появилась на свет в лице Сократа, — та нерушимая вера, что мышление, руководимое законом причинности, может проникнуть в глубочайшие бездны бытия и что это мышление не только может познать бытие, но даже и исправить его¹.

Вместо того чтобы признать истинный характер мира и научиться сосуществованию с хаосом, Сократ полагал, что мысль способна не только постичь мир, но и привести его в порядок. Ницше далее пишет:

...Сократ является первообразом теоретического оптимиста, который, опираясь на упомянутую выше веру в познаваемость природы вещей, приписывает знанию и познанию силу универсального лечебного средства, а в заблуждении видит зло как таковое².

Все мы знаем, что Сократ был в высшей степени рациональной личностью. Как он говорил, разум — это не только наш советчик в познании мира, но и ключ к благополучию, а зло проистекает из невежества. Ницше в своей ранней работе называет это величайшей

¹ Там же. С. 114.

² Там же. С115.

ошибкой, симптомом упадка и бессилия. Это ложь, которой мы тешим себя, будучи слишком слабыми, чтобы признать реальность.

Ясно, что если даже наш мир хаотичен, лишен смысла и абсурден, то к вселенной Симпсонов все это относится в еще большей мере. Только подумайте о том безумии, которое мы наблюдаем из эпизода в эпизод. Джаспер по ошибке принимает пятничные пилюли за те, что нужно пить в среду, и тут же превращается в оборотня; мистеру Бернсу одновременно 72 и 104 года; Мэгги умудряется выстрелить в мистера Бернса; тетя Сельма находит одного жениха за другим; у Мардж и шефа Уиггама волосы одинакового синего цвета; никто, черт возьми, не стареет.

Я считаю, что в Спрингфилде — этом городе без штата — Лиза играет роль Сократа, то есть теоретического оптимиста. Вместо принятия хаотичного и абсурдного мира вокруг себя, она продолжает верить, что разум способен не только помочь понять мир, но и исправить его. Она пытается защищать права животных, избавить мистера Бернса от алчности, а Гомера — от невежества. Она пытается изменить характер Барта, научить его быть добродетельным. С помощью карточек она пытается обучить Мэгги слову «жертвенность», хотя Мэгги вообще не говорит. Каждую неделю Лиза старается пронзить своим острым умом и здравым смыслом темные тучи абсурда и бессмыслицы, порока и невежества. Но, увы, ничто не меняется. Мистер Берне остается жадным, Гомер — темным, Барт — дурным, а Спрингфилд в целом — нелепым. Следовательно, с точки зрения Ницше, Лизу можно поразить ее же оружием. Все те качества и добродетели, за которые мы ее хвалим и любим, на деле могут быть симптомами сократовской

болезни, проявлением слабости гиперрационализма, побегом от реальности в иллюзию и самообман.

Впрочем, даже если вышесказанное справедливо и так следует судить о Лизе, это еще не означает автоматически, что бунтарь Барт, — этот кошмар учителей воскресных школ и нянь, вечно все портящий и издающий непристойные звуки, — достоин восхищения.

ЖИЗНЬ КАК ИСКУССТВО ИЛИ ХОТЯ БЫ КАК МУЛЬТФИЛЬМ

Вскоре после написания «Рождения трагедии» Ницше отказался от всякой формы дуализма, отвергнув разграничение между представлением и волей, видимостью и реальностью. Более поздняя точка зрения Ницше состоит в том, что есть лишь хаотичный поток, являющийся единственной реальностью: «Основания, в силу которых „этот“ мир получил название кажущегося, доказывает скорее его реальность», — пишет Ницше. Другими словами, тот факт, что он *становится*, находится в движении, означает, что он реален: «...иной вид реальности абсолютно недоказуем»¹.

Так каковы же причины веры в существование чего-то за пределами нашего существования, за пределами «этого» мира, почему делалось разграничение между видимостью и реальностью? Одна из главных причин, говорит Ницше, — это структура языка. Мы видим действия, поступки в процессе осуществления (то есть становимся свидетелями неких явлений в окружающем нас хаотичном мире), и единственный способ для нас увидеть

¹ Ницше Фр. Сумерки идолов //Указ. соч. Т. 2. С. 571.

смысл в этих действиях или явлениях и понять их — это закрепить за ними посредством языка некое стабильного субъекта-деятеля. («Я» бегу, «ты» кричишь, «Нельсон» бьет.) Поскольку мышление и язык не могут описать или представить мир в потоке, необходимо говорить так, как если бы существовали постоянные вещи с определенными качествами и стабильные субъекты, которые вызывают действия. Данная ограниченность мысли и языка переносится на весь мир. Мы начинаем верить в единство, субстанцию, подлинность, постоянство (иначе говоря, в бытие). Ницше пишет:

...народ отделяет молнию от ее сверкания и принимает последнее за *акцию*, за действие некоего субъекта, именуемого молнией... Но такого субстрата нет; не существует никакого «бытия», скрытого за поступком, действием, становлением; «деятель» просто присочинен к действию — действие есть всё. По сути, народ удваивает действие, вынуждая молнию сверкать: это — действие-действие; одно и то же свершение ■■ он полагает один раз как причину и затем еще один раз как действие¹.

Мы говорим: «Молния сверкает», но действительно ли существуют два явления: молния и сверкание? Конечно нет. Однако, похоже, это единственный для нас способ постичь и выразить что-либо. Мы должны использовать субъект-подлежащее «молния» и глагол «сверкает», дабы выразить то, что мы восприняли. Но так мы обманываемся, веря, что за действием стоит некая стабильная сущность, являющаяся его причиной. Иными словами, в результате мы полагаем, что наличие в языке

¹ Ницше Фр. К генеалогии морали // Указ. соч. Т. 2. С. 431.

разграничения подлежащего и сказуемого адекватно отражает структуру реальности. Но это ошибка. Мы говорим: «Гомер ест», «Гомер пьет», «Гомер рыгает», тогда как в действительности никакого «Гомера» за процессами еды, питья и рыгания нет. За действием нет сути. Гомер — просто сумма действий, не более того.

Ницше говорит, что глубоко укоренившееся в нашем языке разделение действия и деятеля приводит к отделению видимости от реальности, которое трансформируется в дихотомию идеи и вещи у Платона, воли и представления у Шопенгауэра и в противопоставление Царствия Небесного и земли, Бога и человека у христиан. «Я боюсь, что мы не освободимся от Бога, потому что еще верим в грамматику», — пишет Ницше¹.

Прежде чем начать разговор о перемене мест традиционно «хорошего» и традиционно «плохого» в философии Ницше, я хочу заметить: хотя во времена Ницше еще не было телевидения и вряд ли его интересовала мультипликация, все же мультфильм «Симпсоны» является прекрасным воплощением (или метафорой) ницшеанского понимания фиктивности «деятеля», связываемого с «действием». В шоу, подобном «Симпсонам», за действием поистине не стоит никакой сути. Всё, что есть, — на экране. Гомер, Барт, Лиза, Мардж и Мэгги представляют собой не что иное, как сумму своих действий. Мультфильм существует, разумеется, только в восприятии, он лишь видимость. Здесь нет даже актеров, которые могли бы снять маски и выйти из своих ролей. Что такое Барт, помимо его еженедельных проказ? Ничто. Он просто набор совершаемых действий. В понимании Ницше такова природа не только мультфильмов, но и всего мира.

¹ Ницше Фр. Сумерки идолов // Указ. соч. Т. 2. С. 571.

Такова реальность. Мир — это хаотичный, бессмысленный поток становления, а быть реальным, быть частью мира, частью потока — значит казаться. Иллюзия не маскирует реальность — иллюзия и есть реальность. А лучше вообще отказаться от понятий иллюзии и реальности. Все, что мы можем с уверенностью сказать, — есть поток.

ИДЕАЛ НИЦШЕ

Итак, в своих ранних произведениях Ницше предполагал, что мир разделен на иллюзорное и реальное, на волю и представление. Вскоре он отказался от этого взгляда, заявив, что хаос ничем не скрыт, а за действием нет сути. Интересно следствие смены его позиции. Если раньше Ницше считал нас всех феноменами скрытой воли, художественными проекциями, произведениями искусства Первоединого, являющегося подлинным художником и зрителем, то теперь мы стали одновременно волей и феноменом, или, точнее, разница между ними исчезла вовсе. Следовательно, мы сами обратились в художника, зрителя и произведение искусства одновременно: «Как эстетический феномен, наше существование все еще *сносно* для нас, и искусством даны нам глаза и руки и прежде всего чистая совесть для того, чтобы мы *смогли* из самих себя сотворить такой феномен»¹. Ницше стер различие между искусством и жизнью. Следовательно, поскольку существование может быть оправданно или искуплено как эстетический феномен, художественный опыт, Ницше вместо оправдания

¹ Ницше Фр. Веселая наука // Указ. соч. Т. 1. С. 581.

мира начал говорить об оправдании личности. Как выражение воли или ее проявление мы являемся художниками и произведениями искусства в одном лице и тем оправдываем себя, придаем смысл своей жизни, — творя самих себя через выражение воли, через свои действия.

Однако зададимся вопросом: что значит сделать свою жизнь произведением искусства? вспомните, для Ницше отказ от реальности, спрятанной за иллюзией, означает также отказ от самого понятия стабильного, прочного эго, или субъекта: «„Субъект“ — это не что-либо данное, а нечто добавленное, изобретенное и спроецированное на то, что есть»¹. Под этим Ницше подразумевает, помимо прочего, создание своего «я» из собственных порывов, инстинктов, желаний, действий и т. д. В работе «Ницше: Жизнь как литература» Александр Нехамас говорит нам: «Единство своего „я“, составляющее также его индивидуальность — это не что-то данное, а что-то достигнутое, не отправная точка, а цель»². В книге «Веселая наука» Ницше намекает на этот идеал или проект, когда пишет о «придании стиля» самому себе:

Одно необходимо. «Придавать стиль» своему характеру — великое и редкое искусство! В нем упражняется тот, кто, обзрев все силы и слабости, данные ему его природой, включает их затем в свои художественные планы, покуда каждая из них не предстанет самим искусством и разумом, так что слабость покажется чарующей... Наконец, когда творение завершено, обнаруживается, что оно было непреложностью вкуса, одинаково господствовавшего и формировавшего как

¹ Ницше Фр. Воля к власти. § 481.

² Nehamas A. Nietzsche: Life as Literature. Cambridge, 1985. P. 182.

в великом, так и в малом: хороший ли это был вкус или плохой, не так важно, как думают, — достаточно и того, что это просто вкус!¹

Поскольку эго есть «лишь концептуальный синтез»², не что-либо стабильное или данное, а часть потока, как и все остальное, то целью для Ницше становится совершение этого синтеза, создание индивидуальности, творение самого себя в соответствии с неким планом или схемой, в общем — придание «стиля» своему характеру.

Кульминацией этого идеала Ницше является фигура *Übermensch'a*, или сверхчеловека — существа, которому удалось реализовать трудный проект превращения своей жизни в произведение искусства, самотворящего бытия. Нехамас пишет: «Книга „Так говорил Заратустра“ построена вокруг идеи создания своего я, или, что то же самое, — сверхчеловека»³. А Рихард Шахт говорит: «...понятие „сверхчеловек“ следует рассматривать как символ человеческой жизни, возвышенной до уровня искусства...»⁴

КЛЕВО БЫТЬ ПЛОХИМ, КОНЕЧНО, НО ВОТ ЕСЛИ...

Выше я упоминал «сократический оптимизм» — веру в то, что Вселенная познаваема и имеет смысл — как средство избежать принятия и смирения с хаотичным,

¹ Ницше Фр. Веселая наука... С. 630—631.

² Ницше Фр. Вбля к власти. § 371.

³ Nehamas A. Op. cit. С. 174.

⁴ Schaht R. Making Sense of Nietzsche // Making Life Worth Living: Nietzsche on Art in *The Birth of Tragedy*. Urbana, 1995. P. 133.

бессмысленным потоком существования. Всю свою жизнь Ницше не переставал поносить тех, кто, по его мнению, отрицает реальность, тех, кто из-за слабости не принимает жизнь такой, какова она есть. Среди таковых оказались большинство традиционных философов и практически все религии. Все они, как говорит Ницше, постулируют существование воображаемого мира за пределами этого, с целью самоутешения отрицая поток «здесь и сейчас». Платон, например, верил в царство вечных и неизменных форм, находящееся за пределами нашего мира преходящих и нестабильных отражений. Христиане постулируют в качестве «иного» Бога, рай и душу в противоположность человечеству, земле и телу. Другими словами, наш мир хаотичен и бессмысленен, а значит, ненадежен. Следовательно, чтобы чувствовать себя уютнее, некоторые верят в нечто противоположное: вечное, а не преходящее, стабильное, а не хаотичное, значительное, а не бессмысленное.

Все это было бы замечательно, если бы не печальные последствия, о которых говорит Ницше. Во-первых, когда постулируется существование мира безграничной ценности, реальность, то есть «здесь и сейчас», лишается всякой ценности. Тот факт, что мир как таковой в основе своей лишен смысла, еще не означает, будто ничто не имеет ценности. Ценность создается людьми, качеством их жизни, отношениями к вещам и другим людям. Наши жизни и этот мир имеют ценность, поскольку мы наделяем их ею. Но когда мы придумываем и верим в потусторонний мир безграничной ценности, в нечто вечное и неизменное, то реальность и настоящее лишаются, по сравнению с этим, всякой ценности. Что стоит жизнь моего тела по сравнению с раем и спасением души? Что такое тени этого мира перед вечными идеями

Платона? Ничто, конечно! Всякое значение, вся ценность переносятся из этой жизни в несуществующий потусторонний мир, а мы остаемся в этом мире ни с чем.

Во-вторых, позиция такого рода — это не просто поиск личного утешения. Верящие в потусторонний мир всегда хотели заставить других (как правило, весь остальной мир) принять эту веру. В первом разделе книги «К генеалогии морали», названном «Добро и зло, хорошее и плохое», Ницше представляет гипотезу того, как появились нравственные суждения. Суждение «хороший», считает Ницше, впервые появилось, когда сильные, здоровые, активные, знатные обозначили себя и все подобное себе как «хорошее»:

То были, скорее, сами «добрые», то есть знатные, могущественные, высокопоставленные и возвышенно настроенные, кто воспринимал и оценивал себя и свои деяния как хорошие, как нечто первосортное, в противоположность всему низко-му, низменно настроенному, пошлomu и плебейскому¹.

Сильные и знатные для утверждения и обозначения себя и всего подобного себе придумали слово «хороший». Все то, что отличалось от них, все слабое, больное, низменное они затем обозначили, напротив, как «плохое», причем, заметьте, без всякого порицания. Никаких моральных оттенков значения эти термины тогда еще не имели. Знатные не представляли себе, что вещи могут или должны быть иными или что плохой человек несет ответственность за то, что он плохой. Оценка такого рода имела целью лишь различение своих и чужих.

¹ Ницше Фр. К генеалогии морали // Указ. соч. Т. 2. С. 416.

Ницше называет такую оценку «господской моралью» и не стесняется в выражениях, описывая этих ранних «господ», или «знатных» людей. В самом деле, они были сильными, здоровыми и активными, но вместе с тем невежественными, недостаточно самокритичными и жестокими. Они брали то, что хотели, грабили, насиловали, мародерствовали — просто потому, что имели такую возможность, были достаточно сильны и получали от этого удовольствие. Вспомните Нельсона и его дружок. Они бьют младших, отбирают их деньги, выданные на завтраки, крадут их булочки и, кажется, проделывают все совершенно безнаказанно. Почему? Разумеется, потому, что *могут*. Никто не смеет их остановить.

Так вот, «плохим» (как их называли знатные), то есть всем слабым, больным, низшим и пассивным, конечно, не нравилось терпеть побои и лишаться булочек. Но они ничего не могли с этим поделать. Им не хватало силы, чтобы защититься. Вследствие этого в них развилось глубокое, мучительное чувство обиды к знати. Это негодование стало источником «рабской морали»:

Восстание рабов в морали начинается с того, что *ressentiment*¹ сам становится творческим и порождает ценности: *ressentiment* таких существ, которые не способны к действительной реакции, реакции, выразившейся бы в поступке, и которые вознаграждают себя воображаемой местью. В то время, как всякая преимущественная мораль произрастает из торжествующего самоутверждения, мораль рабов с самого начала говорит Нет «внешнему», «иному», «несобственному»: *это* Нет и оказывается ее творческим деянием. Этот поворот оценивающего взгляда — это необходимое обращение вовне, вместо

¹ Злопамятство (фр.).

обращения к самому себе — как раз и принадлежит к *resentiment*: мораль рабов всегда нуждается для своего возникновения прежде всего в противостоящем и внешнем мире, нуждается, говоря физиологическим языком, во внешних раздражениях, чтобы вообще действовать, — ее акция в корне является реакцией¹.

Из-за негодования, вызванного слабостью, болезненностью, унижениями и неспособностью изменить ситуацию, «раб» реагирует, кричит Нет знатным и всему иному, тому, чем бы он хотел стать. Он клеймит знатного человека как «злого» и в противовес ему называет себя «добрым».

Ницше не имеет в виду, что эти люди были в буквальном смысле слова рабами. Он использует этот термин для того, чтобы обозначить человека слабого, болезненного типа, чья мораль проистекает из чувства обиды. Этот «раб» (он же «слабак») больше всего мечтает быть сильным, здоровым и активным, желает брать, завоевывать, править, хочет стать знатным. Не имея возможности достичь этого, он мстит сильным и здоровым. Во-первых, пишет Ницше, слабость раба трансформируют в «заслугу»; его «бессилие, которое не воздает, — в „доброту“; трусливую подлость — в „смирение“; подчинение тем, кого ненавидят, — в „послушание“»². Неспособность быть сильным, здоровым и активным истолковывается как добродетель, нечто желанное, а принуждающая сила и энергия «господина», напротив, интерпретируется как нечто предосудительное. Затем весьма ловко и коварно слабый человек придумывает рай — царство,

¹ Ницше Фр. К генеалогии морали // Указ. соч. Т. 2. С. 424—425.

² Там же. С. 432.

в котором *он* будет править, а сильные будут наказаны за свою силу: «Эти слабые — когда-нибудь и *они* захотят быть сильными, — это бесспорно, когда-нибудь грядет и *их* „Царствие“ — как сказано, оно называется у них просто „Царствие Божие“»¹. Кроткие наследуют землю, а «грешники» будут мучиться вечно. Ницше пишет: «Когда стадное животное сияет в блеске самой чистой добродетели, тогда исключительный человек должен быть оценкою низведен на ступень злого»².

Конечно, рабская мораль одержала верх. Слабым удалось убедить бесхитростную знать в том, что слабость, скромность, послушание, сострадание и т. д. — это добродетели, тогда как сила, активность, энергичность и прочее — пороки. Согласно Ницше, то была катастрофа невообразимых масштабов. Сила, здоровье, энергия, способность не только признать хаос мира, но и *выбрать* его, а также создать из него нечто прекрасное — это те самые качества и черты, которые необходимы человеку, чтобы придать своей жизни и миру значение, важность и ценность. Мало того, что наделенные этими качествами люди были введены в заблуждение и облиты грязью — земной мир и эта жизнь обесценились. В результате нам осталось никчемное обесцененное существование, а сами мы уже не способны вновь придать ему значение, важность и достоинство.

Вот каково происхождение сидящего в Ницше «плохого парня», противящегося традиции и морали, поносящего те вещи, которые большинству из нас, слабаков, кажутся крайне важными, но которые в действительности, как он утверждает, отвергают и очерняют жизнь

¹ Там же. С. 434.

² Ницше Фр. Ессе Ното // Указ. соч. Т. 2. С. 765.

и просто опасны. Следовательно, он советует нам выйти «за пределы добра и зла», оставить «рабскую мораль», не лишая этот мир и эту жизнь ценности и достоинства, а также иметь силу и мужество воспринять хаос существования и своей жизни и создать из него нечто значимое.

БАРТ — *UBERMENSCH*?

Ладно, Ницше — плохой парень среди философов, а Барт Симпсон — плохой парень среди жителей Спрингфилда. Безусловно, Барт противится авторитетам и отбрасывает (или, возможно, никогда не принимал) традиционную мораль. Например, стараясь убедить мистера Бернса взять его на поиски сокровищ «Летучей адской рыбы», он говорит: «Можно мне поехать с вами за сокровищами? Я мало ем и не различаю, что такое хорошо, а что такое плохо»¹. Но отнесся бы Ницше к Барту с одобрением? Может ли Барт считаться своеобразным образцом инвертированного идеала Ницше? Увы, ответ, к сожалению, отрицательный.

Во-первых, хотя Ницше осуждает «рабскую мораль» как очерняющую мир и отвергающую жизнь, он вовсе не защищает мораль господскую (многие люди допускают ошибку, забывая об этом). Господа были жестокими, бездумными животными. Ницше не считает их идеалом, на который нужно равняться, не говорит, что «сильный всегда прав» и т. п. Он не советует нам задира́ть других, отбирать деньги на завтраки, съедать чужие булочки. Даже если бы Барт придерживался этики господской

¹ *Raging Abe Simpson and His Grumbling Grandson in «The Curse of the Flying Hellfish»* [150].

морали (а такое определение, кажется, лучше подходит Нельсону и Джамбо, чем ему), это все равно не сделало бы его примером ницшеанского идеала.

Нет, идеалом для Ницше служит, скорее, художник, самопреодолевающая и самосозидающая личность, формирующая новые ценности, превращающая свою жизнь в произведение искусства. Я думаю, вряд ли мы можем так описать Барта. Временами кажется, что он действительно чувствует хаотичность мира и своего существования. Например, надеясь сыграть в новом фильме «Радиоактивный Человек», он говорит: «Если я получу эту роль, то наконец смогу хоть что-то сделать с этим чудным маленьким беспорядком по имени Барт»¹. Он понимает, что его жизнь хаотична, что он — «чудной маленький беспорядок», которому нужно придать форму. И действительно, в его характере, кажется, есть определенная стильность, но определяет он себя в основном реактивно, а этого Ницше решительно не может оправдать. Барт самоопределяется и формирует свою индивидуальность не путем радостного утверждения своих талантов и способностей, не благодаря возвышенному и творческому сплетению воедино нестройных элементов своего Я; он самоопределяется как противник власти. Например, когда Барт является на урок с Маленьким Помощником Санты, директора Скиннера увольняют, а его место занимает Нед Фландерс, который прекращает оставлять учеников после уроков, строит отношения с детьми на полном доверии, угощает заходящих в его кабинет ореховой пастой, приветствуя их восклицанием «Йо-хо!». Как это ни удивительно, Барт и Скиннер становятся друзьями, а когда Скиннер уходит добровольцем в армию, Барт понимает,

¹ *Radioactive Man 130*.

«СИМПСОНЫ» КАК ФИЛОСОФИЯ

как ему не хватает авторитарного (а не подчеркнуто либерального, как фландерсовский) режима Скиннера. Лиза объясняет ему, почему так обстоит дело:

Барт: Странно, Лиз, мне недостает его как друга, но еще больше — как врага.

Лиза: Думаю, Барт, Скиннер нужен тебе. Каждому нужна своя Немезида. У Шерлока Холмса был доктор Мориарти, у *Moultain Dew* — *Mellow Yellow*, даже у Мэгги есть этот малыш с одной бровью¹.

Возможно, Немезида всякому нужна, но если Холмс обладал ярким самобытным характером и использовал доктора Мориарти, чтобы испытать собственные впечатляющие способности, то Барт, похоже, создает или определяет себя именно как противник авторитетов, не имея при этом узнаваемого самостоятельного характера.

В одном очень показательном эпизоде самозванный гуру Брэд Гудман убеждает всех жителей Спрингфилда вести себя «как Барт» и «делать все, что душе угодно». Ведущий новостей Кент Брокман начинает сквернословить в прямом эфире и набивает рот сбитыми сливками; его преподобие Лавджой играет прихожанам на церковном органе мелодии Марвина Хамлиша (очень неважно); тетя Пэтти и тетя Сельма нагишом катаются на лошадях. Видя, что все следуют его примеру, Барт объявляет своей сестре: «Лиза, сегодня я бог».

Но вскоре Барт обнаруживает, что подобное поведение всех и каждого его не радует. В классе он хочет пошутить, отвечая на вопросы миссис Крабаппл, но все

¹ *Sweet Seymour Skinner's Baadasssss Song* [100].

ХАРАКТЕРЫ

вокруг так и сыплют остротами. Он хочет попрактиковаться в своих «фирменных плевках с эстакады», но обнаруживает там за этим занятием несколько десятков плюющих человек. Барт недоволен, а Лиза вновь дает свои комментарии:

Барт: Лиз, все в городе ведут себя как я. Отчего же мне так паршиво?

Лиза: Все просто, Барт: ты самоопределялся как бунтарь, а в отсутствие сдерживающей среды твоя социальная сущность оказалась ассимилированной. *Барт:* Ага, понятно.

Лиза: Как только этот выскочка приехал в город, ты утратил свою индивидуальность. Ты провалился сквозь трещины нашего общества быстрого обслуживания, срочных фотографий и моментальной овсяной каши. *Барт:* И где же выход?

Лиза: Ну, у тебя появился шанс развить новую и лучшую индивидуальность. Могу посоветовать... стать добродушной тряпкой.

Барт: Звучит неплохо, сестренка. Просто скажи, что мне делать¹.

Индивидуальность Барта целиком основана на бунтарстве, противлении власти. Следовательно, когда власть исчезает, Барт теряет индивидуальность. Он уже не знает, кто или что он такое. Интересно, что Лиза мудро советует Барту развить новую индивидуальность «добродушной тряпки», став кем-то вроде святоши Неда Фландерса, об которого люди (подобные Гомеру) вытирают ноги. Барт, не зная, как этого добиться, хочет, чтобы Лиза

¹ *Bart's Inner Child* [88].

дала ему четкие указания. Иначе говоря, Барт, отнюдь не являясь самопреодолевающим и самосозидающим ницшеанским идеалом (который активно формирует свой характер и создает новые ценности), опять-таки хочет самоопределиваться реактивно, в ответ на действия других и через их посредничество — как Лизы, которая должна руководить им, так и тех, кто, по-видимому, будет вытирать о Барта ноги. В «сдерживающей среде» Барт — это антивласть; он делает все, что запрещают родители и учителя; в этом (и ни в чем другом) состоит его сущность. В отсутствие такой среды Барт запутывается и ищет посторонней помощи, чтобы определять и творить себя.

На самом деле Барт, возможно, олицетворяет опасность нашего положения в постницшеанском мире. То есть, согласно Ницше, мы должны выйти «за пределы добра и зла» и отринуть все свои метафизические утешения: Бога, рай, душу, нравственный порядок мира и т. д. Но, отказываясь от иного мира, от Царствия Небесного, мы рискуем соскользнуть в нигилизм: «Крайней формой нигилизма был бы тот взгляд, что *всякое* верование, *всякое* признание чего-либо за истинное неизбежно ложно, ибо вовсе не существует *истинного мира*»¹. Далее он пишет: «Одна интерпретация погибла: но так как она считалась единственной *интерпретацией*, то нам и кажется ныне, будто нет никакого смысла в жизни вообще, будто все напрасно»². Иными словами, как только мы отказываемся от идеи вечного и совершенного потустороннего и остаемся наедине с хаотичным потоком, возникает риск погружения в со-

¹ Ницше Фр. Воля к власти. § 15.

² Там же. §55.

стояние равнодушного нигилизма, интеллектуальной и нравственной вседозволенности. С этим Ницше не столкнулся, хотя такая перспектива его ужасала. В его время мир Запада все еще был очень религиозным и обладал жесткими нравственными устоями. Следовательно, в действиях Ницше, в попрании традиции и осуждении церкви был здравый смысл (более того, это требовало большого мужества и дальновидности). Меньше всего Ницше хотел создать новую религию, еще одну вечную и абсолютную систему, так что, показав путь к освобождению подавленных побуждений, он мог лишь советовать своим читателям наделять свое существование смыслом, принимать хаос и превращать свою жизнь в произведение искусства.

Но что делать *нам*, оказавшимся под темным покровом нигилизма (если вы не уверены, что дело обстоит именно так, то поверьте мне на слово)? Есть тонкая размытая грань между проявлением собственных побуждений, осуждением и низвержением старых идолов ради поиска нового пути и ценностей, с одной стороны, и погружением в нигилизм, в интеллектуальную и нравственную вседозволенность, отсутствием серьезного отношения к чему бы то ни было на том основании, что не существует абсолютных ценностей и ничто не важно, — с другой. Барт — мальчишка в ярко-синих шортах — может олицетворять опасность нигилизма. У него нет (или почти нет) добродетелей, творческих порывов, он принял хаос существования, но не пытается придать ему форму и создать из него что-либо прекрасное; он принимает его и относится к нему в духе покорности. Ничто не имеет значения, так дадим волю желаниям и не будем ни в чем себе отказывать! Он отвергает, осуждает и оскорбляет не для того, чтобы низвергнуть прежних никчемных

идолов, порочивших и отрицавших жизнь, а просто из-за отсутствия прочной индивидуальности, отсутствия какого-либо полноценного «я».

КОМЕДИЯ ОСОЗНАЕТ САМОЕ СЕБЯ

Да, как это ни печально, Барт, возможно, неотъемлемый элемент декадентства и нигилизма, которыми пропитана наша эпоха. В этой связи мы можем рассматривать его как своего рода предостережение: вот о чем предупреждал нас Ницше. Но не все так плохо. Пусть Барт — это не ницшеанский герой, а пример нигилистического упадка, «Симпсоны» в целом являются чем-то большим. Наши жизни и весь мир не менее хаотичны, чем во времена древних греков, и если, как говорит Ницше, их комедия была необходимым «художественным освобождением от отвращения, вызываемого нелепым»¹, то, пожалуй, «Симпсоны» могут служить той же цели. Как социальная сатира и комментарий к современному обществу, шоу нередко достигает поразительных высот. Зачастую оно поистине блестяще (говорю об этом без всякого сарказма). И достигается этот блеск изъятием нестройных элементов хаотичной американской жизни и их переработке, приданием им формы, стиля, превращением во что-то значимое, а порой и прекрасное. Пусть даже это всего лишь мультяш.

Ницше Фр. Рождение трагедии... С. 83.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ СИМПСОНОВСКИЕ ВОПРОСЫ

6.
**«СИМПСОНЫ» И АЛЛЮЗИЯ:
«САМОЕ ХУДШЕЕ ЭССЕ»**

У. Ирвин, Дж. Р. Ломбардо

Над этим шоу работает много талантливых писателей. Половина из них училась в Гарварде. Знаете, когда изучаешь семиотику «Алисы в Зазеркалье» или смотришь каждый эпизод «Звездного пути», хочется это как-то ис-, использовать, вот и включаешь в свою работу разные ссылки на то, что когда-то запомнил.

Мэтт Гроенинг

Мы действительно сочиняем сценарии для шоу с весьма эзотерическими отсылками — это редкость на телевидении. В нем попадают очень, очень странные и эксцентричные приколы, которые понятны только немногим посвященным. Мы пишем для взрослых, причем умных.

Дэвид Миркин

Я ненавижу цитаты. Скажи мне, что знаешь ты.

Ральф Уолдо Эмерсон

Мэтт Гроенинг говорит, что «„Симпсоны" — это шоу, вознаграждающее вас за внимательный просмотр».

Любой настоящий фанат подтвердит суждение создателя, и, по правде говоря, большинство настоящих фанатов «Симпсонов» скажут вам, что каждая серия выдерживает, а возможно, даже и требует вторичного просмотра. Слава Богу, что их повторяют! Среди многих причин, по которым поклонники продолжают смотреть и пересматривать «Симпсонов» — широкое и остроумное использование в шоу аллюзий. От почтенного имени «Гомер» до «Воя» Лизы и пародий на такие произведения, как «Ворон», «Мыс страха» и «Все в семье», — многое связывает «Симпсонов» как с элитарной, так и с популярной культурой. В результате получается замысловатый узор, благодаря которому это шоу, достойное самого пристального внимания, хочется смотреть снова и снова.

ЧТО ТАКОЕ АЛЛЮЗИЯ?

«Симпсоны» богаты сатирой, сарказмом, иронией и пародией. Часто эти стилистические средства связываются с использованием аллюзий, но это не то же самое, что аллюзия. Напоминающий Кеннеди мэр Куимби и трафаретный шотландец Вилли нас здесь не интересуют. Скорее, наше внимание сосредоточится на таких референциях, как птицы, напоминающие «Птиц» Хичкока, и клич «yabba dabba doo», связывающий Спрингфилд с городом Бедрок¹. По определению, аллюзия—это намеренная референция, вызывающая ассоциации, которые являются чем-то большим, чем просто замена знака².

¹ Город, где живут герои мультсериала «Флинстоны». — *Примеч. перев.* ² Здесь мы не предполагаем теоретически обосновать это определение, более подробное обсуждение и обоснование данного определения см: *Irwin W. What Is an Allusion? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2001.*

Обычная референция позволяет нам легко заменить один термин или фразу другим. Например, «автора „Гамлета“» на «Шекспира». Однако аллюзия требует не только подобной замены. Так, в эпизоде *Lisa, the Simpson* [195], когда Гомер пытается показать Лизе, что «ген Симпсонов» делает тупыми отнюдь не всех Симпсонов, один из родственников Гомера сообщает, что управляет «убыточной компанией по ловле креветок». Ясно, что это аллюзия на фильм «Форрест Гамп». Но заметьте, что здесь зритель не просто подменяет одно название или фразу другим. Для понимания аллюзии необходимо наличие дополнительных ассоциаций. Гамп хотя и умственно неполноценен, владеет очень успешной фирмой *Bubba Gump Shrimp Company* («это семейное название»). Аллюзия позволяет предположить, что родственник Симпсон настолько глуп и неудачлив, что не может преуспеть даже в таком бизнесе, в котором процветают умственно отстающие.

Предназначение многих аллюзий состоит в том, чтобы актуализировать в сознании зрителей определенные воспоминания, благодаря чему появляются новые связи. Например, эпизод *The Day the Violence Died* [147] не только намекает на аллегорическую и символическую песню Дона Маклина¹, но и содержит песню *Amendment to Be* — пародию на *I'm Just a Bill*². В этом случае предполагается, что мы не только поймем, что этот циничный политический текст высмеивает милую и искреннюю классику *Schoolhouse Rock*, но также вспомним приятные впечатления и сладкие хлопья, которые ели субботними утрами много лет назад. Если в начале *Amendment*

¹ Имеется в виду прославившая Маклина песня *American Pie*, содержащая строчку «The day the music died». — *Примеч. перев.*

² Заглавная песня сериала *Schoolhouse Rock*. — *Примеч. перев.*

to Be в этом оставались какие-то сомнения, то они исчезли, как только Лиза объяснила Барту: «Это один из паршивых фильмов, что нравятся представителям поколения Икс, которые испытывают ностальгию по семидесятым».

Должна ли аллюзия обязательно быть преднамеренной? Без сомнения, внимательный зритель может обнаружить в «Симпсонах» и такие связи, которые не предполагались создателями шоу. Однако это уже не аллюзии, а «случайные ассоциации». Не в негативном значении слова «случайный»¹, но в согласии с его происхождением от понятия «акциденция»; такие случаи также можно назвать «счастливыми». Различать аллюзии и случайные ассоциации следует потому, что приписывать автору (пусть даже и мультфильма) собственную ассоциацию по меньшей мере ошибочно, а может — и неэтично. Конечно, не всегда удастся с уверенностью сказать, является ли некая ассоциация намеренной, однако подсказки, содержащиеся в контексте, способны в этом помочь. Например, когда Гомер поет *I'm gonna make it after all*², радуясь получению новой работы в кегельбане (*And Maggie Makes Three* [116]), авторы предполагали аллюзию на «карьеристку» из телесериала «Шоу Мэри Тайлер Мур». Мало того, что Гомер поет строчку из песни, которой открывалось шоу, он еще и подбрасывает в воздух шар для боулинга, пародируя Мэри, бросавшую вверх свою шляпку в одном из первых выпусков.

Можно смело говорить о случайности ассоциации, если приписываемое авторское намерение приводит к хронологической ошибке. Например, при повторном

¹ *Accidental*.

² У меня все-таки получится (*англ.*).

просмотре серии *Realty Bites* [187] велик соблазн принять непродолжительную карьеру Мардж в качестве агента по продаже недвижимости за аллюзию на героиню Аннет Беннинг — Кэролин Бернем из фильма «Красота по-американски». Однако это невозможно, поскольку данный эпизод впервые вышел в эфир в 1997 году, тогда как фильм дебютировал в 1999 году. Само собой, нельзя сослаться на то, что еще не существует. (Кстати, название эпизода — явная аллюзия на фильм 1994 года «Реальность кусается», *Reality Bites*, кроме того, в нем есть намеки на фрагменты фильма «Гленгарри Глен Росс»¹.) Какие бы связи или ассоциации ни прослеживались между эпизодом «Симпсонов» и фильмом «Красота по-американски», их не следует приписывать авторам. Возможны интертекстуальные элементы (как их модно называть), которые не предполагались автором, но которые замечает идеальный или просто рассудительный зритель, например, противопоставление приемов продажи недвижимости, практикуемых Мардж и Кэролин. Никто не запрещает замечать такие интертекстуальные элементы, однако не следует ошибочно приписывать их авторам. Строго говоря, это наши собственные случайные ассоциации. Приведем другой пример. Образованный человек наверняка вспоминает древнегреческого поэта, когда слышит имя Гомер. На самом же деле этот персонаж «Симпсонов» назван в честь отца Мэтта Гроенинга, да и все остальные персонажи шоу носят имена его родственников. И все же нельзя не заподозрить, что Гроенинг намеренно создал для нас эту связь с автором «Одиссеи». В конце концов, она совершенно прозрачна, не слишком эзотерична и приятно иронична. М-м-м-м... ирония!

¹ Фильм Джеймса Фоли о торговцах недвижимостью. — *Примеч. перев.*

Вот еще один пример. Смотря повтор, зритель может ошибочно принять мотив песни *Iron Man* в исполнении Отто в *Blood Feud* [35] за аллюзию на характерное монотонное мычание Бивиса и Батхеда. Учитывая то, что эпизод был показан в 1991 году, когда «Бивис и Батхед» еще не украсили (или не опозорили) собой эфир, это невозможно. Выбор мелодий Отто призван был вызвать в воображении фигуры мрачных музыкантов группы *Black Sabbath*, записавшей песню, особенно ее прежнего вокалиста Оззи Осборна. Можно, напротив, предположить, что создатель и голос «Бивиса и Батхеда» Майк Джадж использовал песню *Iron Man* как аллюзию на Отто и «Симпсонов». С точки зрения хронологии это возможно, но маловероятно. Скорее всего, любые связи между шоу «Симпсоны» и «Бивис и Батхед», порождаемые исполнением Отто песни *Iron Man*, являются случайными, и мы должны признать их таковыми, а не приписывать авторам. Зритель имеет право творчески подходить к просмотру, но должен довольствоваться тем, что дают ему авторы.

ЭСТЕТИКА АЛЛЮЗИИ

Эстетика — это раздел философии, рассматривающий природу красоты и доставляемого ею удовольствия и понимающий философское изучение искусства. Почему нам доставляют эстетическое удовольствие аллюзии других людей? Дело в том, что нам как аудитории нравится замечать, понимать и оценивать аллюзии, и вот почему. Понимание аллюзии сочетает удовольствие, которое мы испытываем, узнавая нечто знакомое (например, любимую игрушку), с удовольствием от способности

ответить на сложный вопрос в *Jeopardy*¹ или «Кто хочет стать миллионером?». Удовольствие, какое мы испытываем, подмечая аллюзию, не связано с прямолинейным ее истолкованием. Например, в серии *Colonel Homer* [55], когда Гомер на некоторое время становится менеджером кантри-певицы Лурлин Лампкин, мальчик на крыльце играет на банджо мелодию из фильма «Избавление»². Это гораздо более эффективный, чем прямое утверждение, способ дать зрителям понять, в какую провинцию занесло Гомера. Публика наслаждается, понимая значение мелодии и одновременно вспоминая популярный фильм, и гадает: будет ли Гомер в конце визжать, как свинья?

Публике нравится участвовать в творческом процессе, самостоятельно заполнять пробелы, а не получать все в разжеванном виде. Например, в *A Streetcar Named Marge* [61] Мэгги помещают в «Школу для малышек имени Эйн Рэнд»³, владелица которой мисс Синклер читает *The Fountainhead Diet*. Чтобы понять, почему у Мэгги и других детей отбирают пустышки, необходимо понять аллюзию на радикальную свободоборческую философию Эйн Рэнд. Узнавание и понимание этой аллюзии доставляет гораздо больше удовольствия, нежели прямое объяснение того, что Мэгги поместили в детское учреждение, где малышек приучают заботиться о себе, а не зависеть от пустышек.

Аллюзии нравятся нам еще и за их игривость (или смехотворность). В некотором смысле, авторы аллюзии

¹ Опасность, риск (*англ.*); телеигра, возникшая в США в конце 1960-х гг., в основе которой та же идея, что и в шоу «Своя игра». — *Примеч. перев.*

² Фильм Джона Бурмена (1972). — *Примеч. перев.*

³ Писательница, публицист и социальный философ (настоящее имя Алиса Розенбаум), автор романа *The Fountainhead* («Источник»). — *Примеч. перев.*

приглашают нас поиграть, обдумывая аллюзию. Так, в *Separate Vocations* [53] Лиза превращается в нарушительницу школьного спокойствия, когда результаты теста показывают, что идеальный для нее род деятельности — домохозяйка¹. Когда директор Скиннер спрашивает, против чего она протестует, публика предвосхищает ее ответ а-ля Брандо из фильма «Дикарь»²: «А что у вас есть?»

Одни из самых важных эстетических эффектов аллюзии — это «создание близости» и чувства общности³. Явное преимущество использования аллюзий, основанных на информации, которой располагают не все, заключается в том, что они укрепляют связь между автором и его аудиторией, становящихся сообщниками, входящих, образно говоря, в закрытый клуб, членам которого известно «тайное рукопожатие». Таков случай *Amendment to Be* — аллюзии на *Schoolhouse Rock*. Сходным образом неоднократно встречающиеся в «Симпсонах» аллюзии на такие фильмы Хичкока, как «Птицы», «Окно во двор», «К северу через северо-запад» и «Головокружение», связывают зрителей (которые их понимают) с авторами шоу. Любой обладающий чувством юмора читатель Гинзберга наверняка оценил остроумие авторов, вложивших в уста Лизы следующие слова: «Я видела лучшие завтраки моего поколения, уничтоженные безумием моего брата. / Душа моя разрезана на части волосатыми демонами»⁴. Фанатам ставших классикой телешоу, должно

¹ Более подробно этот эпизод рассматривается в гл. 9.

² Фильм Стэнли Крамера (1953). — *Примеч. перев.*

³ См.: *Cohen T. Jokes: Philosophical Thoughts on Joking Matters.* Chicago, 1999. P. 29.

⁴ Пародия на поэму лидера поколения битников Аллена Гинзберга (1926—1997) «Вой»: «Я видел лучшие умы моего поколения, уничтоженные безумием...» — *Примеч. перев.*

быть, нравятся аллюзии и пародии на эпизоды из забываемой «Сумеречной зоны». Те, кто не может устоять перед фильмом «Выпускник»¹, разыскивая его глубокой ночью среди множества программ кабельных каналов, чувствуют родственную душу и хихикают от удовольствия, когда дедуля срывает свадьбу миссис Бувье и мистера Бернса своими криками из кабинки церковного органиста (*Lady Bouviefs Lover* [102]).

В случае «Симпсонов», пожалуй, ничто так не способствует созданию близости и общности, как аллюзии на прошлые эпизоды. В «Симпсонах» нет единой сюжетной линии, которая бы связывала серии друг с другом, кроме того, события в рамках одного сезона не обязательно излагаются в хронологическом порядке. Отчасти по этой причине появление на экране предмета из прошедшего эпизода оказывает сильное воздействие на зрителя. Так, в *Natural Born Kissers* [203] Гомер находит в кармане своей спортивной куртки брошюрку с похорон Фрэнка Граймса. Случайный зритель не придаст бы этому значения, но верному и внимательному фанату эта брошюрка напомнит популярный эпизод, в котором у Гомера появляется заклятый враг Фрэнк «Грайми» Граймс. Эта деталь также многое говорит о типичном одеянии Гомера. Судя по всему, Гомер последний раз надевал спортивную куртку как раз на похороны Граймса, которые (в реальном времени) происходили почти за год до этого эпизода. В *Mayored to the Mob* [212] приятели Гомера по колледжу Бенджамен, Дуг и Гэри из *Homer Goes to College* [84] одеваются на конференцию любителей фантастики а-ля мистер Спок. Выбор

¹ Фильм Майка Николса (наст. имя Михаил Пешковский) 1967 г. с Дастином Хофманом в главной роли. — *Примеч. перев.*

костюмов — это указание на свойственное им занудство, которое было продемонстрировано в более раннем эпизоде, хотя случайный зритель предположил бы, что они — просто типичные (то есть занудные) участники конференции. В *Viva Ned Flanders* [213] видна наклейка на бампере машины Продавца Комиксов со словами: «Канг — мой второй пилот». Это можно назвать «двойной аллюзией». Надпись намекает на пришельца, который частенько терроризирует Симпсонов в «Домиках ужасов», и является намеком на одноименного капитана-клингона из сериала «Звездный путь».

Без сомнения, использование аллюзий создает некий налет элитарности и эксклюзивности. Иногда, сближаясь с одной частью аудитории, забываешь о других. Не все зрители «Симпсонов» поймут прозрачные ссылки на Эйн Рэнд; еще меньше людей оценят более завуалированные аллюзии на Гинзберга и Керуака; совсем немногие догадаются, что ад в представлении Барта напоминает картину Босха (*Bart Gets Hit By A Car* [23]). На протяжении всей истории живописи и литературы (а теперь и телевидения) одни понимали культурные аллюзии, а другие — нет, но растущее число тех, кто не понимает, является сегодня особенно актуальной проблемой. Одна из причин возникновения данной проблемы — нехватка общеизвестных знаний, того, что Эрик Хирш-младший называет «культурной грамотностью» в своей получившей противоречивые отзывы книге¹. Культурная грамотность необходима для успешного общения и понимания информации, что становится видно на примере аллюзий. Культурная грамотность, предполагаемая «Симпсонами», не всегда (и даже не часто)

¹ Hirsch B. D. Cultural Literacy: What Every American Needs to Know.

высокоинтеллектуальна, нередко она требует знания более ранних «классических» телешоу. В результате из рядов зрителей исключаются многие дети, которые просто незнакомы с такими сериалами, как «Медвежонок Йоги», «Каспер — дружелюбное привидение», «Сумеречная зона», «Рыцарь дорог», «Даллас», «Твин Пике», «Смурфы», «Я люблю Люси», «Магилла Горилла», «Та девушка», «Зачарованные» и прочая, прочая, прочая. Этот вопрос затрагивает Гомер Симпсон, оплакивающий гибель «поп-культурной грамотности» и ругающий Барта за то, что он не знает, кто такой Фонзи¹. «Кто такой Фонзи? Вас вообще чему-нибудь в школе учат? » (*Make Room for Lisa* [219]). Знаток поп-культуры семидесятых и восьмидесятых годов Гомер потрясен, когда в местном магазине звукозаписей встречает парнишку, который говорит ему, что *Hullabalooza* — величайший рок-фестиваль всех времен. Что отвечает Гомер? Да есть только один великий фестиваль — *US Festival*! Его еще спонсировал тот мальчик из *Apple Computer*. Ответ парня: «Из какого компьютера?» Хирш охотно признает, что культурная грамотность — это постоянно меняющийся феномен, и список ее составляющих всегда носит описательный, а не обязательный характер. И все же я не думаю, что он включил бы в список того, «что должен знать каждый американец», «Фонзи» и *US Festival*, хотя у *Apple Computer*, наверное, остается шанс.

Аллюзии в «Симпсонах» эстетически удачны отчасти и потому, что не вредят шоу. Авторы знают, что не каждый человек поймет все аллюзии, поэтому те вплетаются в ткань мультфильма так, чтобы усилить удовольствие

¹ Главный герой комедийного сериала «Счастливые деньки» (1977—1984). — Примеч. перев.

в случае их узнавания, но не лишая радости, если аллюзия остается нами незамеченной. Тщательно перемешанный коктейль аллюзий «Симпсонов» нравится пожилым и юным, искушенным и наивным, образованным и безграмотным. Можно испытать комический и эстетический успех использования аллюзий в «Симпсонах», посмотрев шоу вместе с ребенком. Если ребенок смеется над замысловатой аллюзией, можно сказать, что это происходит благодаря юмору, а не потому, что до него «дошло». Коктейль удался. В эпизоде *Trash of the Titans* [200], когда Гомера увольняют, а на его место возвращается санитарный инспектор Паттерсон, оркестр играет небольшой фрагмент из музыкальной темы к «Сэнфорд и сын»¹. Если кто-то не узнает музыкальную аллюзию, это не мешает пониманию. Прелесть этой аллюзии заключается еще и в том, что она идеально вплетается в сцену; ее можно воспринять просто как забавную мелодию и не узнать, однако при этом вы не почувствуете себя обделенным. Сходным образом в *Lisa's Wedding* [122], когда повествуется о грядущих событиях, исполняется мотив из мультсериала «Джетсоны». На Гомере белая сорочка «футуристического» дизайнера, как у Джорджа Джетсона, и весь эпизод пестрит характерными для «Джетсонов» звуковыми эффектами. Опять же эти аллюзии гармонично интегрированы и доставляют удовольствие тем, кому удастся их оценить, но не тянут на себя одеяло и не озадачивают тех, кто их не понимает. То же справедливо в отношении аллюзий на произведения высокой культуры, например пародии продавца кренделей на знаменитую речь Тома Джоуда в «Гроздьях гнева». Продавец кренделей говорит Мардж: «Когда молодая мать не знает, чем кормить свое

¹ Популярная американская комедия положений. — Примеч. перев.

дитя, ты придешь на помощь. Когда мексиканская еда начнет сдавать свои позиции, ты придешь на помощь. Когда баварец не сможет насытиться, ты придешь на помощь» (*The Twisted World of Marge Simpson* [164]). Аллюзия на «Гроздья гнева» Стейнбека радует тех, кто ее узнает, и не раздражает непосвященных, оставаясь ими незамеченной. Возможно, некоторые сообразительные зрители поймут, что здесь имеет место какая-то аллюзия, хотя и не признают, к чему она относится. Тем не менее, зритель при этом не оказывается в растерянности. Скорее всего, он хихикнет, понимая, что происходит нечто смешное, хотя и не сможет полностью оценить шутку. Сходную ткань имеют более обширные аллюзии, пародии, развертывающиеся на целый эпизод или его часть, например, пародии на «Сияние»¹ и «Ворона»² или *Bart of Darkness* [104] (название последнего эпизода намекает на роман Конрада³, в то время как его сюжет пародирует фильм Хичкока «Окно во двор»).

КАКАЯ СВЯЗЬ?

Аллюзии, кроме эстетической, имеют и практическую ценность. Практическая ценность аллюзий — это их способность устанавливать связи с другими художественными произведениями. А такие связи, в свою очередь, создают контекст и традицию, в свете которых следует интерпретировать произведение искусства. Если философы

¹ Роман Стивена Кинга или одноименный фильм Стэнли Кубрика. — Примеч. перев.

² Поэма Эдгара По. — Примеч. перев.

³ Имеется в виду роман Джозефа Конрада «Сердце тьмы» (*Heart of Darkness*). — Примеч. перев.

критикуют аргументы своих предшественников или современников, предлагая новые и, возможно, более веские аргументы, то художники склонны ссылаться на своих предшественников или современников. Таким образом, художники прибегают к аллюзии, чтобы воздать дань уважения, спародировать¹, высмеять или превзойти.

Обычно мы не ожидаем, чтобы авторы мультфильма использовали аллюзию с целью связать свою работу с другими произведениями искусства и создать некий контекст, но «Симпсоны» — это не обычный мультфильм. Так какой же контекст и традицию пытаются навязать нам авторы «Симпсонов» посредством аллюзий? Давайте кратко рассмотрим список художественных произведений, на которые они ссылаются.

В списке фильмов, аллюзии на которые есть в «Симпсонах», можно указать (среди прочих) следующие: «101 далматинец», «Космическая одиссея 2001», «Чужой», «Амитвильский ужас», «Апокалипсис сегодня», «Обратная тяга», «Основной инстинкт», «Бен Гур», «Большой», «Птицы», «Телохранитель», «Мыс страха», «Огненные колесницы», «Гражданин Кейн», «Близкие контакты третьего вида», «Заводной апельсин», «Коктейль», «Охотник на оленей», «Избавление», «Доктор Стрейнджлав», «Дракула», «Пришелец», «Изгоняющий дьявола», «Страх и ненависть в Лас-Вегасе», «Муха», «Форрест Гамп», «Франкенштейн», «Цельнометаллическая оболочка», «Крестный отец», «Годзилла», «Унесенные ветром», «Славные парни», «Выпускник», «Жизнь прекрасна», «Челюсти», «Певец джаза», «Джуманджи», «Парк Юрского периода», «Кинг-Конг», «Лоуренс Аравийский», «Мэри Поппинс», «Полуночный экспресс», «Чудо на 34-й улице», «Саморо-

¹ Подробнее пародия рассматривается в гл. 7.

док» (*The Natural*), «Ночь живых мертвецов», «Кошмарна улице вязов», «К северу через северо-запад», «Офицер и джентльмен», «Пролетая над гнездом кукушки», «Паттон», «Розовые фламинго», «Планетаобезьян», «Гордость янки», «Псих», «Криминальное чтиво», «Искатели потерянного ковчега», «Человек дождя», «Окно во двор», «Парни что надо», «Рискованный бизнес», «Рокки», «Шоу ужасов Рокки», «Руди», «Сияние», «Молчание ягнят», «Зеленый Сойлент», «Скорость», «Звездные войны», «Пароход Вилли», «Терминатор», «Титаник», «Сокровища Сьерра-Мадре», «Головокружение», «Деревня проклятых», «Водный мир», «Дикарь» и «Волшебник из Оз».

В списке телевизионных шоу и сериалов, на которые встречаются аллюзии в «Симпсонах», вспомним (среди прочих) следующие: «Все в семье», «Бэтмен», «Бивис и Батхед», «Зачарованные», «Бонанза», «Каспер — дружелюбное привидение», «Рождество Чарли Брауна», «Будем здоровы!» (*Cheers*), «Шоу Кросби», «Даллас», «Деви и Голиаф», «Деннис-мучитель», «Доктор Кто», «Рыба», «Флинстоны», «Беглец», «Футурама», «Остров Галлигана», «Счастливые деньки», «Хекил и Джекил», «Домашний ремонт», «Хауди-Дуди», «Я люблю Люси», «В поисках», «Джефферсоны», «Джетсоны», «Рыцарь дорог», «Лесси», «Лаверн и Ширли», «Маленькие негодяи», «Без ума от тебя», «Магилла Горилла», «Шоу Мэри Тайлер Мур», «Попай», «Узник», «Рен и Стимпи», «Рода» (*Rhoda*), «Поперы» (*ThePopers*), «Школьный рок» (*Schoolhouse Rock*), «Смерфы», «Звездный путь», «Тадевушка», «Шоу семидесятых», «Твин Пике», «Сумеречная зона», «Чудесные годы», «Секретные материалы», «Зена — королева воинов» и «Медвежонок Йоги».

В списке авторов и литературных произведений, на которые встречаются аллюзии в «Симпсонах», присутствуют

(среди прочих) следующие фамилии и названия: Библия, Кастанеда, «Рождественская песнь в прозе» Диккенса, «Вой» Гинзберга, «Повелитель мух» Голдинга, «Старик и море» Хемингуэя, «Одиссея» Гомера, Керуак, «Моби Дик» Мелвилла, «Сердце-обличитель», «Ворон» и «Падение дома Ашероу» По, «Источник» Эйн Рэнд, Шекспир, «Гроздь гнева» Стейнбека, «Трамвай „Желание“» Теннесси Уильямса.

Просматривая эти списки, можно сразу заметить, что, во-первых, авторы «Симпсонов» не ограничиваются в своих аллюзиях жанром мультфильма или даже сферой телевидения. В шоу встречаются пространные аллюзии, связанные с кино и литературной. Кроме того, попадают (пусть и не так часто) аллюзии на картины и музыкальные мероприятия. Во-вторых, подавляющая часть аллюзий касается американских произведений как классической, так и популярной культуры. Это вполне понятно, учитывая, что Спрингфилд (город без штата), вероятно, олицетворяет собой всю Америку.

Имеющиеся в «Симпсонах» «самые американские» аллюзии нелестно характеризуют Америку как общество быстрого питания, в котором массы не любят «слишком много думать». Во многих (хотя, конечно, не во всех) случаях аллюзии преподносятся зрителю «на блюде». Такие песни, как *The End* или *Hot Blooded* отсылают к другим формам популярного искусства и не требуют особых усилий или глубоких знаний от зрителя, которому достаточно просто опознать аллюзию и отметить мысль. В «Симпсонах» часто появляются реальные люди и вымышленные персонажи, такие как Рон Хауард¹, Ден-

¹ Американский режиссер, постановщик фильмов «Кокон», «Гринч — похититель Рождества», «Игры разума» и др. (р. 1953). — *Примеч. перев.*

нис-мучитель или *Red Hot Chili Peppers*. Привлечение таких персоналий часто является аллюзией из-за «двойного дна»: зритель должен понять, почему персонаж или ситуация смешны, а не просто узнать их на экране. Например, рок-музыкант Дэвид Кросби в нескольких эпизодах озвучивал свою мультипликационную копию — чаще всего в роли какого-нибудь перевоспитуемого или самосовершенствующегося человека. Итак, перед нами встает несколько вопросов. Действительно ли американцам нравится (или, что еще хуже, необходимо) такой «примитив»? Все ли поп-культурные аллюзии свидетельствуют об американском упадке? Не означают ли они уничтожение культурной грамотности (о которой писал Хирш), из пепла которой может родиться разве что нигилистическая поп-культурная грамотность?

Нет, едва ли все так мрачно. Вспомните: многие люди послевоенного поколения и поколения Икс впервые услышали классическую музыку в мультфильмах о кролике Багз-Банни, а позднее заинтересовались Бахом и Бетховеном. Прямолинейные аллюзии и сочетание популярной и высокой культуры вовсе не обязательно являются признаками «застоя американского сознания». Вот если поколения современных американцев никогда не поднимутся в своем эстетическом восприятии выше «Симпсонов», то подобный пессимизм будет оправдан. Пока же «неминуемой опасности» нет. В действительности как «Симпсоны», так и настоящая книга лучше всего достигают своей цели, подталкивая аудиторию к серьезному рассмотрению культурных, эстетических и философских вопросов, которые в шоу едва затрагиваются.

«СИМПСОНЫ» КАК ФИЛОСОФИЯ

СОЛЬ ШУТКИ

Вам может показаться, что, обсуждая аллюзию, мы подняли много шума из ничего. Если так, то можете считать Гомера своим единомышленником. «Да ладно, Мардж, в мультиках нет никакого глубокомыслия. Это просто глупые картинки с дешевыми шутками» (*Mr. Lisa Goes to Washington* [37]). Мы же разделяем мнение Мэтта Гроенинга, который говорит: «Вот чем хороши „Симпсоны“: если вы прочли несколько книг, то поймете больше шуток». Заканчивая, мы хотим попросить вас отнестись к этой статье и ко всей книге с той же серьезностью, как и к серии «Симпсонов».

ПОПУЛЯРНАЯ ПАРОДИЯ: «СИМПСОНЫ» И КРИМИНАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ

ДЕБОРА НАЙТ

В этом своем эссе я не буду привлекать весь фонд эпизодов «Симпсонов» для освещения общефилософских вопросов. Я собираюсь действовать в другом направлении, рассмотрев отдельный эпизод. В центре моего внимания пародия, а точнее, такие стратегии пародии, которые характеризуют скорее популярные, нежели «высокохудожественные» повествования¹. Тема пародии

¹ Противопоставление так называемых «высокохудожественных» и «популярных» форм искусства — это удобный, хотя и проблематичный подход. Кино, а теперь еще и телевидение (как наиболее очевидные примеры) легко стирают грань между ними. Философы искусства, такие как Стэнли Кавелл и Тед Коэн, давно признали, что «К северу через северо-запад» Хичкока — это такой же очевидный образец искусства, как и автопортрет Рембрандта. Ноэль Кэрролл высказывает предположение, что удобнее говорить о «массовом» искусстве как «популярном искусстве, производимом и распространяемом массовой технологией» (*Carroll N. A Philosophy of Mass Art. Oxford, 1998. P. 3*). Думаю, что «Симпсоны», без сомнения, являются примером такого массового, или популярного, искусства. Я не утверждаю, что «высокое» искусство обязательно лучше «популярного», ведь существуют великие популярные и ничтожные «высокохудожественные» произведения.

очевидно близка к теме аллюзии. Ирвин и Ломбарде делают уместное

о том, что от «случайной ассоциации» аллюзия отличается заключенным в ней намерением создателя произведения. Так и в случае «Симпсонов» — аллюзия должна предполагаться авторами¹. Пародия действует сходным образом — непреднамеренные референции не более чем случайны. В «Симпсонах» цитируется масса американских фильмов и телесериалов, причем делается это по-разному. Меня особенно интересует характерный способ цитирования, а также использования узнаваемого жанра. Объект моего исследования — криминальный фильм и эпизод *Bart the Murderer* [39]. Однако используемый подход применим к любому эпизоду «Симпсонов», в котором используются те же стратегии, что и в *Bart the Murderer*.

БАРТ—УБИЙЦА

Напомним сюжет серии. Барт просыпается в отличном настроении и с важным видом спускается по лестнице, думая, что его ожидает прекрасный день. Но вскоре все начинает идти наперекосяк. Сначала обнаруживается, что Гомер украл полицейский значок из коробки с кукурузными хлопьями Барта. Затем Барт опаздывает на школьный автобус. Пока он идет в школу, солнечная погода сменяется грозой, которая прекращается, как только он добирается до места. Из-за опоздания его не пускают на урок. Но и это еще не все — он забыл взять разрешение родителей и не может отправиться с остальными учениками на экскурсию по шоколадной фабрике.

¹ См. гл. 6.

Он наблюдает, как его одноклассники усаживаются в автобус, а потом остается лизать и запечатывать почтовые конверты для директора Скиннера, который советует Барту отнестись к этому как к игре: заметить, сколько конвертов он может запечатать за час, а затем побить собственный рекорд. Барт называет это «паршивой игрой», и он конечно прав. С опухшим языком и под возобновившимся ливнем он катится домой на роликовой доске. Но на этом его неприятности не заканчиваются: он падает с доски и катится вниз по лестнице. «Ну, что еще?» — в отчаянии вопрошает он. На этот вопрос быстро находится ответ в виде дюжины направленных на Барта пистолетов.

Хотя денек для Барта выдался еще тот, но это очень неприятный поворот. Он оказался у дверей бандитского притона, которым заправляет Жирный Тони (Джо Мانتенья) со своими стреляющими без разбору прихвостнями. Однако не все, оказывается, потеряно. Жирный Тони, любящий делать ставки на пони, устраивает Барту проверку-посвящение. Отвечая на вопрос, какая лошадь выиграет третий заезд, Барт говорит: «Don't have a cow» («Остынь»). И действительно, пони по кличке *Don't have a cow* первой пересекает финишную черту, и Жирный Тони выигрывает. Жирный Тони начинает думать, что Барт, возможно, везуч. На долю Барта выпадает второе испытание. Так как в клубе нет бармена, Жирный Тони спрашивает Барта, может ли тот приготовить коктейль «Манхеттен». Барт нервничает, но справляется с задачей и вступает в преступную «семью». Его карьера бармена в бандитском притоне складывается удачно, если не считать того, что Барт превращает свою спальню в склад ворованных сигарет, приучается копировать неприятные манеры (например, сует деньги в карманы людей,

покупая какие-либо услуги) и, словно молодой гангстер, расхаживает в модном костюме, подаренном Жирным Тони. Но когда директор Скиннер оставляет Барта после уроков за попытку дачи взятки, Барт опаздывает на работу. Из-за этого возникает проблема, поскольку Жирный Тони пообещал угостить главаря враждебной банды превосходным «Манхеттенем», а правильно смешать коктейль умеет только Барт. Уходя, второй босс награждает Жирного Тони «поцелуем смерти», что могут делать только главари банд. («Только этого не хватало!» — сокрушается Жирный Тони.) И все это потому, что Барт опоздал на работу. Наконец, Барт приходит и говорит, что директор Скиннер оставил его после уроков, и Жирный Тони решает поговорить со Скиннером. Скоро в гости к Скиннеру заявляются «крепкие парни», которым не назначено. (Скиннер интересуется, как они прошли мимо старосты по коридору.)

Когда Скиннер неожиданно пропадает, полиция начинает подозревать Барта. Его обвиняют в убийстве Скиннера и сажают на скамью подсудимых. В суде все выступают против Барта, даже Гомер, давая свидетельские показания, признается, что все улики указывают на Барта. Жирный Тони утверждает, что именно Барт настоящий глава преступного клана. Все кончилось бы очень печально, если б не чудесное возвращение Скиннера, который рассказывает, как в гараже на него рухнул штабель старых газет, из-за чего он несколько дней провел в ловушке и сохранил рассудок только благодаря тому, что свободной рукой играл мячом: считал, сколько раз в день может по нему ударить, и пытался улучшить поставленный рекорд. Дело Барта закрыто. На ступенях здания суда Барт говорит бандитскому главарю, чему он научился: «Криминал не окупается». Тот согла-

шается, а затем садится в первый из кортежа лимузинов, которые увозят прочь Тони и его людей. Семья Симпсонов воссоединяется.

ПАРОДИЯ И ПОПУЛЯРНЫЕ СЮЖЕТЫ

Как утверждает в своей книге Томас Дж. Роберте¹, характерной чертой популярных художественных произведений (или попсы, как он их ласково называет) является обилие ссылок на современную им культуру. По мнению Роберта, популярные произведения устанавливают связи с читателями и зрителями посредством частого цитирования знакомых или хотя бы узнаваемых *экстра-текстуальных* элементов — людей, событий, предметов. Упоминаются марки автомобилей и оружия, одежды и косметики, наинovelшие технологии, названия песен, фильмов и телепрограмм, имена знаменитостей, таких как звезды кино или рок-музыки, спортсмены и политики... Референции могут быть прямолинейными (например, наименование или описание) или утонченными, как некоторые из указанных Ирвином и Ломбардо ассоциативных аллюзий. Учитывая то, как быстро меняются автомобили, фильмы, звезды, моды и технологии (и многие из них просто забываются), некогда прозрачный намек или очевидная ссылка могут спустя одно или два поколения стать недоступными пониманию. Когда популярное художественное произведение становится классикой, происходит интересная вещь: наше внимание переключается с непосредственного узнавания экстра-текстуальных референций на что-то другое, например на

¹ Roberts Th. J. An Aesthetics of Junk Fiction. Athens (Georgia), 1990.

такие важные для литературной критики вопросы, как форма и тема. Такое переключение фактически рационализирует нашу культурную забывчивость. Рассмотрим несколько примеров. Кто сейчас помнит кумиров молодежи семидесятых, таких как Бобби Шерман¹ и Лейф Гаррет²? Если бы вас спросили о Барракуде, вы подумали бы о марке автомобиля или о персонаже из комедийного сериала «Фрейзер»? Одна из определяющих черт поп-культуры — это обязательное наличие ссылок на то, что часто оказывается культурно (и технологически) недолговечным. Вероятность узнавания такого рода специфических ссылок нельзя уверенно предсказать вне ближайших временных рамок, в которые и вписывается целевая аудитория референции. Как пишут Ирвин и Ломбардо, Гомер Симпсон сам подтверждает это, когда обнаруживает, что Барт не знает Фонзи.

В «Симпсонах», разумеется, полным-полно таких отсылок к современной культуре. Упомянем лишь одну из интересующего нас эпизода: во время завтрака, когда Барт разыскивает полицейский значок в коробке с хлопьями, можно заметить, что Лизины хлопья называются *Jackie-Os*. Наверное, не нужно объяснять, что в названии завтрака обыгрывается прозвище Жаклин Кеннеди Онассис, данное ей журналистами. Очевидно также, что название *Jackie-Os* также намекает на *Cheerios* — кукурузные хлопья, в рекламе которых делается акцент на здоровом образе жизни и которые, соответственно, известны отсутствием сахара, глазури и, откровенно говоря, вкуса или какой-либо характерной для хлопьев изю-

¹ Актер, играл в фильмах «Чрезвычайное положение», «Пилот». — Примеч. перев.

² Актер, играл в фильмах «С поднятой головой», «Шепот», «Искусство пули» и др. — Примеч. перев.

минки. Через некоторое время нам, возможно, придется объяснять, кто такая Джекки О. и что такое *Cheerios*. Здесь, однако, важно подчеркнуть, что в «Симпсонах» нет единого взгляда на экстратекстуальные культурные ссылки. Мы не можем точно сказать, какой установкой мотивирована ссылка на Джекки О. Более того, мы не можем быть уверены в том, что ссылка на нее представляет собой нечто большее, чем подходящее название, напоминающее о других кукурузных хлопьях.

Но есть еще один вид референции, который следует принять во внимание, размышляя, например, о серии *Bart the Murderer*. Многие эпизоды «Симпсонов», включая и этот, содержат ссылки на узнаваемые кино- или тележанры. Это можно назвать «родовой референцией». Не все имеющиеся в «Симпсонах» ссылки на кино и телевидение равнозначны и не все предполагают одинаковое отношение к пародируемым жанрам. В одном из эпизодов Апу пытается уговорить Гомера и его семью посмотреть индийский фильм по телевизору. Апу просто хочет поделиться с Гомером и Мардж своей культурой, хотя, как можно догадаться, безуспешно. Гомер отмечает лишь бросающиеся в глаза различия между условностями этого индийского фильма и тех фильмов, к которым привык он, то есть американских. Лучшее, что может делать Гомер, — это неуместно смеяться над нелепыми, как ему кажется, индийскими нарядами. В качестве проходной реплики в эту сцену включена замечательная референция: Апу уверяет Гомера и Мардж, что этот фильм в списке четырехсот лучших индийских лент.

Один подход к этой шутке (хотя, по моему мнению, неправильный) состоит в предположении, что индийский кинематограф толком не видит разницы между своими фильмами, а потому нахваливает все картины, включая

«СИМПСОНЫ» КАК ФИЛОСОФИЯ

их в такой чудовищно длинный список. Другая интерпретация (тоже неправильная) — предположение, что замечание Апу является просто преувеличением. В этом случае зритель смеется, думая, что если и есть «лучшие» индийские фильмы, то их совсем немного. Однако правильное понимание требует знания того факта, что индийское кинопроизводство одно из самых продуктивных и энергичных в мире. В Индии производится больше кинолент, чем в любой другой стране, в том числе в США. Это делает идею о «Топ-четырёхсотке» более понятной: замена привычной десятки или сотни лучших объясняется полноводностью потока индийских фильмов. Таким образом, шутку должным образом оценит тот, кто что-то знает об индийском кинематографе. Такое знание объединяет часть зрителей с Апу, которые будут сочувствовать ему, а не грубоватым откликам Гомера. Разумеется, нельзя с уверенностью сказать, что именно эта интерпретация шутки близка зрителям. Здесь мы сталкиваемся с обычной проблемой герменевтики повествования: солидаризироваться с Гомером, конечно, не возбраняется, но это значит попасть в порочный интерпретационный круг.

Я буду называть эту ссылку на индийское кино и подобные *внешними референциями*. Они внешни в том смысле, что проистекают и указывают на что-либо, находящееся вне повествования. Те аспекты кинематографической практики, на которые ссылаются авторы, здесь подразумеваются, но не включаются в повествование. Таким образом, ссылка на индийское кино сопоставима со ссылкой на Джеки Онассис в названии кукурузных хлопьев. Обе приобретают значение в силу своей экстратекстуальности. В серии *Bart the Murderer*, напротив, используется *внутренняя референция*: она производится

СИМПСОНОВСКИЕ ВОПРОСЫ

посредством включения характерных жанровых шаблонов в сам сюжет, содержащий аллюзию. В данном случае речь идет о жанре криминального фильма. Эпизод позволяет нам задуматься об общем вкладе «Симпсонов», скажем, в развитие жанра и его трансформацию в пародию и оммаж. Он также позволяет нам задуматься об одной из главных тем криминального фильма — семье. В этом жанре есть разные фильмы, в том числе и среди тех, главный герой которых — гангстер. Например, в «Донни Браско» (реж. Майк Ньюэлл, 1997) рассказывается о том, как тайный агент полиции (Джонни Депп) проникает в банду, подружившись с одним из шестерок (Аль Пачино). Но «Донни Браско» правильнее рассматривать как криминальный триллер о работе тайного агента с гангстерскими декорациями. В 1930-х годах возник и существует отличающийся от этого важный поджанр криминального фильма, рассказывающего о взлете и падении гангстера. Главный интерес в таких лентах возбуждает контраст между обычной американской семьей и семьей криминальной. Этим субжанром и вдохновляется серия *Bart the Murderer*. Тематический контраст между двумя видами семьи здесь особенно занимателен, поскольку роль «обычной американской семьи» исполняют Симпсоны.

СЕМЬЯ И ПОПУЛЯРНЫЕ ЖАНРЫ

Среди популярных голливудских жанров только два отличаются вниманием к семье. Первый — семейная мелодрама — традиционно считается «женским», его называют «слезливым» из-за способности выжимать из зрителей влагу. В центре семейных мелодрам, таких как

«Стелла Даллас» (реж. Кинг Видор, 1937), «Милдред Пирс» (реж. Майкл Кертиц, 1945) и «Имитация жизни» (реж. Дуглас Сирк, 1958), находится неполная нуклеарная семья, обычно возглавляемая матерью-одиночкой, которой нужен муж. С 30-х по 50-е годы XX века особенно частой темой таких фильмов являлось напряжение, вызываемое необходимостью быть одновременно матерью и главой семейства. Главные героини двух из трех названных фильмов делают профессиональную карьеру, и успех в общественной сфере угрожает стабильности их семей, а также становится причиной проблем в отношениях с мужчинами, будь то мужа или любовники. По иронии судьбы вторым «семейным» жанром голливудских фильмов стал гангстерский фильм. В числе классических лент «Враг общества» (реж. Уильям Уэлман, 1931), «Крестный отец» (реж. Фрэнсис Форд Коппола, 1971, 1974, 1990) и «Славные парни» (реж. Мартин Скорсезе, 1990). В обращающихся к женщинам мелодрамах семья по большей части рассматривается как основной элемент общества, зависящий от фигур матери и отца, добрых отношений между родителями и их детьми и от воспитания общественных ценностей. В семейной мелодраме преданность в идеале имеет центробежный характер, направлена от супружеской пары к детям и далее к обществу. Гангстерский фильм предлагает инвертированное видение семьи, в которой женские персонажи маргинальны и обычно исполняют роль трофейных жен или любовниц. Системы ценностей в гангстерских фильмах также инвертированы по сравнению с семейными мелодрамами. Гангстерские ценности никогда не приносят пользу более широкому сообществу, поддерживая и сохраняя только преступный микромир. В криминальном фильме верность носит радикально центростремительный харак-

тер и обращена внутрь криминальной семьи и направлена преимущественно на главаря банды. Как говорит Роберт Де Ниро в фильме «Славные парни», в банде есть два правила: никому ничего не говори и держи язык за зубами.

Жанровые референции эпизода *Bart the Murderer* переключают наше внимание с семейной мелодрамы на гангстерский фильм. Так каково же отношение «Симпсонов» к этим двум жанрам? Сначала давайте посмотрим на сериал. Ясно, что по структуре и формату он ближе к семейной комедии положений, нежели к семейной мелодраме или криминальному фильму. Фактически «Симпсоны» — это часть традиции критических семейных комедий положений, действующие лица которых в основном представляют рабочий, а не средний класс, а главным механизмом построения сюжета являются постоянные споры между членами семьи. Это позволяет поставить шоу «Симпсоны» в один ряд с множеством телевизионных комедий положений от «Все в семье» до «Розанны». Это отличает три названные программы и похожие комедии положений от телевизионных драм, рассказывающих о жизни семьи (таковы, например, «Уолтоны», «Маленький домик в прерии» и, в качестве образца, «Семья»), которые гораздо более мелодраматичны, нежели комедии положений. Тем не менее у семейных комедий положений и семейных мелодрам есть узнаваемые общие черты, поскольку центральное положение в обоих случаях занимают трудности семейной жизни. Семейную комедию положений можно рассматривать как трансформацию семейной мелодрамы в стиле пятидесятых, связанную с появлением новых условий и форматов телевидения в шестидесятые и последующие годы.

Таким образом, можно сказать, что связь «Симпсонов» с семейной мелодрамой не внутренняя, но и не внешняя. Скорее, она носит характер исторического наследования и вариации семейной тематики. Однако отношение серии *Bart the Murderer* к криминальному фильму имеет, пожалуй, внутренний, а не внешний характер, поскольку в ней мы не просто находим внешние референции на криминальный фильм, но последний инкорпорируется в структуру повествования эпизода. Эпизод *Bart the Murderer* можно считать комбинацией пародирования и уважительного цитирования жанра криминального фильма, как и само шоу «Симпсоны» является сочетанием пародии и уважительного цитирования жанра семейной комедии положений. Это приводит нас к рассмотрению вопроса о том, как здесь работает пародия.

- ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПАРОДИЯ И
ПОПУЛЯРНАЯ ПАРОДИЯ

Мы рассматриваем пародию в контексте популярной культуры. Каково же место популярной пародии в теории пародии? Обратимся к Линде Хатчон. Художественная пародия, которую Линда Хатчон называет просто «пародией», — это «жанр, сложность которого состоит в требованиях, предъявляемых им к авторам и интерпретаторам»¹. Пародия описывает отношения между двумя текстами: самим пародийным текстом и пародируемым, или целевым, текстом. С точки зрения Хатчон, пародия — это сознательная и даже предполагающая самоанализ

¹ Hutcheon L. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Artforms. New York, 1985. P. 33.

практика, включающая намерение художника или автора в процесс кодирования, а также интерпретационную деятельность аудитории в процесс декодирования. Намерение автора обязательно, поскольку пародия — это «повторение с изюминкой», где повторение означает признание исторических прецедентов в мире искусства, а под «изюминкой» мыслятся изменения, вариации на тему или ироничное рассмотрение соответствующего исторического прецедента¹. Интерпретационная деятельность аудитории также обязательна для узнавания целевого текста, а значит, и для установления связи между пародийным и пародируемым.

Хатчон стремится отличить пародию от ряда художественных и литературных практик, с которыми ее часто путают. К ним относятся «бурлеск, травести, стилизация, плагиат, цитирование и аллюзия»². Однако ее описание применимо главным образом к модернистским и постмодернистским «высокохудожественным» практикам. Пожалуй, ее любимый пример — пародия Магритта на Мане, чья картина, в свою очередь, является пародией на «Маху на балконе» Гойи. На самом деле этот пример наводит на вопрос о том, что и когда можно считать пародией. Здесь нет однозначного ответа. Спрашивается, в чем заключается существенное преимущество рассмотрения полотна Мане «Балкон» как пародии? Быть может, она стала таковой лишь после того, как Магритт написал картину «Перспектива: Балкон Мане»? Помимо традиции живописи масляными красками, Хатчон интересуют шедевры европейской литературы, например якобы пародийное отношение Пруста к Флоберу. Упоминает

¹ Ibid. P. 101.

² Ibid. P. 43.

она и пародии в кино, например фильмы «Одетый для убийства» (1980) и «Прокол» (*Blow-Out*, 1981) Брайана Де Пальмы, являющиеся переработкой соответственно «Психо» Хичкока (1960) и «Фотоувеличение» (*Blow-Up*, 1966) Микеланджело Антониони. Однако мало говорится о том, насколько хорошо аудитория должна быть знакома с целевым текстом, чтобы понять фильмы Де Пальмы. Пожалуй, «Психо» — это настолько общеизвестная классика голливудского кино, что зрители вряд ли могут не заметить связь. Однако другой шедевр — «Фотоувеличение» — совсем не так популярен, как «Психо», а значит, и менее известен, так что мне кажется, что в этом случае знание целевого текста лишь отвлекает зрителей от сюжета «Прокола», поскольку они, несомненно, гораздо лучше помнят предыдущие роли Джона Траволты, нежели фильмы Антониони.

Хотя Хатчон периодически упоминает популярные (а не только канонические) произведения искусства, в ее доводах есть очевидные слабые места. Во-первых, пародийный текст не обязательно пародирует какое-либо классическое произведение искусства. Более того, объект пародии может вообще не быть произведением искусства: с таким же успехом могут пародироваться узнаваемые традиции повествовательного жанра. Во-вторых, пародийные тексты нацеливаются не только на произведения так называемого «высокого» искусства (вспомните пародии Роя Лихтенштейна на мультфильмы). Сам пародийный текст тоже не всегда подходит под признаки «серьезного» искусства. Подтверждением тому могут служить этот и другие эпизоды «Симпсонов». Хатчон, вероятно, согласилась бы со мной по последним двум пунктам, но полезно подчеркнуть, что даже в свою подборку массовых произведений искусства (а именно филь-

мов) она включает только такие целевые тексты, которые являются признанными шедеврами почитаемых кинорежиссеров.

Но самым уязвимым местом в доводах Хатчон представляется то, что она выводит на первый план иронию: «Ироническая инверсия — это свойство всякой пародии»¹. Этот шаг во многом вызван первенством иронии среди литературных ценностей, которая прослеживается в большинстве трудов критиков от «новых»² до современных. Ирония служит обоснованием идеи Хатчон о том, что пародия «означает пересечение... вымысла и критики», поскольку критическая функция приписывается иронии как неотъемлемая³. Но думать так — значит считать само собой разумеющимся, что ирония есть признак литературной серьезности, а все, что опирается на серьезность как на критерий эстетического достоинства, можно свести к критическим традициям «высокого искусства». Поэтому не удивительно, что Хатчон с одобрением цитирует замечание Роберта Бёрдена о том, что пародия «создается, чтобы испытать себя перед лицом важных прецедентов; *это серьезная форма*» (курсив мой. — Д. Н.)⁴. Конечно, Хатчон справедливо утверждает, что пародия не ограничивается подражанием или высмеиванием целевого текста. Но она слишком легко отвергает мнение Маргарет Роуз о том, что пародия — это «критическая

¹ Hutcheon L. Op. cit. P. 6.

² Американские «новые критики» 1930-х гг., подобно русским формалистам, отрицали значение биографических данных для анализа творчества писателя (основные представители — Клинт Брукс, Джон К. Рэнсом, Рейбен Брауэр). — *Примеч. перев.*

³ Hutcheon L. Op. cit. P. 101.

⁴ Burden R. The Novel Interrogates Itself: Parody as Self-consciousness in Contemporary English Fiction // The Contemporary English Novel. London. 1979. P. 136.

цитата, использующая ранее выбранный литературный язык и имеющая комический эффект»¹. Если под «языком» в высказывании Роуз понимать литературные формы, условности, структуру повествования и тому подобное, то признание того факта, что пародийные тексты стремятся достичь скорее комического, нежели образцово-иронического эффекта, является важным уточнением точки зрения Хатчон.

Так в каком же смысле *Bart the Murderer* является примером пародии? Можно уверенно утверждать, что это не художественная пародия. Эпизод скорее комичен, нежели ироничен. Он не ставит перед собой задачи исследования важных прецедентов. Серия *Bart the Murderer* не является критической в том смысле, который больше всего нравится критикам-теоретикам. Значит ли это, что внутренние референции, встречающиеся в *Bart the Murderer*, это все-таки не пародия? Мне кажется, правильный ответ состоит в том, что данный эпизод является примером популярной пародии, главный мотив которой — не критика, а оммаж. Цель пародийного оммажа — переработка излюбленного и хорошо известного текста или повествовательной формы. Такого рода оммаж можно наблюдать, например, в комедии «Бестолковый» (реж. Эми Хекерлинг, 1995), среди внутренних референций которого нельзя не заметить пародию на «Эмму» Джейн Остин, и это несмотря на то, что по большей части данная комедия зависит от внешних референций к моде, СМИ и поп-культуре. Если «Бестолковый» когда-нибудь перейдет в разряд классики, то манера Шер называть всех симпатичных парней Болдуинами, возможно, потребует объяснения, когда братья Болдуины будут забыты.

¹ Hutcheon L. Op. cit. P. 41.

Следует надеяться, что «Эмма» не потребует такого напоминания. Разумеется, есть и другие пародии-оммажи. «Шарада» (реж. Стэнли Донен, 1963) и другие комедии-саспенс шестидесятых являются пародиями-оммажами на великие комедии-саспенсы Хичкока, в частности на «К северу через северо-запад» (1959). Многие фильмы Вуди Аллена — это пародии-оммажи. Сюда же можно отнести и некоторые работы Де Пальмы. Хатчон утверждает, что художественная пародия предполагает использование иронии для создания критической дистанции между пародийным текстом и его целью, однако эта характеристика, кажется, не применима ни к «Бестолковому», ни к «Шараде», ни к эпизоду *Bart the Murderer*.

ВОЗВРАЩАЯСЬ К BART THE MURDERER

Главная мишень пародии в эпизоде *Bart the Murderer* — это блестящий фильм Скорсезе «Славные парни», в котором снялись Рей Лиотта, Роберт Де Ниро и Джо Пеши¹. «Славные парни» — это образец гангстерского фильма, а значит, и тех условностей, которые составляют жанр, поэтому ключевые фильмы жанра также оказываются мишенями пародии. Зрители подходят к просмотру

¹ Не следует недооценивать огромную популярность Мартина Скорсезе. Например, большинство читателей *Time-Out Film Guides* назвали его самым популярным кинорежиссером (более популярным, чем даже Хичкок), а в выпуске 2000 г. «Славные парни» заняли одиннадцатое место в списке самых популярных фильмов, оказавшись между «Жизнь прекрасна» (реж. Роберто Бенини, 1997) и «К северу через северо-запад». В тридцатке попавших в этот список самых популярных фильмов только два — «Криминальное чтиво» (13-е место) и «Список Шиндлера» (20-е место) — были сняты после ленты «Славные парни».

«Славных парней» со знанием жанра гангстерского фильма, и именно это знание позволяет им понимать ту или иную ситуацию и действия вовлеченных в нее героев. В любом жанре имеет место своя жанровая достоверность. Она делает уместными песни персонажей в мюзиклах, заставляет героев боевиков одерживать верх над дюжинами плохих парней с превосходящей огневой мощью и позволяет соглашаться с тем, что Хитрый Койот после (очередного!) падения на дно каньона в следующей сцене получит посылку от *Acme Inc.*, которая должна помочь ему поймать Дорожного Бегуна¹. Среди черт, составляющих жанровую достоверность гангстерского фильма, присутствуют этническая принадлежность гангстеров (американцы ирландского происхождения, итало-американцы и так далее), обстановка баров, казино и других мест, располагающая пить, курить и играть, характерные незаконные доходные предприятия, тесно спаянная группа щеголяющих оружием и верных своему боссу мужчин. Проходит некоторое время, прежде чем в эпизоде *Bart the Murderer* возникает гангстерский мир, но как только Барт попадает в лапы людей Жирного Тони, все вышеперечисленные черты гангстерского фильма оказываются налицо.

Повторяющаяся тематическая особенность гангстерского фильма, которая видна в персонажах Джеймса Кегни в картине «Враг общества» и Рея Лиотты в «Славных парнях», — это впечатлительный молодой человек, который попадает в банду и постепенно входит в доверие к боссам, приобретает влияние, приспособливается к движущим силам новой криминальной семьи

¹ Персонажи американского мультфильма *Road Runner & Wile E Coyote* (1949—1994). — *Примеч. перев.*

и поворачивается спиной к родной семье. Нить повествования гангстерского фильма содержит в себе парадокс: восхождение по лестнице власти в гангстерской семье сопровождается падением в пучину нравственно извращенного криминального мира. Разумеется, это своеобразное соединение восхождения и падения имеет смысл, поскольку гангстер отнюдь не герой, скорее — антигерой. А доминирующие в гангстерском мире ценности сами являются инверсией ценностей, типично связываемых с американской мечтой. Если миф об американской мечте состоит в том, что в Америке любой может достичь всего упорным трудом, то миф криминального мира отмечен коррупцией, излишествами, насилием и сомнительной этикой мужественности, воплощенной в грубой силе и алчности. В типичном сюжете с антигероем или преступником в качестве главного действующего лица присутствует череда нарастающих успехов (представлено медленное, но верное восхождение гангстера к власти, накопление им богатства и материальных благ), за которой следует роковое событие, «делающее неизбежными провал и наказание». Так, «Враг общества» заканчивается смертью героя Кегни — наказанием за его преступную жизнь. Конец фильма «Славные парни» сильно отличается. Судьба Генри Хилла решается, когда он становится свидетелем обвинения. В отличие от Кегни, он не умирает. Его наказание хуже смерти. Его жизнь превращается в каторгу: Хиллу приходится вернуться к серым будням обычного американского провинциала. Он лишается больших денег, модной одежды, быстрых автомобилей, пирушек в казино и ночных клубов в компании богатых и властных людей, а также доступных женщин. Только заурядный дом в среднестатистическом пригороде. Вот уж истинное наказание!

Барт карабкается по лесенке криминальной иерархии, о чем свидетельствуют его работа, деньги, которые он получает, модный костюм, и то, как другие бандиты, особенно Жирный Тони, полагаются на него. Эта череда успехов заканчивается неизбежным провалом — арестом по подозрению в убийстве директора Скиннера. Однако *Bart the Murderer* является избирательной пародией на жанр гангстерского фильма, что и следует ожидать от мультипликационной комедии. Здесь начисто отсутствует чрезмерное насилие, являющееся важным признаком пародируемого жанра и реализуемое на экране всеми главными персонажами от Кегни до Лиотты. Также недостает ощущения полного искажения всех ценностей. Да, Барт немного перегибает палку, когда называет директора Скиннера «своим человеком» и сует ему купюры в карман. Но подобная наглость и обычно не чужда Барту. Более важный контраст составляет то, что в данном эпизоде, в отличие от «Врага общества» или «Славных парней», нет эпических временных рамок. Сюжет классического гангстерского фильма развивается на протяжении нескольких лет. Перед зрителем вырисовывается картина «хорошей жизни», которой антигерой наслаждается до самого своего краха. Поскольку в «Симпсонах» никто не стареет, такой вариант, очевидно, недоступен для авторов.

Несмотря на избирательность пародии, в эпизоде *Bart the Murderer* все-таки присутствует идея наказания, которую мы обнаруживаем в «Славных парнях». Как герой Лиотты Генри Хилл вынужден вести ненавистный образ жизни, так и Барт обращается к нормальной жизни. Для него это означает уход из криминальной семьи и возвращение в собственную.

Гангстер как антигерой всегда желает в лучшем случае с большим успехом, чем его отец, обеспечивать

семью, а в худшем — порвать со своей родной семьей, окружением и классом. В гангстерских фильмах домашние главного персонажа демонстрируют наивность или безразличие. Так или иначе, они не вполне понимают, с какой компанией связался их сын. В этом смысле реакции Мардж и Гомера на новую ситуацию Барта можно назвать классическими. Хотя Мардж беспокоят изменения в поведении сына, она соглашается с Гомером в том, что мальчику полезно работать после школы. Однако Мардж не успокаивается полностью и отправляет Гомера проверить, как и что там. Гомеру, ничего подозрительного не замечающему, позволяют выиграть в покер, и он решает, что все о'кей. Словом, Гомер и Мардж оказывают очень мало положительного влияния на Барта во время его непродолжительной карьеры в банде.

Что означает для Барта возвращение в свою семью после снятия с него обвинения? На этот вопрос есть два ответа, и окончательный выбор зависит оттого, считаете ли вы, что конец эпизода *Bart the Murderer* ироничен. Если вам так не кажется, тогда избирательность пародии означает лишь то, что, поскольку ничего коренным образом не меняется, Барт в итоге неизбежно должен вернуться в исходную ситуацию. Если же вы считаете, что ирония имеет место, тогда, несмотря на избирательность пародии, итогом оказывается критическое наблюдение ограниченности семейной структуры, в которой оказывается Барт. Если для персонажа Рея Лиотты наказанием становится возвращение к «нормальной», то есть «средней», жизни американца, то можно предположить, что возвращение Барта в свою семью — это ирония за счет самого понятия семейной жизни американцев. А это, разумеется, одна из самых эффектных и постоянных тем «Симпсонов».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Какие выводы мы можем сделать о популярной пародии в сравнении с пародией художественной? Во-первых, главная ее составляющая — комизм, а не ирония. Это не значит, что ирония в ней никогда не встречается. Просто основные механизмы комические, а ирония подчинена комическим намерениям. Более того, популярная пародия часто делается из любви к целевому тексту, не являясь проявлением эстетического самосознания или самоанализа. Популярная пародия в отличие от пародии художественной существует не ради критики целевых текстов (по крайней мере, не ради критики в смысле «допроса» предшественников). В популярном искусстве более важной и частой, нежели критика, пародийной стратегией является оммаж. Конечно, популярная пародия может высмеивать и передразнивать целевой текст. Но высмеивание обычно основывается на внешних, а не на внутренних референциях. В серии *Bart the Murderer* эксплуатируются внутренние референции с использованием наиболее важных тем и нарративных структур жанра гангстерского фильма. Но, как мы убедились, пародия здесь избирательна: не все характерные темы присутствуют воочию. Попадает ли сам эпизод *Bart the Murderer* под категорию гангстерского фильма? Вряд ли его можно назвать образчиком жанра, особенно учитывая отсутствие чрезмерного насилия. И все же это пример хорошей сочетаемости. То, что «Симпсоны» рассказывают нам о типичной семье 1990-х годов, благодаря другому жанровому компоненту коктейля (мультипликационной версии семейной комедии положений), мастерски анализирует в своем эссе Пол Кантор¹. А такого не смогли бы рассказать нам даже «Славные парни».

¹ См. гл. 11.

8.
«СИМПСОНЫ», ГИПЕРИРОНИЯ
И СМЫСЛ ЖИЗНИ

Карл Мэтисон

Первый недовольный юноша: Вот парень, который останавливает пушечное ядро. Он крутой. *Второй недовольный юноша:* Ты это говоришь с сарказмом, чувак?

Первый недовольный юноша: Даже не знаю (*Homerpalooza* [152]).

Что отличает комедии, транслировавшиеся по телевидению пятьдесят, сорок или даже двадцать пять лет назад, от современных? Во-первых, можно заметить технологические перемены — переход от черно-белого к цветному изображению, от киноплёнки к видео. Во-вторых, на ум приходят многочисленные социальные изменения. Например, миф об универсальной традиционной семье с двумя родителями уже не так прочен, как в пятидесятые

и шестидесятые годы, и комедии других эпох отражают это, хотя уже в комедиях счастливых пятидесятих, шестидесятих и семидесятих о вдовах и вдовцах широко показывались нетрадиционные семьи, которые можно было видеть в сериалах «Семья Партридж», «Призрак и миссис Муир», «Джулия», «Шоу Джерри ван Дайка», «Семейное дело», «Ухаживания отца Эдди», «Шоу Энди Гриффита», «Брэдди Банч», «Отец-вдовец» и «Моя маленькая Марджи». Можно также заметить, как со временем менялось отношение, например, к расовым вопросам.

Но мне хотелось бы остановиться на более глубокой трансформации: сегодняшние комедии (по крайней мере, большинство) смешны иначе, чем комедии минувших десятилетий. Как по форме, так и по сути комедийные шоу «Симпсоны» и «Сайнфельд» отделяет целая пропасть от «Предоставьте это Биверу» или «Шоу Джека Бенни»; чрезвычайно велико и их отличие от гораздо более поздних комедий, таких как *MASH* и «Мод». Во-первых, в нынешних комедиях, как правило, широко используется *цитирование*: многие комедии сегодняшнего дня строятся на приеме отсылки к другим произведениям поп-культуры или их цитирования. Во-вторых, они *гиперироничны*: юмор современных комедий имеет более холодный оттенок и основан не столько на разделяемом большинством чувстве гуманизма, сколько на чувстве усталости от мира и якобы большей по сравнению с другими искушенности. В данной статье я постараюсь изучить то, как в «Симпсонах» используются цитирование и гиперирония, а также соотнести эти приемы с теми или иными течениями в современной истории идей.

ЦИТИРОВАНИЕ

Телевизионная комедия никогда не отказывалась от удовольствия «подколоть» поп-культуру. Однако ранние слушатели цитирования были скорее примером приспособленчества и не охватывали суть жанра. Так, в комедиях-скетчах, вроде «Уэйн и Шастер» и «Джонни Карсон», можно найти отдельные отсылки к популярной культуре, но она считалась просто дополнительным источником материала. Корни цитирования как основного источника материала следует искать в двух комедиях-фантазиях семидесятих годов — «Мэри Хартман Мэри Хартман», которая высмеивала мыльные оперы, сама являясь бесконечной мыльной оперой, и «Фернвуд сегодня вечером», которая, будучи малобюджетным ток-шоу, пародировала малобюджетные ток-шоу. Цитирование попало в зону пристального внимания широкой публики в середине семидесятих и начале восьмидесятих годов благодаря таким шоу, как «Субботним вечером в прямом эфире», «Ночь с Дэвидом Леттерманом» и *SCTV*. Используя способности актерского состава к подражанию и учитывая необходимость в еженедельном обновлении материала, главным комедийным приемом «Субботним вечером в прямом эфире» стала пародия на жанры (ночные новости, телевизионные дебаты), некоторые сериалы («Я люблю Люси», «Звездный путь») и кинофильмы («Звездные войны»). Леттерман использовал более абстрактные цитаты, не так сильно привязанные к конкретным шоу. Под влиянием абсурдистского юмора таких своих гостей, как Дэйв Гэрроуэй \ Леттерман вывел формулы телевидения и кино за пределы их логического завершения.

¹ Американский актер, частый гость ток-шоу (р. 1913). — *Примеч. перев.*

Но именно *SCTV* удалось собрать воедино различные стили цитат и синтезировать их в более глубокое, сложное и таинственное целое. Как и «Мэри Хартман» (но не «Субботним вечером в прямом эфире»), это было многосерийное шоу с постоянными персонажами, такими как Джонни Ларуэ, Лола Хизертон и Бобби Битман. Однако, в отличие от «Мэри Хартман», этот сериал был посвящен работе телестанции. *SCTV* было телевизионным шоу о телевизионном процессе. С годами модели, с которых были скопированы Хизертон и Битман, отошли на задний план, а сами эти персонажи начали жить своей жизнью и потому заняли уютное местечко между подлинными (вымышленными) характерами и симулякр. Более того, мир *SCTV* начал пересекаться с реальным, поскольку некоторые прототипы появлявшихся на экране (например, Джерри Льюис) были реальными людьми. Таким образом, шоу *SCTV* постепенно создавало и попадало в зависимость от разных форм интертекстуальности и перекрестных референций — гораздо более серьезных и тонких, чем те, которые можно было встретить в предшествующих программах.

Шоу «Симпсоны» родилось как раз тогда, когда применение цитирования становилось более зрелым. Однако «Симпсоны» явились продуктом иного плана, нежели «Субботним вечером в прямом эфире» или *SCTV*. Одно важное обстоятельство заключается, конечно, в том, что «Симпсоны», в отличие от большинства других шоу, были мультфильмом, однако это не сильно влияет на интересующий нас потенциал цитирования (хотя, возможно, нарисовать капитанский мостик звездолета «Энтерпрайз» проще, чем построить его заново и нанять всех актеров «Звездного пути»). Главное же различие состоит в том, что движущими силами «Симпсонов», имеющих

вид многосерийной семейной комедии, были сюжет и характеры, тогда как другие шоу, даже включавшие постоянных персонажей, строились в основном на скетчах. Более того, в отличие от «Мэри Хартман», существовавшей как пародия на мыльные оперы, для «Симпсонов» не было смысла пародировать семейные комедии, одной из которых являлось данное шоу. Проблема заключалась в следующем: как формат, существу которого чуждо цитирование, трансформировать в шоу, для которого цитирование жизненно необходимо?

Ответ на этот вопрос кроется в форме цитирования, применяемого в сериале «Симпсоны». Следуя методу исключения, я перечислю, каким оно точно не является. Возьмите, например, пародию на роман Уайльда «Портрет Дориана Грея» в «Уэйне и Шустере». Если в оригинале грехи Грея отражаются на картине, а сам он остается чистым и юным, то в пародии на картине предстают последствия обжорства Грея, тогда как сам он не толстеет. Из ситуации выжимается все возможное для изобретения подходящих гэгов и оправдания раздающегося за кадром гогота. Конец истории. В данном случае цитирование очень прямолинейное и является источником как сюжетной линии, так и якобы забавного контраста между пародией и оригиналом. Сравните это лобовое применение цитирования с пародийной целью и ту модель цитирования, которая заметна в очень коротком пассаже из серии *A Streetcar Named Marge* [61]. В этом эпизоде Мардж и Нед Фландерс в постановке «Трамвай!» (музыкальной версии пьесы Теннесси Уильямса) местного любительского театра исполняют роли Бланш Дюбуа и Стэнли. Поскольку Мардж не с кем днем оставить Мэгги, она отвозит ее в школу для малышек имени Эйн Рэнд, которой управляет сестра директора школы. Директриса

Синклер — сторонница жесткой дисциплины и идеи младенческой самостоятельности — конфискует у всех детей пустышки, в результате чего разъяренная Мэгги поднимает своих одноклассников на организованный протест, причем в качестве музыкального фона использована тема из «Большого побега»¹. Получив свои пустышки назад, группа малышек усаживается ровными рядами и издает тихие сосущие звуки, так что когда Гомер приезжает за Мэгги, перед ним предстает сцена из «Птиц» Хичкока.

Первое, что можно сказать, — эти цитаты смешны. Впрочем, я не собираюсь обречь себя печальной участи объяснения, почему они смешны. В такой роли любой ценитель, пытающийся анализировать юмор, начинает казаться таким же курьезным, как Эмиль Яннингс² в «Голубом ангеле»³ (причем не в той действительно смешной части, где ему наставляет рога силач из цирка и ему, убитому горем и беспомощному, приходится изображать перед веселящимися студентами петуха, после чего его выгоняют на улицу умирать, а в гораздо менее забавных частях до этого). Чтобы убедиться в смехотворной силе этих цитат, просто пересмотрите серию. Во-вторых, можно заметить, что эти цитаты не используются с целью пародии⁴. Скорее, они являются аллюзиями, которые призваны обеспечить немое метафорическое уточнение и откомментировать происходящее на экране. Упоминание Эйн Рэнд делает акцент на идеологии и жесткости характера

¹ Фильм режиссера Джона Стёрджеса (1963). — *Примеч. перев.*

² Немецкий актер, первый обладатель приза «Оскар» за лучшую мужскую роль (1884—1950). — *Примеч. перев.*

³ Прославивший немецкого режиссера Джозефа фон Штернберга фильм (1930) с Яннингсом и Марлен Дитрих в главных ролях. — *Примеч. перев.*

⁴ Я не имею в виду, что в «Симпсонах» вообще не используется пародия. Так, в рассматриваемом эпизоде есть блестящая пародия на бродвейские адаптации, блестящая от названия и до завершающей серию мелодии.

директрисы Синклер. Музыкальная тема из «Большого побега» подчеркивает решимость Мэгги и ее когорты. Отсылка к «Птицам» передает идею коллективного разума маленьких существ, преследующих единую цель. Выходя за пределы текста посредством этих почти одновременных референций, «Симпсоны» умудряются чрезвычайно экономно передать значительное количество дополнительной информации. В-третьих, наиболее впечатляющей чертой этой модели аллюзий является их темп и плотность, причем это качество становилось все более явным по мере взросления шоу. В ранних эпизодах (например, в том, где Барт отрезает голову статуи Джебедии Спрингфилда), на удивление мало цитат. Более поздние эпизоды черпают значительную долю своей неумемной энергии из этой пулеметной очереди аллюзий. Плотность аллюзий — это, возможно, именно то, что сильно отличает «Симпсонов» от любого предшествовавшего им шоу¹. Однако сильная зависимость «Симпсонов» от других элементов поп-культуры имеет свои недостатки. Как читатели, не знакомые с «Золотой ветвью» Фрейзера², с трудом поймут «Бесплодную землю» Элиота³, как иные современные читатели будут озадачены некоторыми библейскими и классическими аллюзиями, играющими важную роль в истории литературы, так и многие сегодняшние зрители не смогут полностью понять значительную часть происходящего в «Симпсонах» из-за недостаточного

¹ Подробнее об аллюзиях рассказано в гл. 6.

² Джеймс Джордж Фрейзер (1854—1941) — английский этнограф и социальный антрополог. Его книга «Золотая ветвь» (1890) исследует древние культы, мифы, обряды и проводит параллели с ранним христианством. — *Примеч. перев.*

³ Томас Стернз Элиот (1888—1965) — американский поэт, лауреат Нобелевской премии по литературе. — *Примеч. перев.*

знакомства с популярной культурой, составляющей базис встречающихся в сериале референций. Оставив же референции без внимания, такие люди могут решить, что «Симпсоны» не более чем семейная комедия с налетом легкого безумия, персонажей которой нельзя назвать ни особенно умными, ни особенно интересными. Исходя из такого предположения, они, вероятно, придут к теореме о том, что мультфильм не является ни основательным, ни смешным, а также выведут лемму о том, что людям, которым нравится это шоу, не хватает хорошего вкуса, ума или представлений о личной душевной гигиене. Однако хулители шоу не только не замечают большой доли содержащегося в нем юмора, но и не понимают, что свойственная ему модель цитирования совершенно необходима для развития стиля и попадания в тон. А поскольку такие люди вообще не являются большими поклонниками популярной культуры, то они не захотят признать, что упускают нечто важное. Ну да ладно. Трудно описать цвета слепому, особенно если он не желает слушать. С другой стороны, те, кому нравится собирать мозаику цитат, получают особое удовольствие от этого занятия в силу его эксклюзивности. Тот факт, что многим людям шутки «Симпсонов» недоступны, вполне может делать шоу еще более смешным и замечательным для искушенных зрителей.

ГИПЕРИРОНИЧНОСТЬ И ЭТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА

Без противопоставления хитрости и глупости комедия как таковая была бы невозможна. Неважно, считаете ли вы, как и я, что всякая комедия в основе своей жестока, или

придерживаетесь сравнительно бесхребетного мнения о том, что лишь большинство комедий жестоки, все равно вам придется согласиться с тем, что комедия всегда основана на радости высмеивания других людей. Однако, как правило, такая жестокость преследует позитивную социальную цель. В ханжеском *MASH Хокай*¹ и его банда шутили для того, чтобы «заглушить боль, причиняемую безумным миром», а объекты насмешек, такие как майор Фрэнк Берне, олицетворяли угрозу либеральным ценностям, которые сериал старался воспитывать в душах зрителей конца XX века. В «Предоставьте это Биверу» связь между юмором и пропагандой семейных ценностей нравоучительно очевидна. Очень немногие шоу (самое заметное — «Сайнфельд») всячески старались избегать моральной ангажированности². Совершенно удивительно, что шоу «Сайнфельд», демонстрирующее мелких и ограниченных персонажей, которые занимаются столь же пустяковыми делами, имеет преданных поклонников. Итак, возвращаясь к «Симпсонам», я хочу ответить на следующие вопросы. Использует ли сериал свой юмор для реализации этической программы? Использует ли он свой юмор для продвижения идеи неоправданности любой этической программы? Или же он вовсе не ввязывается в моралистические игры?

Это каверзные вопросы, поскольку можно набрать данных для обоснования любого ответа. Чтобы поддержать мнение о занятии «Симпсонами» моралистической позиции, достаточно бросить взгляд на Лизу и Мардж.

¹ Прозвище героя (Hawkeye), которое можно перевести как «Соколиный глаз». — *Примеч. перев.*

² Другую точку зрения см.: Epperson Я. A. Seinfeld and the Moral Life//Seinfeld and Philosophy: A Book about Everything and Nothing. Chicago, 2000. P. 163—174.

Вспомните речи Лизы в защиту честности, свободы от цензуры или по другим деликатным социальным проблемам, и вы решите, что «Симпсоны» — очередное либеральное шоу под тонкой, но аппетитной и хрустящей корочкой вульгарности. Проявления гуманности, когда она имеет значение, можно ожидать даже от Барта. Например, в военной школе он бросает вызов сексистскому нажиму сверстников и подбадривает Лизу, чтобы та преодолела полосу препятствий. Кажется, сериал также самоуверенно атакует различные институциональные мишени. Мы видим, что политическая система Спрингфилда коррумпирована, шеф полиции Уиггам ленив и своекорыстен, а преподобный Лавджой в лучшем случае бесполезен. Застройщики инсценируют липовое религиозное чудо, чтобы разрекламировать новый супермаркет. Мистер Берне пытается повисить доходность электростанции, закрывая солнце. Вместе эти примеры говорят в пользу внятной этической позиции заботы о личности и приоритета семьи над любым институтом¹.

Но в шоу можно найти и такие примеры, которые, кажется, свидетельствуют против благонамеренности этической установки. В одном эпизоде Фрэнк Граймс (который ненавидит, когда его называют «Грайми») предстает недооцененным образцовым работником, а Гомер — беззаботным лодырем и общим любимцем. В конце концов Граймс не выдерживает и решает вести себя как Гомер Симпсон. «Поступая, как Гомер», Граймс дотрагивается до трансформатора и умирает на месте. Во время похоронной речи преподобного Лавджоя («он любил, чтобы его называли Грайм-ми») засыпающий от скуки Гомер выкрикивает: «Мардж,

¹ Подтверждение тезиса о том, что «Симпсоны» отстаивают семейные ценности, ищите в гл. 11.

переключи канал!» Присутствующие раздражаются хохотом, а Ленни говорит: «Да, таков наш Гомер!» Конец эпизода. В другой серии Гомер оказывается косвенным виновником смерти Мод Фландерс — жены Неда. В толпе футбольных болельщиков Гомер ждет случая поймать одну из футболок, которые выстреливаются маленькими катапультами, расставленными на поле. Когда одна футболка уже летит в его сторону, он наклоняется, чтобы подобрать орешек. Футболка пролетает над его головой и попадает в набожную Мод, которая падает с трибуны и умирает. Трудно определить этическую позицию этих эпизодов, однако ясно, что они выбиваются из стандартной идейной колеи вознаграждаемой добродетели.

Какой вывод мы можем сделать, учитывая наличие разных данных, как подтверждающих, так и опровергающих утверждение о том, что «Симпсоны» отстаивают значимость либеральных семейных ценностей и заботы о ближних? Прежде чем пытаться прийти к заключению, давайте вместо деталей разных эпизодов обратимся к другим потенциально важным свидетельствам. Возможно, нам будет проще разрешить вопрос об этической позиции «Симпсонов», если мы выясним, как этот сериал соотносится с современными интеллектуальными течениями. Читатель должен иметь в виду, что хотя, как мне кажется, мои замечания на счет современного состояния истории идей более или менее справедливы, они сильно упрощены. Особенно важно учесть то, что изложенные ниже положения нельзя считать общепринятыми в научной среде.

Начнем с живописи. Влиятельный критик Клемент Гринберг¹ считал, что цель живописи — это работа

¹ Известный историк искусства, апологет формализма, обосновавший в 1930-е годы концепцию «чистого искусства», «искусства для искусства». — *Примеч. перв.*

с плоскостью как природой ее [живописи] средства выражения. Он считал кульминацией истории живописи разрушение трехмерного художественного пространства и принятие абсолютной плоскости мастерами середины XX века. Художники становились своего рода учеными-исследователями, чья работа способствовала прогрессу их средства выражения, причем художественный прогресс следовало понимать так же буквально, как прогресс научный. Идеи Гринберга, в сущности, малообоснованные и связывавшие руки художникам, постепенно утратили свою значимость, но убедительных альтернатив, объясняющих суть изобразительного искусства, так и не появилось. В результате живопись (и другие виды искусства) вступили в фазу, которую философ-искусствовед Артур Данто назвал «концом искусства». Под этим он разумел не то, что произведения искусства более не могут создаваться, а то, что их нельзя продолжать рассматривать как часть истории поступательного движения к некоей цели¹. К концу семидесятых годов XX века многие художники обратились к более ранним и более репрезентативным стилям, а их картины стали не только высказываниями на некую тему, но и комментариями течений прошлого, скажем экспрессионизма, и современного вакуума истории искусства. Многие авторы вместо сути искусства начали интересоваться его историей. Похожие события разворачивались в других художественных областях, поскольку архитекторы, кинорежиссеры и писатели возвращались к истории своих дисциплин.

Однако живопись была не единственной областью, в которой активно ставились под сомнение давние убеждения, связанные с природой и неизбежностью прогресса.

¹ Danto A. *After the End of Art*. Princeton, 1996.

Даже наука — символ движения вперед — оказалась под перекрестным огнем критики. Кун¹ утверждал, что (в зависимости от того, с каким из его толкователей соглашаться) либо никакого научного прогресса вообще не существует, либо если он и существует, то нет правил, определяющих, что такое прогресс и научная рациональность. Фейерабенд² писал, что люди, придерживающиеся в корне различающихся теорий, не способны даже понять друг друга, что исключает надежду на разумный консенсус (вместо чего он превозносил анархические достоинства подхода «все сойдет»). Ранние социологи, работавшие в области науковедения, пытались показать, что история науки — это не вдохновляющее развертывание процесса бескорыстного поиска истины, а, в сущности, история кабинетной политики, поскольку каждое важное событие в истории науки можно объяснить обращением к личным интересам и убеждениям участников³. И, разумеется, продолжала оспариваться идея прогресса в философии. В своих работах о Деррида⁴ Ричард Рорти⁵ утверждает, что всякое подобие философской истины недостижимо, не существует либо не представляет интереса и что философия как таковая — это литературный жанр, а философы должны переосмыслить себя

¹ Томас Кун (1922—1996) — физик и историк науки, автор идеи научной революции. — *Примеч. перев.*

² Пол Карл Фейерабенд (1924—1994) — американский философ и методолог науки. — *Примеч. перев.*

³ Kuhn Th. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, 1970; Feyerabend P. *Against Method*. London, 1975. Оживленный спор о границах социологии знания см.: Scientific Rationality: The Sociological Turn. Dordrecht, 1984.

⁴ Жак Деррида (1930—2004) — один из ведущих французских философско-постструктуралистов. — *Примеч. перев.*

⁵ Американский философ (р. 1931), известный своим проектом неопрагматической «реорганизации» философии и науки. — *Примеч. перев.*

в качестве писателей, которые совершенствуют и заново интерпретируют работы других философов. Иначе говоря, в сделанном Рорти переложении идей Деррида философам рекомендуется считать себя исторически сознательными участниками беседы, а не квазиучеными-исследователями¹. Сам Деррида предпочитал популярный несколько лет назад метод «деконструкции», являющийся высокотехнологичным методом препарирования текстов путем вскрытия их внутренних противоречий и бессознательных мотивов. Учитывая сомнения Деррида в возможности философского прогресса, Рорти ставит вопрос, может ли деконструкция использоваться в созидательных целях, то есть не только ради философского высмеивания других работ.

Позвольте мне повторить, что эти утверждения касательно природы искусства, науки и философии весьма противоречивы. Но для достижения поставленной цели мне потребуется сравнительно непротиворечивое утверждение о том, что взгляды, подобные рассмотренным, сейчас получили беспрецедентно широкое распространение. Нас окружает всепроникающий и более глубокий, чем во времена предыдущих поколений, кризис авторитета, будь то сфера искусства, науки или философии, религии или этики. Теперь, когда мы медленно спускаемся на землю и возвращаемся к «Симпсонам», нам следует задать следующий вопрос. Если описанный кризис действительно так повсеместен, как это мне кажется, то как он отражается в популярной культуре и особенно в комедии?

Мы уже обсудили один феномен, который можно рассматривать как следствие кризиса авторитета. Сталки-

¹ Rorty Я. *Philosophy as a Kind of Writing // Consequences of Pragmatism*. Minneapolis, 1982. P. 90—109.

ваясь с гибелью идеи прогресса в своей области, мыслители и художники часто обращались к истории своей дисциплины. Так, художники обращаются к истории живописи, архитекторы — к истории дизайна, и т. д. Мотивация такого обращения естественна: оставив идею о том, что прошлое есть лишь тропа к лучшей современности и еще лучшему будущему, можно попробовать подойти к прошлому объективно, как к равному партнеру. Кроме того, если тема прогресса перестает обсуждаться, то знание истории оказывается тем немногим, что способно заполнить вакуум дисциплинарных обсуждений. Итак, можно предположить, что цитирование — это естественный результат кризиса авторитета, а час тот же цитат в «Симпсонах» также есть следствие этого кризиса.

Идея о том, что цитирование в «Симпсонах» вызвано «духом времени», подтверждается ошеломляющим постоянством исторического заимствования в разных сферах популярной культуры. Такие автомобили, как *Volkswagen Beetle* или *PT Cruiser* стилизованы под старину, а производящие их заводы не могут обеспечить спрос. В архитектуре группы *New Urbanist* пытаются воспроизводить дух маленьких городков, царивший в них десятки лет назад. Они оказались столь популярны, что позволить себе купить там дом могут только очень состоятельные люди. Музыкальный мир — это мешанина стилей, в которой цитируемая оригинальная музыка часто просто разбирается на сэмплы¹ и обрабатывается заново.

Следует признать, что не каждый случай исторического цитирования нужно считать результатом некоего

¹ Акустические сигналы, подвергнутые оцифровке и хранящиеся в памяти компьютера, синтезатора и т. п. для использования при создании новых музыкальных произведений. — *Примеч. перев.*

повсеместного кризиса авторитета. Например, архитектурное движение *New Urbanist* явилось непосредственным ответом на ощутимую эрозию сообщества вследствие убийственного сочетания экономически изолированных окраин и безликих супермаркетов. Данное движение обратилось к истории, чтобы сделать жизнь людей в этом мире более приятной. Таким образом, цитирование в «Симпсонах» может отчасти свидетельствовать о кризисе авторитета, но также оно может проистекать из желаний улучшить мир, как в случае с движением *New Urbanist*, или же просто являться модным аксессуаром, как ретро-хаки от *The Gap*.

Нет, для того, чтобы проникнуть в глубину связи шоу «Симпсоны» с кризисом авторитета, нам придется сделать нечто большее, и сейчас я возвращаюсь к первоначальному вопросу, поставленному в данной главе: использует ли шоу «Симпсоны» свой юмор для продвижения некой этической программы? Мой ответ таков: сериал ничего не продвигает, поскольку его юмор строится как раз на препарировании ранее выдвинутых положений. Более того, этот процесс заходит так глубоко, что шоу нельзя считать даже циничным: цинизм также подвергается препарированию. Именно это я имею в виду, говоря о «гиперироничности».

Для примера обратимся к эпизоду *Scenes from the Class Struggle in Springfield* [142] из седьмого сезона. В этом эпизоде Мардж покупает на распродаже костюм от *Coco Chanel* за девяносто долларов. Одетая в этот костюм, она случайно встречает свою одноклассницу. Увидев ее в костюме от известного модельера и приняв Мардж за представительницу своего круга, одноклассница приглашает ее вступить в шикарный клуб *Springfield Glen Country Club*. Пораженная элегантностью клуба и игнорирующая

язвительные замечания его членов относительно бедности ее гардероба, Мардж начинает стремиться к социальному росту. Гомер и Лиза, первоначально не разделяющие ее интересы, влюбляются в клуб из-за поля для гольфа и конюшен. Однако когда они уже собираются стать его членами, Мардж вдруг понимает, что новая одержимость социальным положением стала для нее важнее близких. Решив, что клубу они все равно не нужны, она уходит вместе с семьей. Однако члены клуба приготовили Симпсонам сюрприз — роскошную вечеринку по случаю вступления — и очень расстроены тем, что те не явились (а ведь даже мистер Берне постарался — «лично мариновал инжир для пирога»).

На первый взгляд, этот эпизод может показаться очередным гимном семейным ценностям. В конце концов Мардж предпочитает статусу свою семью, да и зачем он нужен — высокий статус в собрании ограниченных холодных снобов? Однако члены клуба оказываются учтивыми и довольно отзывчивыми: от гольфиста Тома Кайта¹, дающего Гомеру советы относительно его удара (хотя Гомер украл у него клюшки и туфли), до мистера Бернса, который благодарит Гомера за раскрытие его обмана во время игры в гольф. Усталый цинизм, казалось бы царящий в клубе, оказывается просто своеобразным стилистическим приемом. Его члены действительно готовы приветствовать пролетариев Симпсонов с распростертыми объятиями или, быть может, они не успели распознать в них представителей рабочего класса?² Причины ухода Мардж еще больше запутывают дело. Первое, что можно отметить, — ложность противопоставления заботы

¹ Вице-президент группы *Oracle Government, Education, and Healthcare*. — Примеч. перев.

² Более подробно тема рабочего класса обсуждается в гл. 16.

о семье и членства в клубе. Почему одно должно исключать другое? Второе—сомнительна ее убежденность в том, что Симпсоны чужие в этом клубе. Такая позиция, кажется, основана на классовом предрассудке, чуждом самому клубу. Данный эпизод не дает зрителю пищи для размышления, чтобы составить определенное мнение. Он делает ложный выпад в сторону неприкосновенности семьи, затем вплотную подходит к классовому детерминизму, но ни на чем не задерживается. Более того, если вдуматься, то ни одно из предлагаемых сиюминутных решений не является удовлетворительным. Эта серия по-своему столь же сурова и хладнокровна, сколь и серия про Грайми. Но если последняя не скрывает своей бессердечности, то данный эпизод вызывает в воображении иллюзии приятного и радостного разрешения проблемы, которые довольно быстро рассеиваются. Мне кажется, что рассмотренный эпизод представляет парадигму «Симпсонов».

Я думаю, что в свете кризиса авторитета гиперирония является наиболее подходящей комедийной формой. Вспомните, как многие художники и архитекторы, отказавшись от идеи фундаментального трансисторического предназначения своего искусства, обратились к истории живописи и архитектуры. Вспомните также, что как только Рорти, интерпретировавший Деррида, убедился в отсутствии трансцендентной философской истины, он реконструировал философию как исторически осмысленную беседу, состоящую по большей части из деконструкции работ прошлого. Первый способ оценить эти переходы — допустить, что вместе с отказом от *знания* появился культ *эрудиции*. То есть, даже если абсолютной истины (или метода ее постижения) не существует, я все равно могу показать, что понимаю интеллектуальные правила, которыми ты руководишься, лучше, чем их

понимаешь ты. Я могу доказать свое превосходство над тобой, продемонстрировав свою осведомленность о том, что заставляет тебя действовать. В конечном итоге ни один из нас не окажется выше другого, но я, по крайней мере, могу проявить себя как человек, занимающий лучшую позицию здесь и сейчас в непредсказуемой игре, которую мы ведем. Гиперирония — это комедийная иллюстрация культа подобной интеллектуальной ловкости. В условиях кризиса авторитета комедия не ставит какой-либо высокой цели, такой как наставление в нравственности, теологическое откровение или объяснение устройства мира. Однако комедия может быть использована для нападения на того, кто считает себя способным ответить на важный вопрос (причем не для того, чтобы внушить объекту атаки более верное представление о вещах, а просто ради удовольствия нападения или, возможно, ради упомянутого выше чувства мимолетного превосходства). Сериал «Симпсоны» упивается такими нападениями, целью которых может оказаться практически все, что угодно — любой типичный характер, любой человеческий недостаток, любой институт. Он играет со своими зрителями, обрушивая на них лавину аллюзий, которые те должны подмечать. И, как иллюстрирует эпизод *Scenes from the Class Struggle in Springfield* [142], шоу избегает занимать какую-либо определенную позицию.

Можно совершенно справедливо заметить, что другие эпизоды (и их много) гораздо менее безрадостны или сюжетно переменчивы, чем серии про Фрэнка Граймса или загородный клуб. Большинство ранних «Симпсонов», например, та серия, где Барт обезглавливает городскую статую, предлагают простые решения с оглядкой на семейные ценности. В более поздних эпизодах уже используется метод обнажения, хотя, скорее, для вида. В начале

эпизода *Deep Space Homer* [96] из пятого сезона Барт фломастером пишет на затылке Гомера: «Вставьте мозг». Затем, когда астронавт Гомер спасает космическую экспедицию, Барт пишет у него на затылке: «Герой». Таким образом, иллюзия обнажения служит лишь для создания горькой оболочки вокруг приторно-сладкой пилюли. Или нет? Все-таки Гомер спас космическую миссию по недоразумению: он случайно починил поврежденный воздушный шлюз, пытаясь убить другого астронавта угольным электродом. Шлюз потерял герметичность при попытке эвакуировать экспериментальных муравьев, которых Гомер случайно выпустил. Кроме того, весь мир и журнал *Time* поставил спасение космического аппарата в заслугу «неодушевленному угольному электроду», а не Гомеру. Следовательно, можно смело сказать, что трогательность момента встречи Гомера и Барта была несколько подпорчена предшествующими событиями.

Впрочем, чтобы быть честными с теми, кто верит в наличие у «Симпсонов» крепкой этической позиции, нужно признать существование эпизодов, которые, кажется, вообще не несут в себе самоопровержения. Возьмем, к примеру, упомянутый ранее эпизод, в котором Барт помогает Лизе в военной школе. В нем высмеиваются многие вещи, однако глубинная добродетельность отношений между Бартом и Лизой не подвергается сомнению. В другом эпизоде Лиза обнаруживает, что Джебеда Спрингфилд — легендарный основатель города — никогда не существовал. Она решает не объявлять городу о своем открытии, так как понимает социальную значимость мифа о Джебедии Спрингфилде¹. И конечно,

¹ Было ли это лицемерием со стороны Лизы? Обсуждение возможности оправдания лицемерия см. в гл. 12.

нельзя не упомянуть эпизод, в котором умирает джазмен Мерфи по прозвищу Кровавые Десны, который полностью оправдывает свое название «Самый худший эпизод». В нем не критическая сентиментальность сочетается с наивным преклонением перед искусством, а в довершение всего звучит непреднамеренно ужасный псевдоджаз, который гораздо лучше подошел бы к заставке ток-шоу на кабельном канале. Песня Лизы «Джазмен» объединяет в себе все три промаха и должна считаться худшим моментом худшего эпизода. Учитывая то, что подобные серии встречаются слишком часто, чтобы считать их случайными, мы по-прежнему, как и в начале обсуждения, остаемся с противоречивыми данными. Гиперироничны «Симпсоны» или нет? Можно утверждать, что гиперирония — это модный аксессуар, такая ирония от Тле *Gar*, не отражающая моральной цели шоу. Сериал «Баффи — убийца вампиров» — другая хорошо принятая критиками программа — предан идее четкого деления мира на добро и зло так решительно, как это бывает свойственно только подросткам. Остроты и подрывная ирония образуют тонкую скорлупу, под которой мы видим бесстрашных тинейджеров, ведущих священную битву со злыми демонами, собирающимися уничтожить мир. Кто-то может предположить, что и под иронической личиной «Симпсонов» скрывается непоколебимая приверженность семейным ценностям.

Я беру на себя смелость утверждать, что гиперирония «Симпсонов» — это вовсе не маска, скрывающая этическую позицию. Для этого есть три причины, две из которых правдоподобны, но, пожалуй, недостаточны. Во-первых, «Симпсоны» состоят уже не из одной сотни эпизодов, продолжаясь много сезонов подряд. Есть веские основания полагать, что позиции, отстаиваемые в одном эпизоде,

опровергаются в других¹. Иначе говоря, нам следует относиться к эпизоду с иронией, если в других многочисленных сериях обнаруживаются определенные ключи к этому. Однако можно возразить, что это межсерийное опровержение в свою очередь опровергается частым использованием в шоу счастливых концовок в духе семейного кино.

Во-вторых, «Симпсоны» остаются модным шоу, а значит, их авторы имеют представление о современных тенденциях и используют их. Вряд ли можно говорить о моде на семейные ценности, так что нет причин считать, будто «Симпсоны» разделяют их совершенно искренне. Однако этот довод по меньшей мере слаб. Будучи модным шоу, «Симпсоны» могли бы просто играть с гипериронией, не проникаясь ею полностью. В конце концов, клясться в верности чему-либо, пусть даже и гипериронии, вряд ли гипериронично. Кроме того, «Симпсоны» — это не только сознательно модное шоу, оно еще должно соответствовать требованиям американского телевидения в прайм-тайм. Можно утверждать, что эти требования подталкивают «Симпсонов» к демонстрации некой благовидной этической позиции. Следовательно, мы не можем заключить, что шоу гипериронично, на том лишь основании, что оно сознательно стремится быть модным.

Третий и самый убедительный довод в пользу глубокой гипериронии и в опровержение утверждения о том, будто «Симпсоны» отстаивают семейные ценности, отталкивается от представления о том, что комедийная энергия шоу существенно теряется всякий раз, когда на первый план выходит четкая этическая установка или дидактизм (как в эпизоде с Мерфи по прозвищу Кровавые

¹ Спасибо моему коллеге и соавтору Джейсону Хольту, впервые высказавшему это предположение.

Десны). В отличие от сериала «Баффи — убийца вампиров», «Симпсоны» по сути своей являются комедией. «Баффи» может сойти с рук отказ от иронической позы, поскольку это приключенческий сериал, в основе которого лежит идея о нескончаемом противостоянии добра и зла. «Симпсоны» же, переставая быть смешными, попадают в тупик. Так, они очень смешны своим воспеванием физического насилия в любой серии «Шоу Чесотки и Царапки». Забавной кажется и насмешка над Красти и гениями-маркетологами, демонстрирующими «Чесотку и Царапку». Но шоу становится банальным, плоским и несмешным, когда пытается серьезно подойти к проблеме цензуры, которая вытекает из вопроса о «Чесотке и Царапке». Источником жизненной силы «Симпсонов» и их поразительным достижением является темп смены «зверств» и насмешек, который им удается поддерживать вот уже свыше десяти лет. Преимущественное использование цитирования помогает сохранять этот темп, поскольку диапазон выбора мишеней шоу практически становится неограничен. Когда стрельба по мишеням стихает и уступает место благожелательному посылу или радостному моменту семейного счастья, темп программы падает, а смехометр замерзает на нулевой отметке.

Я не утверждаю, что создатели «Симпсонов» задумывали свое шоу как театр жестокости, хотя подозреваю, что так оно и было. Но я считаю, что его цель, как и цель всякой комедии, — быть смешным, и мы должны рассматривать его в таком ракурсе, в котором его способность смешить оказывается максимальной. Когда мы начинаем интерпретировать его как серию эксцентричных, но искренних актов утверждения семейных ценностей, то выбранный ракурс сводит к минимуму комедийный потенциал. Если мы отнесемся к нему как к шоу,

стоящему на двух столпах — мизантропическом юморе и интеллектуальном соперничестве в искушенности со зрителем,— то максимально реализуем его комедийный потенциал, обращая внимание на смешные детали. При этом мы также выполняем важную функцию адресатов для используемых в шоу цитат и вдобавок интегрируем шоу в ведущее направление мысли XX века.

Но если радостные моменты торжества семейного культа не увеличивают комедийный потенциал шоу, то зачем они вообще нужны? Можно считать их просто неудачами: они должны были быть смешными, но таковыми не получились. Однако эта гипотеза неправдоподобна. Другой вариант — считать шоу не просто комедией, а семейной комедией, то есть чем-то нравственным, не особенно забавным и якобы доставляющим удовольствие всей семье. Это, конечно, столь же неправдоподобно. Вместо этого следует выяснить, есть ли у радостных семейных моментов какое-то назначение. Я считаю, что есть. Чтобы убедиться в этом, представьте, что «Симпсоны» приводятся в движение исключительно жестокостью и соперничеством. Зрители, даже высоко ценящие его юмор, могут не захотеть каждую неделю воспринимать такой мрачный посыл, особенно если он исходит от семьи с детьми. «Сайнфельд» не подавал поводов для надежды, его сердце холодно, как лед. Столь же мрачное шоу с детьми стало бы пародией на семейную комедию положений в духе эпизода из «Прирожденных убийц» Оливера Стоуна, где Родни Дэнджерфилд играет жестокого к своим детям алкоголика. Со временем такой сериал, мягко говоря, перестал бы увлекать зрителей. Я полагаю, что примерно тридцать (или около того) секунд демонстративного искупления грехов в каждом эпизоде «Симпсонов» призваны убедить нас не уклоняться от просмотра маниакально жестоких сцен на протяжении два-

дцати одной с половиной минуты последующей серии. Иначе говоря, радостные семейные моменты помогают «Симпсонам» жить в качестве сериала. Комедия не исполняет миссию. Цель появляющейся временами иллюзии позитивного послания — не дать нам устать от комедии. Почему мы ищем искусство, которое заставляет нас смеяться над участью несчастных людей в мире, где нет спасения? Не слишком ли дорого обходится в этом случае хихиканье? Использование мягкосердечных семейных концовок в «Симпсонах» следует считать попыткой сгладить парадокс комедии, отличным примером которого и является данное шоу.

Надеюсь, я убедительно продемонстрировал, что цитирование и гиперирония взаимозависимы, широко используются и вместе определяют то, как работает юмор в сериале. У вас могло сложиться мрачное представление о «Симпсонах», поскольку я описывал юмор этого шоу как негативный юмор жестокости и высокомерия, хотя эти жестокость и высокомерие действительно смешны¹.

¹ Хотя я показал, что юмор шоу зачастую жесток, я не считаю, что он жесток всегда, поскольку это было бы неверно. Некоторые очень смешные моменты основаны на безобидных шутках (например, когда Сайдшоу Боб прячется за скульптурой летательного аппарата сложной формы, которая в точности повторяет контуры его прически). Более того, я лишь констатировал, а не утверждал, что шоу перестает быть смешным, когда надолго отходит от жестокости. Отчасти это заявление вытекает из моей убежденности в том, что любая комедия (в отличие от юмора) основана на жестокости. Впрочем, это весьма противоречивое заявление, и доказать его справедливость в рамках настоящей статьи нет возможности. Для того чтобы убедиться в важности жестокости как главной движущей силы юмора «Симпсонов», следует пересмотреть многочисленные общепризнанно смешные моменты шоу, хотя, боюсь, что разные люди считают смешными разные вещи. Поскольку здесь вопрос становится не только особенно интересным с философской точки зрения, но и очень запутанным, я должен признать, что любое общее заявление о роли жестокости в шоу является противоречивым и требует дополнительного обоснования.

«СИМПСОНЫ» КАК ФИЛОСОФИЯ

Однако я оставил неосвещенной очень важную часть картины. Симпсоны, состоящие из отца (не слишком умной вариации фрейдистского подсознательного), сына-социопата, благонаправной дочери и весьма скучной, хотя и безобидной матери, — это семья, члены которой любят друг друга. А мы любим их. Несмотря на то что шоу отвергает всякое подобие ценностей, несмотря на то что неделю за неделей оно не дает нам утешения, оно все равно умудряется передать чистую силу иррациональной (или нерациональной) любви одних человеческих существ к другим, заставляя нас подыгрывать и любить эти мелькающие пятна краски на киноленте, живущие в мерцающем пустом мире. Вот такую комедию хочется назвать настоящим зрелищем.

9. ТЕНДЕРНАЯ ПОЛИТИКА «СИМПСОНОВ»

ДЕЙЛ СНОУ, ДЖЕЙМС СНОУ

Что лучше всего удастся шоу «Симпсоны», так это поставить под сомнение телевизионные штампы: от популярной в пятидесятые годы банальной фразы: «Папа знает лучше всех» — до актуального вопроса о качестве современных программ компании *Fox*. Однако есть три момента, указывающих на то, что данное шоу продолжает и расширяет традицию консервативной тендерной политики. Во-первых, Спрингфилд представлен городом с подавляющим перевесом в пользу мужского населения; во-вторых, главные действующие лица большинства эпизодов — это Барт или Гомер; в-третьих, особым образом характеризуются Мардж и Лиза.

ЭТОТ МУЖСКОЙ, МУЖСКОЙ,
МУЖСКОЙ, МУЖСКОЙ МИР

Член палаты представителей Арнольд: Ты, должно быть, Лиза Симпсон.

Лиза: Здравствуйте, сэр.

Арнольд: Лиза, ты — человек дела. Как знать, может быть, однажды ты станешь конгрессменом или сенатором. Знаешь, у нас довольно много женщин-сенаторов.

Лиза: Только две. Я проверяла.

Арнольд (посмеиваясь): А тебя не проведешь (*Mr. Lisa Goes to Washington* [37]).

Одно из неперенных визуальных достоинств почти каждого эпизода «Симпсонов» — это детальная проработка заднего плана, особенно лиц в толпе. Багз Банни мог играть в бейсбол перед стадионом расплывчатых овальных пятен; похожие пустые лица встречаются в мультфильмах «Дуг» (*Doug*) или «Рен и Стимпи» (*Ren and Stimpy*) (мы наугад выбрали названия двух очень разных современных мультфильмов), однако в Спрингфилде живут настоящие и узнаваемые в любой толпе люди. Легко понять, почему на создание каждого эпизода уходит шесть месяцев, ведь вывески, городские и сельские пейзажи и десятки безошибочно узнаваемых жителей Спрингфилда прорисовываются очень тщательно.

Постоянные зрители не удивляются, когда видят Мо, Отто, мистера Бернса, Смитерса и Джаспера, скажем, на школьных мероприятиях, хотя (как мы полагаем) у них нет детей школьного возраста, которые бы учились в спрингфилдской начальной школе. Точно так же директор Скинер, дворник Вилли и Эдна Крабаппл часто появляются среди людей, внимающих речам политиков, посещаю-

щих цирк или протестующих перед мэрией. Постоянные зрители испытывают чувство, что город им знаком, и это отмечают многие критики. Действительно, Спрингфилд является важной составляющей успеха «Симпсонов»:

Благодаря созданию такого «блистательно перенаселенного мира» Гроенингу удается довольно долго обходиться без определенной сюжетной линии... Художественное оформление серий и общая композиция способствуют и являются неперенными условиями создания исключительно широкого разнообразия сюжетных линий, открывая для жанра мультипликации бесконечную вселенную историй. Иными словами, как реалистическое, так и сюрреалистическое изображаются в такой художественной и драматической манере, которая присуща еще разве что литературе и редко встречается в современном кино¹.

В связи с этим вряд ли можно игнорировать тот факт, что с точки зрения распределения полов город Спрингфилд даже *более* консервативен, чем мир тех шоу, которые высмеиваются в «Симпсонах». Джулия Вуд так описывает телевизионную норму:

Белые мужчины составляют две трети населения. Женщин меньше, возможно, потому, что менее десяти процентов из них живут дольше 35 лет. Те из них, кому это удастся, почти всегда являются белыми и гетеросексуальными, равно как мужчины или более молодые женщины. Большинство женщин не только молоды, но также красивы, очень стройны, пассивны и интересуются в первую очередь отношениями с другими

¹ Steiger G. The Simpsons: Just Funny or More? // *The Simpsons Archive* (http://www.snpp.com/other/papers/qs_paper.html).

людьми... Встречаются плохие, стервозные женщины, которые не столь красивы, зависимы и заботливы, как хорошие. Большинство плохих женщин работают, а не являются домохозяйками и, вероятно, именно поэтому ожесточены и не слишком желанны¹.

Насколько нам известно, перепись населения 2000 года не добралась до Спрингфилда, так что в своей оценке распределения полов мы будем полагаться на три источника. Первый — это интернет-сайт «Кто есть кто в Спрингфилде», якобы являющийся «исчерпывающим списком литературных, политических, исторических, телевизионных, военных, кинематографических, музыкальных, коммерческих и мультипликационных упоминаний второстепенных персонажей в „Симпсонах“»², в котором есть подраздел «Повторяющиеся персонажи», включающий, как утверждается, всех героев, появившихся в двух и более эпизодах — от Мерфи Кровавые Десны до Рейнера Вольфкастла³. Помимо пяти членов семьи Симпсон там перечислены 45 персонажей мужского пола (в том числе «радиоактивный человек» — любимый герой комиксов Барта) и одиннадцать персонажей женского пола, включая Малибу Стейси — куклу Лизы. Даже если Чесотку и Царапку считать бесполовыми, соотношение составляет четыре к одному.

¹ Wood J. *Gendered Lives: Communication, Gender, and Culture*. Belmont, 1994. P. 232. Дональд Дэвис описывает сходную тенденцию в телеэфире в прайм-тайм: мужчины составляют 65,5% всех телевизионных персонажей, встречающихся во время телевизионного «часа пик», женщины — 34,5% (Daw's D. M. *Portrayals of Women in Prime-Time Network Television: Some Demographic Characteristics // Sex Roles*. 23. P. 325—332).

² Who's Who? In Springfield (<http://snpp.com/guides/whoiswho.html>).

³ Этот герой «Симпсонов» является, вероятно, пародией на Арнольда Шварценеггера.

Другой источник информации — *The Simpsons: A Complete Guide to Our Favourite Family*¹ и *Simpsons Forever: A Complete Guide to Our Favourite Family Continued*². В разделе «Кто озвучивает роли?» полного указателя перечислено 59 персонажей мужского пола, к которым мы добавим Лайонела Хатца, Троя Мак-Клюра, Сайдшоу³ Боба и Сайдшоу Мела (итого получается 63), и 16 женских персонажей. В книге *The Simpsons Forever* указаны еще пять персонажей-мужчин (Датейс, доктор Лорен Дж. Прайор, мистер Бувье, Гевин и Билли) и одна вроде бы женщина (голос Малибу Стейси), однако Жаклин Бувье и тетюшка Глэдис из последнего списка выбыли (видимо, по причине смерти, но если так, то Мод Фландерс тоже следует вычеркнуть).

Наконец, мы и сами всех пересчитали. К списку «Кто есть кто» мы добавим Агнес Скиннер, (миссис) Хелен Лавджой, (миссис) Луан ван Хутен, Манулу (невесту/жену Апу) и Джейни Пауэлл, так что общее количество повторяющихся героинь достигает пятнадцати. Но все равно список не воодушевляет, ведь шесть из пятнадцати женщин появляются исключительно как жены или матери гораздо более тщательно проработанных мужских персонажей: миссис Бувье, Мод Фландерс, миссис Лавджой, миссис Ван Хутен, Агнес Скиннер и Манула. Пять из пятнадцати — это третьестепенные и редко говорящие персонажи: Шерри и Терри (двойняшки с фиолетовыми волосами), Джейни Пауэлл, школьная повариха Дорис и мисс Гувер (учительница Лизы). Таким образом, работающие женщины представлены Сельмой и Пэтти, а также Эдной

¹ См. издание 1997 г. (New York).

² См. издание 1999 г. (New York).

³ *Sideshow* — клоун, заполняющий паузы между основными номерами. — *Примеч. перев.*

Крабаппл (будучи заядлыми курильщиками, они, видимо, олицетворяют группу «ожесточенных и не слишком желанных», как называет их Вуд). Только Рут Пауэрс — разведенная соседка Симпсонов — является свободной и самостоятельно мыслящей взрослой женщиной (но говорит она только в двух эпизодах: *New Kid on the Block* [67] и *Treehouse of Horror IV* [86]).

Поэтому нас несколько шокировала позиция Джеймса Понивозика (мы выбрали одного из многих критиков, выразивших сходные мнения), чье эссе «Лучшее телевизионное шоу» было напечатано в журнале *Time*. Вот в чем он усматривает одну из сильных сторон «Симпсонов»:

Здесь лучший на телевидении состав действующих лиц. Ни один другой сериал не предлагает столь многочисленного и хорошо проработанного контингента второстепенных персонажей, каким является население Спрингфилда. Авторы «Симпсонов» открывают миры внутри миров, даря незначительным, казалось бы, героям полноценные жизни и свои истории. Любой персонаж, появившись на несколько секунд в одном эпизоде, может в последующих сериях сыграть главную роль. Таковы Апу, Смитерс и пьяница Барни. Достаточно взглянуть на одну из таких фигур второго плана — клоуна Красти,— чтобы понять причину безграничной плодовитости «Симпсонов». Сначала Красти появлялся лишь тогда, когда его смотрели по телевизору Барт и Лиза, но затем он получил историю об этнических корнях (урожденный Хершель Крастовски ослушался воли своего отца-раввина) и стал сатирическим образом всей индустрии развлечений¹.

¹ См.: <http://www.time.com/time/daily/special/simpsons.html>.

Если «лучший на телевидении состав действующих лиц» по меньшей мере на две трети состоит из мужчин, то насколько же криво телевидение отражает реальность? Нельзя списать это на то, что «Симпсоны» играют роль зеркала в комнате смеха, ведь мужское большинство населения Спрингфилда — это не иронический комментарий насчет телевидения, а скорее слепое следование норме.

Тот факт, что население Спрингфилда преимущественно мужское, мог бы сам по себе считаться незначительным, но при рассмотрении содержания и центральных фигур эпизодов он приобретает дополнительный вес. Из 248 эпизодов, показанных в течение первых одиннадцати сезонов, в папке «Лиза»¹ оказались только 28 «эпизодов про Лизу», к которым мы добавим еще восемь названий². Папка «Мардж»³ содержит явно неполный список эпизодов с Мардж в главной роли; мы расширили его до 21 пункта, включив даже эпизоды, возвращающие нас к тем дням, когда Гомер ухаживал за Мардж. Мы решили войти в подробности, дабы подтвердить свое предположение о том, что соотношение полов по содержанию эпизодов примерно соответствует их соотношению в населении Спрингфилда (а именно, что эпизодов про Барта, Гомера или любого другого мужского персонажа в четыре-пять раз больше, чем эпизодов про Лизу, Мардж или любого другого женского персонажа⁴). Тем,

¹ См.: <http://www.snpp.com/guides/lisa.file.html>.

² *Round Springfield* [125], *Make Room for Lisa* [219], *They Saved Lisa's Brain* [225], часть *Desperately XeeekingXena* в *Treehouse of HorrorX* [230], *Little Big Mom* [236], *Bart to the Future* [243], *Last Tap Dance in Springfield* [246], *Lisa Gets an «A»* [210].

³ См.: <http://www.snpp.com/guides/marge.file.html>.

⁴ Похоже, такой чести удостоивались только Пэтти и Сельма (в *Homer vs. Patty S Selma* [120], *A Fish Called Selma* [146], *Selma's Choice* [72] и *Black Widower* [56]) и миссис Симпсон (в *Mother Simpson* [136]). В эпизоде *Lady Bouviers Lover* [102] первая скрипка явно отдана дедушке.

кто обожает теории заговора, будет любопытно узнать, что в создании шоу, согласно статье о приглашенных звездах в «Симпсонах», участвовали сто шестьдесят мужчин (не считая многократных появлений Фила Хартмана, Альберта Брукса, Иона Ловица и т. д.) и сорок женщин¹. В подавляющем большинстве случаев эти приглашенные звезды играли самих себя, так что неравное соотношение мужчин и женщин распространяется даже на список гостей.

СУТЬ ИХ ХАРАКТЕРА

Мардж принадлежит к роду праведных и кротких телевизионных жен и матерей, главная драматическая функция которых — все понимать, любить и убирать за своим мужчиной. Разумеется, такое милое создание появилось раньше телевидения. Вирджиния Вулф с таксономической точностью описала ее в своем эссе «Женские профессии», дав ей имя «Гений Домашнего Очага»:

Вы, принадлежащие к более молодому и более счастливому поколению, возможно, не слышали о ней и не поймете, кто это — Гений Домашнего Очага. Я вам ее сейчас вкратце опишу. Она удивительно душевна. Немыслимо обаятельна. И невероятно самоотверженна. В совершенстве владеет трудным искусством семейной жизни. Каждый божий день приносит себя в жертву. Если к столу подают курицу, она берет себе ножку; если в комнате дует, садится на сквозняке. Словом, устроена она так, что вообще не имеет собственных мнений и желаний, а только сочувствует желаниям и мнениям других².

¹ См.: <http://www.snpp.com/guides/queststars.html>.

² Вулф В. Избранное. М., 1989.

Возможно, у Мардж все-таки не столь ангельский характер, но можно с легкостью назвать имена ее прародительниц с голубого экрана: Элис Крамден терпела раздражительного Ральфа, Эдит Банкер мирилась с непредсказуемыми вспышками гнева Арчи, а Мэрион Каннингем уживалась с целой семьей идиотов, и все они проявляли тот же дух всепрощения, которым Мардж руководствуется в отношениях с Гомером. Патриция Мелленкемп, обсуждая типичную комедию положений пятидесятых годов «Папа знает лучше всех», отмечает, что домашняя комедия положений основана на изображении «комического замыкания женщин» в традиционных домашних ролях¹. Попытка вырваться за рамки традиционной женской роли предстает очевидно смешной, и многие эпизоды про Мардж апеллируют как раз к такому юмору. Другой важный аспект «комического замыкания женщин» проявляется в попытках традиционной жены поддерживать этикетные, этические или правовые стандарты: это превращает ее в семейную «придиру», а значит, и в мишень мужского юмора. В этом Мардж также вполне соответствует шаблону.

На первый взгляд Мардж кажется мятежной телевизионной мамой. Синие, тщательно уложенные волосы и желтая кожа делают ее визуально впечатляющей. Но при ближайшем рассмотрении видно, что она верна традициям телевизионного материнства конца пятидесятых и начала шестидесятых годов XX века. Ее завивка похожа на прически многих матерей, от Харриет Нельсон до Джун Кливер. Ее жемчужное ожерелье напоминает о Маргарет Андерсон («Папа знает лучше всех»), Джун

¹ Цит. по: *Frazer J. M., Frazer T. C. 'Farther Knows Best' and 'The Cosby Show': Nostalgia and the Sitcom Tradition // Journal of Popular Culture. 13. P. 167.*

Кливер, Донне Стоун («Шоу Донны Рид») и даже Уильме Флинстон. Как дома, так и на людях Мардж одевается в наряды, популярные среди ее предшественниц. Платье телевизионной мамы было лишь ненадолго отвергнуто Мар-тишей Адаме и Лили Манстер в период с 1964 по 1966 годы. Как и в случае с другими представительницами этого рода, материнство сделало ее сравнительно асексуальной, но вместе с тем и традиционно женственной.

Вспомните, что первые «сексуально-атрибутированные» телемамы — Мартиша Адаме и Лили Манстер — были попросту ошибками природы (Лили и Герман были первой телевизионной парой, делившей ложе)¹. Первая действительно сексуально очерченная телевизионная мама, Пег Банди, черпала свою сексуальность в каком-то злобном отказе от выполнения традиционно женских семейных ролей. Хотя она не работала, домашними делами она также не занималась и, конечно, не воспитывала детей. Первой телемамой, которая полностью отвергла все традиционные материнские роли, стала миссис Картман из сериала «Южный парк». Миссис Картман ставит под сомнение традиционные материнские роли настолько, что предстает перед нами в пагубной противоречивости. Она признает материнство как роль или даже как благопристойный фасад (сохранять который ей не очень удается) и при этом пьет, курит «крэк» и ведет беспорядочную половую жизнь. Если мы немно-

¹ Рей Ричмонд пишет: «До появления „Манстеров“ супругам в телеэфире приходилось спать в разных кроватях, поэтому зачать детей, которые то и дело появлялись на свет, им было, наверное, чрезвычайно трудно. Но Лили и Герман устраивались вместе в кровати королевских размеров. Очевидно, создатели полагали их сродни мультяшным персонажам, так что это якобы не в счет. Ан нет!» {*Richmond R. TV Moms: An Illustrated Guide. New York, 2000. P. 52.*

го развлечемся и выстроим последовательность телевизионных матерей, скажем, от Харриет Нельсон до миссис Картман, то увидим, что Мардж является верной продолжательницей традиции телевизионного материнства пятидесятих и шестидесятих годов XX века.

Но есть еще один аспект, делающий Мардж глубоко традиционной телевизионной матерью. Она не только обладает характером «гения» по терминологии Вирджинии Вулф, но, подобно многим своим предшественницам, остается «хранительницей очага». Вспомните, что Харриет Нельсон никогда не покидала дом, так же как и Джун Кливер, Донна Стоун, Мартиша Адаме, Лили Манстер, Саманта Стивене и другие. Многие традиционные мамы, все же работавшие вне дома (такие, как Элиз Китон или Клер Хакстейбл), делали это вне поля зрения телекамеры, чтобы это не мешало выполнению материнских обязанностей. То же самое относится к Мардж Симпсон: замужние женщины в мире «Симпсонов» не ходят на работу, поэтому драма ее жизни обычно разворачивается в стенах дома или на фоне Вечнозеленого бульвара.

Дом на Вечнозеленом бульваре — это оплот гармонии и нравственного спокойствия. В Спрингфилде царит нравственный упадок, олицетворяемый хоть ненасытным капиталистом мистером Бернсом, хоть алкоголиками из бара Мо. Это не означает, что дому Симпсонов чужды испытания этического характера, но они выпадают на его долю тогда, когда общество грозит разрушением личной жизни его обитателей. Гроенинг и соавторы нередко позволяют злу проникать в дом через телевидение (это клоун Красти и особенно Чесотка и Царапка, а также менее заметные, но явно пристрастные новости Кента Брокмана и елейные информационные блоки Троя Мак-Клюра). Однако в конечном итоге дом не поддается

нравственному распаду: семья остается нетронутой и морально функциональной.

Мардж часто оказывается единственной защитницей нравственных и эстетических ценностей и в таком качестве напоминает «Гения Домашнего Очага» с ее легендарной чистотой. Она выступает против насилия в мультфильмах (*Itchy & Scratchy & Marge* [22]) и расточительных общественных проектов (*Marge vs. the Monorail* [71]), отстаивает эстетическое достоинство «Давида» Микеланджело. Ей даже удается убедить Гомера бросить пить, по крайней мере на месяц (*Duffless* [75]). В ретроспективных сценах о молодых Гомере и Мардж рассказывается совершенно обычная история о том, как Гомер добивается встреч с Мардж, беря у нее уроки французского языка. Когда она узнала, что он вообще не собирается изучать французский, было уже слишком поздно — они полюбили друг друга, и Мардж суждено было связать жизнь с мужчиной, который будет испытывать ее ангельское терпение. Нас не удивляет длинный список вполне обоснованных жалоб, который она озвучивает во время первого визита к консультанту по вопросам брака:

¹ Он такой эгоистичный. Он забывает про дни рождения, годовщины, праздники (религиозные и светские), жует с открытым ртом, играет на деньги, околачивается в убогом баре с бродягами и подонками. Он сморкается в полотенца и кладет их обратно в стопку. Он пьет прямо из пакета. Он никогда не меняет пеленки малышке. Когда он засыпает, то чавкает, а когда просыпается — хрюкает. Ах да, еще он скребет себя ключами. _ Кажется, это все (*War of the Simpsons* [33]).

Хотя иногда Мардж устраивается на работу (*Marge Gets a Job* [66], *Marge In Chains* [80], *The Springfield*

Connection [126], *Realty Bites* [187], *The Twisted World of Marge Simpson* [164]) или даже сбегает от рутины и отправляется отдыхать на ранчо *Relaxo (Homer Alone* [50]), она всегда возвращается (или теряет работу) к концу эпизода. Гораздо чаще встречаются сценарии, в которых ей приходится выручать из беды Гомера или участвовать в одной из его диких авантур, часто без веской на то причины, например, когда он упросил ее притвориться женой Апу, чтобы мать того поверила, будто Апу уже женат. Для этого приходится (помимо прочего) принимать мать Апу в их доме, а Гомер тем временем наслаждается полной безответственностью в спрингфилдском доме престарелых¹. Это равносильно тому, чтобы попросить Мардж о двоемужестве, а ведь брак с Гомером и без того явился бы тяжелым бременем для любой женщины. Ее супружеская добродетель выше, а то и по ту сторону всякого чувства долга или даже того, что можно было ожидать от мам в комедиях положений пятидесятих и шестидесятых годов. Именно она делает Мардж абсолютной чемпионкой в этом жанре.

Душевный кризис Лизы, узнавшей, что, согласно результатам школьного теста на профпригодность (*Career Aptitude Normalizing Test — CANT*²), ее ждет будущее «домохозяйки», особенно хорошо проливает свет на роль Мардж (*Separate Vocations* [53]). Сначала мы видим Лизу за письменным столом. Она пишет: «Дорогой дневник, это моя последняя запись. Тебе я поверяла свои надежды и мечты, которых у меня больше нет». На следующее утро, когда она с ворчанием спускается в столовую к завтраку,

¹ Гомер так говорит о жизни в доме престарелых: «Это все равно что быть младенцем, только теперь ты уже способен это ценить» (*The Two Mrs. Nahasapeemepetitions* [185]).

² Среди значений слова *cant* — лицемерие, ханжество (*англ.*).

Мардж пытается убедить ее в том, что домашнее хозяйство не исключает творчества, и с гордостью указывает на улыбающиеся рожицы, которые она изобразила на тарелках Барта и Гомера с помощью бекона, яиц и тостов.

Лиза: Что толку? Они все равно ничего не заметят.

Мардж: Ты будешь удивлена.

Конечно, Барт и Гомер садятся за стол и рассеянно заглатывают еду, не сказав Мардж ни словечка.

Будучи ангелом, Мардж позволяет себе только еле слышный вздох разочарования; а вот Лизу ужасает холодная правда о неблагодарности труда домохозяйки, хотя она в точности предсказала реакцию Барта и Гомера (точнее, ее отсутствие). Итак, в чем-то очень важном жизнь Мардж оказывается даже хуже, чем у ее предшественниц. Пусть их жертвенность могла остаться незамеченной и неоцененной, но им хотя бы оказывалось уважение в самых важных для телевидения вещах: количестве экранного времени, реплик и сюжетных ходов. Лиза презирует сам образ жизни Мардж, и это Мардж тоже безропотно принимает.

Следует признать, что Гомер сознает свою потребность в ней. Это доказывают его бессмертные реплики из эпизода *Marge In Chains* [80]. Когда Мардж забирают в тюрьму отбывать наказание за кражу в магазине *Kwik-E-Mart*, Гомер жалуется: «Мардж, мне будет так тебя не хватать. Дело не только в сексе, но еще и в твоей готовке». У Мардж есть одно огромное преимущество над женами из немультимедийных шоу: даже после многих лет супружества и рождения троих детей она получает удовольствие от половой жизни. Авторы разных телесериалов косвенно и открыто изображали брак как

гибель секса (по крайней мере, супружеского): вспомните отдельные кровати Роба и Лоры Петри в «Шоу Дика ван Дайка» или постоянные язвительные замечания Пег и Теда Банди в адрес друг друга в сериале «Женаты, с детьми». Возможно, именно отход «Симпсонов» от телевизионной нормы в данном вопросе объясняет анахроничность личности Мардж: ей приходится быть в высшей степени любящей и кроткой женой, чтобы Гомер мог оставаться в глазах зрителей несравненным болваном, каким он и является. Какие бы глупости он ни выкидывал (от вступления в секту переселенцев до восхождения на гору Спрингфилд), какой бы урон ни наносили его махинации семейной собственности, бюджету или самоуважению, мы знаем, что Мардж выручит его и примет назад.

Если Мардж — это в некотором смысле возвращение к образу любящей, уступчивой и скромной жены и матери «золотого века» телевидения, чем и обусловлена ограниченность ее роли, то сходное объяснение не годится для Лизы, которая уж точно опережает свое время. Когда Симпсоны только появились в коротких фрагментах «Шоу Трейси Ульман», Лиза была не более чем сообщницей Барта по проделкам, и даже в поздних сезонах есть эпизоды, в которых Барт и Лиза действуют заодно как слаженная команда, хотя теперь они преследуют, как правило, более благородные цели. Это видно на примерах разоблачения избирательных махинаций в *Sideshow Bob Roberts* [108] или примирения Красти с отвернувшимся от него отцом в *Like Father, Like Clown* [41].

Лиза стала сложной личностью, и можно похвалить авторов за то, что они позволяют проявляться разным сторонам ее характера, не забывая при этом, что слова вкладываются в уста восьмилетнего ребенка, пусть даже и очень много. Лиза по уши влюбляется во временного

учителя, умоляет отца купить ей пони, обижается на нелепую карикатуру, завидует другим (умным) девочкам и дерется с братом. Но вместе с тем она испытывает экзистенциальную тоску, играет на саксофоне как Марсалис¹, выигрывает конкурсы на лучшее эссе, демонстрирует редкие математические и научные способности и вступает в общество Менса. Так почему бы этому динамичному и умному персонажу не появляться в шоу почаще?

Возможно, дело в предполагаемой непопулярности ее взглядов. Некоторые критики считают Лизу не более чем рано развившейся феминисткой, поскольку она отвергает ограниченную жизнь Мардж и любит устраивать крестовые походы, подобные ее кампании за реформу кукольной промышленности в серии *Lisa vs. Malibu Stacy* [95], которая числится почти в каждом списке «лучших эпизодов». Лиза выступает против тех сексистских глупостей, которые запрограммирована произносить ее новая говорящая кукла, и со свойственной ей прямоотой идет на встречу с ее создателем. Актриса Ярдли Смит, озвучивающая Лизу, призналась в интервью, что, как ей кажется, в эпизоде о Малибу Стейси авторы старались сохранить шаткое равновесие в освещении сложного вопроса: «Я всегда горжусь, когда Лиза держится своих принципов и поступает в соответствии с ними, но я немного беспокоюсь, когда она становится слишком принципиальной и ведет себя не как восьмилетний ребенок».

Иногда ее крестовые походы преследуют нравственную цель, как, например, в *Homer vs. Lisa and the 8th Commandment* [26], когда Лиза пытается убедить свою семью, и особенно Гомера, в том, что воровать услуги

¹ Брэнфорд Марсалис (р. 1960) — известный саксофонист (играет джаз, академическую музыку, известен участием в группе Стинга). — *Примеч. перев.*

кабельного телевидения неправильно. Даже законопослушная Мардж колеблется, и Лизе требуется целая серия, чтобы взять верх. Вегетарианство — это еще один фронт нравственной борьбы Лизы, но в этом случае ей не удастся убедить других Симпсонов следовать ее примеру. Впрочем, можно утверждать, что самый важный нравственный урок Лиза извлекает в конце эпизода *Lisa the Vegetarian* [133], когда учится у строгого вегетарианца Апу проявлению терпимости. Некоторые авторы в этой связи сопоставляют Мардж и Лизу, причем сравнение обычно оказывается в пользу последней:

Подобно своей матери, она обладает прочными этическими добродетелями. Но если Мардж мирится с мелкими грехами как с неизбежной составляющей общества, то Лиза требует нравственного поведения в любой ситуации... Искренне принципиальную Лизу разочаровывает развращенность общества, поэтому она нередко оказывается «самым грустным ребенком во втором классе»¹.

Именно интеллектуалка Лиза² — трудоголик, противопоставленный лентяю Барту — получает больше всего внимания (по крайней мере, со стороны критиков). Один из них сводит ее к следующему:

Поведение Лизы Симпсон, как и Гомера, обусловлено одной чертой. Она — оплот рациональности. Лиза олицетворяет голос разума и критически оценивает мотивы и поведение других персонажей. Однако ее интеллект лишь превращает ее в парию. Члены семьи обычно игнорируют ее советы, у нее

¹ См.: http://www.snpp.com/other/papers/js_paper.html.

² Более полный анализ роли Лизы как образа интеллектуала см. в гл. 2.

-о>; мало друзей в школе. Зачастую она не в ладах со всем сообществом, что наводит на мысль о неприятии интеллекта американской культурой¹.

Ее божественные силы в части *The Genesis Tub* серии *Treehouse of Horror VII* [154], когда она создает целую расу крошечных людей, математические способности в *Lisa the Greek* [49], упрямая приверженность научному объяснению происхождения ископаемого в форме ангела, которое она нашла на стройке нового торгового пассажа в *Lisa the Skeptic* [186], — все это создает причудливый, но легко узнаваемый портрет «ботаника». А «умный ребенок», будь то мальчик или девочка, всегда был и остается сравнительно малозначащим персонажем, по крайней мере на телевидении.

Мы полагаем, что появление Лизы в качестве главной героини лишь в пятнадцати процентах эпизодов связано не только с ее феминизмом или интеллектуальными способностями. В самом деле, вариации на тему часто цитируемой идеи о том, что Лиза является противоположностью Барта, скорее запутывают, а не проясняют этот вопрос, ведь если бы они действительно являлись противоположностями, то мы были бы вправе ожидать приблизительно одинаково частого их появления на экране. Джеф Мак-Грегор в статье для *The New York Times* отстаивает одну из наиболее внятных версий данного взгляда:

Барт и Лиза — шалопай и трудоголик, непослушное инь и педантичное ян, подсознание и Сверх-Я всех американских детей — это персонажи намного более глубокие и зрелые, чем те однобокие маленькие всезнайки, что так часто унижают

¹ См.: <http://www.snpp.com/other/papers/st.paper.html>.

своих родителей в других семейных комедиях. Страхи и неврозы этой парочки не дают им превратиться в заурядные рупоры для озвучивания шуток, коими являются, например, сестры Олсен¹.

Возможно, Мак-Грегор решил, что, с точки зрения большинства людей (и, вероятно, американской культуры в целом), в подсознательном (Барт) заключено гораздо больше духовной энергии, чем в Сверх-Я (Лиза). Сериал «Симпсоны» нуждается в Лизе для психического уравновешивания, но, в сущности, необходимость в этом возникает не часто. Она — не ян для инь Барта, ибо данный образ предполагает дополнительность или даже равенство влияния, чего, как мы уже показали, не наблюдается.

Философские аспекты личности Лизы наиболее явно проявляются в эпизоде *They Saved Lisa's Brain* [225], в котором Лизу тайно приглашают вступить в спрингфилдское отделение Менсы. Вскоре она проявляет себя как утопист и идеалист, превосходя в этом даже других членов общества. После того как мэр Куимби уходит в отставку, а члены братства становятся новой властью Спрингфилда, Лиза изумляется тому, как быстро даже очень умные люди могут стать фанатичными спорщиками. Даже Стивен Хокинг не в состоянии убедить ее в том, что мечта об общем благе — это недостижимый мираж. Поскольку большинству обществ удавалось, преодолевая тягу к самосуду, терпеть одновременно не более одного идеалиста или реформатора, то семье Симпсонов, вероятно, следует выставить высокие оценки за успехи в этом направлении.

¹ MacGregor J. More Than Sight Gags and Subversive Satire // *New York Times*. 20 June 1999; также см.: <http://www.snpp.com/other/articles/morethan.html>.

ХОРОШИЕ ДЕВОЧКИ И ГЛУПЫЕ МАЛЬЧИКИ

Следует, конечно, признать, что эпизоды «Симпсонов» часто насыщены пародией на телевидение, семейную жизнь и целый ряд других институтов и обычаев. Следовательно, есть опасность того, что чрезмерно серьезная деконструкция текста вытравит весь юмор из комментариев на социальные темы, которые в течение одиннадцати сезонов привлекали самую разную аудиторию. И тем не менее этот сериал требует анализа в рамках жанра телевизионной комедии положений, который столь часто и тонко в нем пародируется.

Как мы заметили, демография Спрингфилда в точности отражает демографию телевизионного мира в целом. Спрингфилд (как и подавляющая часть телевидения) остается мужским миром, даже если мужчины (и мальчики) в большинстве своем — самодовольные кретины. Мужские персонажи в «Симпсонах», как и герои большинства мейнстримных телевизионных комедий минувшей половины столетия, (дис)функционируют в обществе производства и коммерции, рекламы и развлечений. А само общество, в котором (дис)функционируют эти мужчины, часто оказывается жестоким миром этических вызовов, поистине постмодернистской ареной, лишенной значимой социальной структуры и нравственного стержня. Несомненной заслугой Гроенинга и других авторов является то, что это общество столь остроумно исследуется, раскладывается по полочкам, а иногда переворачивается с ног на голову. Ирония состоит в том, что Гомер и Барт, подобно многим своим телевизионным предшественникам, могут вернуться в дом на Вечнозеленом бульваре, который, несмотря на все его странности, остается убежищем в постмодернистском мире. Этот дом остается местом, не похо-

жим на жилища Нельсонов, Кливерсов или Манстеров. У этого места есть стержень, он (в конечном счете) остается в стороне от всеобщего развала и здесь преданно ждет «домашний гений» Мардж Симпсон.

Кто-то, возражая нашим наблюдениям, посетует на то, что мы упустили самое главное, не заметив, что «Симпсоны» задумывались как пародия на «нормальную американскую семью во всей ее красе и ужасе»¹. Но мы считаем это верным. Идеал семьи не становится здесь мишенью наряду с другими. Возьмем, для примера, капитализм: мистер Бернс — это в значительной степени лицо капитализма. Чаще всего он выглядит карикатурным образчиком фридмановского капиталиста, который живет на широкую ногу, цель жизни которого — прибыль, смысл существования — алчность. В фигуре мистера Бернса мы видим удачную карикатуру на образ безжалостного капиталиста. Как и всякий успешный сатирик, Гроенинг способен предложить нам острую критику капиталистического мировоззрения, преувеличивая или подчеркивая его особенности. Иными словами, в мистере Вернее мы видим логический итог капиталистического мировоззрения, не связанного нравственными или социальными обязательствами. И все же мистер Бернс — не просто олицетворение капиталистической алчности, но полноценный самостоятельный персонаж, который порой испытывает беспокойство или даже экзистенциальную тоску из-за своих хищнических капиталистических махинаций. Если развить мысль, то, проводя аналогию с Бернсом, можно утверждать, что персонаж Мардж — это пародия на обобщенный культурный идеал жены и матери, сложнейший

¹ Эта характеристика семьи Симпсонов приписывается исполнительному продюсеру Джеймсу Бруксу. См.: http://www.snpp.com/other/papers/gs_paper.html.

розыгрыш, имеющий целью в конечном счете разоблачить бессмысленный характер ее ролей. Без сомнения, такая точка зрения имеет свои плюсы.

Однако при попытке рассмотрения Мардж как сатирического по своей сути персонажа мы сталкиваемся с проблемами. Во-первых, сатира как таковая предполагает выбор хорошо знакомого культурного явления (капитализм, религия, материнство...) и крайнее преувеличение его самых заметных особенностей. В результате такого сатирического преувеличения разоблачаются всяческие нелепости, ранее скрытые внутри самого культурного явления или идеи. Материнство, супружеские добродетели или женственность преувеличиваются в персонаже Мардж совсем не так сильно, как капитализм, высмеиваемый в персонаже Бернса, или постмодернистская религия, которая становится объектом сатиры в персонаже преподобного Лавджоя. Бернс доводит капитализм до крайности и потому олицетворяет бесплодную ветвь жизни. Мардж, напротив, не доводит до крайности те традиции, которые она олицетворяет, не раздувает их до чрезмерности, и они, конечно, не кажутся бессмысленными или поверхностными. Во-вторых, пародия (точнее, лучшие ее примеры) открывает для нас некий ранее не замечавшийся или не оцененный аспект чего-либо. Она заставляет нас принять более критическую позицию, демонстрируя, к чему может привести то или иное явление или идея, если она не будет ограничена другими идеями и явлениями. Если говорить о мистере Вернее и капитализме, нам напоминают о характерных чертах ничем не стесненных капиталистов-пуристов (разрушение окружающей среды, эксплуатация рабочих, отвращение к самому себе и одиночество). Другое дело Мардж: она не просто кажется преувеличенным образцом супруги и матери, но и является носителем добродетелей, хорошо

известных по ее предшественницам. Она предстает перед зрителем в нежном и получившем новую ценность образе женщины, исполняющей роль жены и матери.

Гроенинга и компанию следует похвалить за оригинальность в расширении нравственного центра с помощью персонажа Лизы, этого «домашнего идеалиста» (да простит нас Вирджиния Вулф). Лиза — не просто голос разума. Ей не чуждо ничто человеческое: она смеется, когда смотрит «Чесотку и Царапку», вместе со всеми радостно кидается комками жира, из-за чего срывается школьный бал, и рискует жизнью, чтобы не дать пропасть дорогим авиабилетам. В какие-то счастливые моменты ей даже удавалось изменять к лучшему поведение Барта. Один из первых примеров тому можно найти в эпизоде *Bart Gets An F* [14] из второго сезона. После того как Барт попросил у Бога еще один день на подготовку к контрольной работе и получил его из-за внезапного снегопада, у него возник соблазн забыть об учебе и пойти играть в снегу. Именно Лиза напоминает ему: «Барт, я слышала тебя прошлой ночью. Ты молил об этом. Твои молитвы были услышаны. Я не теолог и не знаю точно, что или кто есть Бог. Я лишь знаю, что Он намного сильнее мамы и папы вместе взятых, и ты перед ним в большом долгу». Барт остается заниматься (и получает зачет).

В четвертом сезоне Лиза и Барт вместе разоблачают ужасные условия жизни в «Лагере Красти» (*Kamp Krusty* [60]), жестокое обращение с животными в серии *Whacking Day* [79] и помогают Красти восстановить свой имидж в *Krusty Gets Kancelled* [81]. В шестом сезоне Лиза и Барт оказываются соперниками по игре в хоккей, причем их подстрекают к острой борьбе большинство взрослых жителей Спрингфилда, включая Гомера. Когда игра подходит к последнему штрафному броску, Барт и Лиза

снимают шлемы и обнимаются. Игра заканчивается вничью (*Lisa on Ice* [111]). Конечно, важно уметь подняться над глупым идеалом победы любой ценой, особенно мальчику, но подлинную меру влияния Лизы на Барта можно увидеть в эпизоде *The Secret War of Lisa Simpson* [178]. Будучи единственным кадетом женского пола в военной академии Роммельвуд, Лиза, которую все бойкотируют, начинает сомневаться в том, что сможет сдать сложные и изнурительные тесты по физподготовке. Поначалу Барт лишь тайно помогает ей тренироваться, но в решающий момент при прохождении самого страшного этапа с веревкой он подбадривает сестру, рискуя подвергнуться остракизму со стороны остальных мальчиков. Лиза успешно проходит испытание.

Итак, была достигнута определенная симметрия: шаплой Барт достаточно повзрослел (к концу восьмого сезона), чтобы считать такую личную ценность, как преданность семье, более важной, чем общественную ценность мужской солидарности. Те этические истины, которые в ранних сезонах могла понять только Лиза (необходимость держать слово, защищать слабых, даже если это змеи, помогать друзьям), были восприняты Бартом в такой мере, что теперь он способен поступать благородно по собственной воле без подсказок со стороны Мардж или Лизы (данная интерпретация предаёт забвению тот факт, что Барт все же бойкотировал Лизу в начале этой серии).

Но настоящей лакмусовой бумажкой для силы воздействия нравственного идеализма Лизы является, конечно, не Барт, а Гомер. Здесь временные рамки оказываются еще более широкими: фактически Гомер лишь однажды открыто признает значение Лизы в предвосхищающем событии эпизоде *Lisa's Wedding* [122]. В возрасте двадцати трех лет Лиза встретила и полюбила Хью Паркфилда —

англичанина из высшего общества, который разделяет ее интерес к проблемам окружающей среды, высоко ценит талант Джима Керри и придерживается скучного вегетарианства. Когда они приезжают в Спрингфилд, чтобы сыграть свадьбу, Гомер не может сдержать чувств:

Гомер: Малышка Лиза, Лиза Симпсон. Знаешь, я всегда чувствовал, что ты — лучшее, что связано с моим именем. Ты была умнее меня с тех самых пор, как научилась сама пеленать себя. *Лиза:* Ах, папа...

Гомер: Нет, нет, позволь мне закончить. Я лишь хочу, чтобы ты знала, что я всегда тобой гордился. Ты — мое величайшее достижение, и ты всего добилась сама. Ты помогла мне лучше понять мою жизнь и научила быть лучше. Кроме того, ты моя дочь, и вряд ли у кого-нибудь есть дочь лучше тебя. *Лиза:* Папа, хватит болтать. *Гомер:* Вот видишь? Ты до сих пор мне помогаешь.

Несмотря на это героическое усилие, Хью встревожен и испытывает неприязнь к семье Лизы. Когда он небрежно замечает, что будет рад вернуться в Англию и больше с ними не встречаться, она отменяет свадьбу. Это важный момент в развитии характера Лизы. Несмотря на ясный намек в эпизоде *Lisa, the Simpson* [195], когда Лиза обнаруживает, что тупость связана с полом и проявляется только у мужчин Симпсонов (это, кажется, означает, что ее таланты и ум способны помочь ей оставить дом и вырваться из Спрингфилда), реакция Лизы на критику в адрес ее семьи показывает, что ее любовь к близким, возможно, перевесит надежды, связываемые с ее интеллектом. Конечно, один эпизод не обрисовывает полностью характер Лизы, и можно даже надеяться на то, что любовь к семье

не исключает реализации интеллектуального потенциала, однако решение Лизы остаться в симпсоновском болоте позволяет предположить, что ее потенциал пока останется невостребованным. В интервью журналу *Loaded Magazine* Гроенинг так сказал по поводу беспокойства за судьбу Лизы: «У мужчин в „Симпсонах« вообще нет самосознания, а женщины близки к тому, чтобы обзавестись таковым. Я думаю, что Лиза в конце концов сможет выбраться из Спрингфилда, так что ей есть на что надеяться»¹. Мечтам Лизы еще предстоит сбыться.

Мардж — хранительница очага и убежища, в которое в каждой серии возвращаются Гомер и Барт. Мы знаем, что эта ее роль слишком важна, чтобы Мардж могла долго ее оставить. В любом случае, она слишком добра, чтобы преуспеть в суровой и продажной сфере общественной и деловой деятельности. Ей даже не удалось продать ни единого дома во время недолгой работы в агентстве недвижимости *Red Blazer Realty* Лайонела Хатца, причем не потому, что она была женщиной, а потому, что не могла лгать своим клиентам. Также и Лиза никогда по-настоящему не повзрослеет и не покинет дом, потому что она слишком важна как нравственный образец. Мардж успокаивает своих мужчин, говоря, что любит их такими, каковы они есть. Лиза порождает в них желание стать лучше и ведет их по этому пути. Это удивительные и чрезвычайно важные роли, и, похоже, что лучшие человеческие качества в сериале приписываются исключительно женскому роду. Однако, чтобы повсеместно вдохновлять глупых мальчиков (включая и членов собственной семьи), приходится оставлять за теми неоспоримое право на положение в самом центре сцены, имя которой — жизнь.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ «ЭТО НЕ Я»: ЭТИКА И «СИМПСОНЫ»

¹ См.: <http://www.snpp.com/other/interviews/groening96.html>.

**10.
НРАВСТВЕННЫЙ МИР СЕМЬИ СИМПСОНОВ
В СВЕТЕ УЧЕНИЯ КАНТА**

ДЖЕЙМС ЛОУЛЕР

В статье, посвященной книге Дж. Роулинг «Гарри Поттер и Кубок огня», фантаст Слайдер Робинсон¹ пишет: «Ну хорошо, Гарри, пожалуй, уж слишком добренький... Вообще, давайте признаем: Гарри — это Анти-Барт. Но неужели вы действительно хотите, чтобы ваши дети подражали Симпсону?»²

Подыскивая детям образец для подражания, мы не должны делать выбор между паинькой Гарри Поттером и хулиганом Бартом Симпсоном. Ведь еще есть, например, Лиза Симпсон. «Симпсоны» несводимы к какой-либо одной своей части; составляющие этого шоу образуют единое целое. Неспособность заметить уникальную

¹ Настоящее имя Пол Робинсон (р. 1948). — *Примеч. перев.*

² The Globe and Mail. 15 July 2000. P. D14

нравственную позицию Лизы Симпсон, а также представление нравственного образца для подражания в виде «паиньки» свидетельствуют об узости взгляда на этическую добродетель.

Что такое нравственная добродетель? Согласно Иммануилу Канту, главной составляющей нравственной позиции является приверженность исполнению «долга». Понятие долга подразумевает наличие двух противодействующих сил. С одной стороны — наши спонтанные желания, чувства и интересы, включая страхи и неприязни, зависть и сомнения. С другой стороны — мнение человека о том, что нужно делать, и о том, каким человеком следует быть. Понятие «долг» предполагает, что эти две силы часто противодействуют, вследствие чего делать то, что необходимо, или быть тем, кем следует, оказывается трудно или болезненно и требует различных жертв. Индивид, стремящийся сохранить нравственную позицию, — идеальный нравственный образец для подражания, — подчиняет, а в случае необходимости жертвует личными желаниями, чувствами и интересами ради долга для того, чтобы поступить правильно или стать хорошим человеком.

В эпизодах «Симпсонов» часто подчеркивается конфликт между личными желаниями, чувствами и интересами, с одной стороны, и моральным долгом — с другой. Каждый член семьи Симпсонов, включая малютку Мэгги, способствует созданию сложной моральной атмосферы, в которой нравственность выделяется в значении долга именно потому, что существует и противоположное — страстные желания, чувства и интересы сильных личностей. Мы кратко рассмотрим то, как эти темы разработаны в персонажах Гомера, Барта и Мардж, а затем сосредоточим свое внимание на главном примере испол-

ненной сознания долга нравственной личности, то есть на персонаже Лизы. В процессе изложения станет ясно, что в конечном итоге вся семья Симпсонов разрешает и преодолевает противоречия между долгом и желанием.

ГОМЕР МЕЖДУ МО И ФЛАНДЕРСОМ

Иногда конфликт подчеркивается карикатурным изображением чувства долга. Гомер Симпсон демонстрирует недюжинную способность объяснять свои желания и интересы как нечто составляющее моральный долг, поэтому перед ним не встает трудного выбора. В эпизоде *This Little Wiggy* [196] Мо просит, чтобы Гомер уничтожил его автомобиль, дабы Мо получил страховку. Гомер испытывает сильное давление со стороны этого в целом эгоистичного персонажа. Он напуган угрозами острого на язык Мо и склонен уступить настойчивой просьбе приятеля, который, как правило, ставит собственные желания и интересы превыше чужих и которому почти или совсем нет дела до какого-то там морального долга. Гомер же, напротив, порой сомневается и раздумывает о том, правильно ли он поступает. Он советуется с «совестью», которая принимает форму ментального образа его жены Мардж, говорящей с ним. «Мардж», смеясь, уверенно говорит ему, что его долг — уничтожить машину Мо, чтобы тот получил страховку. Успокоив таким образом свою «совесть», Гомер энергично принимается исполнять «должное».

Пусть и в сатирической манере, данный эпизод явно подчеркивает нравственный аспект долга. Гомер Симпсон не дает нам положительного образца для подражания, а показывает, как не следует поступать. Мы смеемся

над этой карикатурой ситуации нравственного выбора, но в то же время задаемся вопросом, сколь часто наши собственные представления о моральных обязательствах определяются сходным образом.

Нравственные дилеммы Гомера в основном вполне конкретны. Например, ему приходится класть на одну чашу весов любовь к Мардж и свои обязательства мужа по отношению к ней, а на другую — страсть к рыбалке и другие личные устремления. Гомер искренне хочет быть хорошим отцом и мужем, однако притягательность личных удовольствий постоянно гонит мысли о долге прочь из его головы. В эпизоде *War of the Simpsons* [33] после особенно вопиющего проявления эгоистичности Гомера Мардж убеждает его отправиться на озеро Кэтфиш на организованную преподобным Лавджоем недельную консультацию по вопросам брака. Хотя Гомер признает, что повинен в возникновении супружеской проблемы, он соглашается поехать главным образом для того, чтобы попытаться поймать огромного легендарного сома, прозванного «Генерал Шерман», — «пятьсот фунтов глубоководной ярости».

Рано утром Мардж застаёт Гомера со всем рыбацким снаряжением пытающимся улизнуть из коттеджа. Как он может думать о рыбалке, когда на карту поставлен их брак? Искренне стыдящийся собственного поведения Гомер отказывается от своего плана и решает просто прогуляться вдоль берега. Заметив, что кто-то забыл удочку, Гомер поднимает ее, чтобы вернуть владельцу. В тот же миг Генерал Шерман заглатывает наживку и устремляется прочь с такой силой, что опрокидывает Гомера в лодку и утаскивает его на середину озера.

За сим разворачивается эпическая битва воли и силы между человеком и чудовищем — одинокая и героичес-

кая борьба в духе рассказа Эрнеста Хемингуэя «Старик и море». Гомер, одержавший таки верх, возвращается на берег в предвкушении неуязвимой славы лучшего рыбака в истории, но там его уже поджидает разъяренная Мардж, обвиняющая его в крайнем эгоизме. Оказавшись перед выбором между эгоистичным желанием и моральным долгом, Гомер отказывается от славы ради семьи и отпускает задыхающегося Генерала Шермана в пучину вод. Преодолевая столь мощный импульс личной страсти, Гомер превращает физическое действие в подлинно великий акт морального героизма. Гомер сознает, что принес жертву долгу: «Я отказался от славы и завтрака ради нашего брака».

«Паинька» Фландерс также принимает участие в этой консультации вместе со своей женой. В чем же проблема их брака, если такое вообще возможно? Супруга Неда иногда подчеркивает строки в его Библии! Фландерс — это важная фигура в нравственном мире «Симпсонов», поскольку он олицетворяет мораль, перешедшую все мыслимые границы, мораль, которая более не конфликтует с личными желаниями и интересами, так как таковых у Фландерса, по-видимому, не осталось¹. В этом отношении Фландерс является противоположностью Мо. Для возникновения чувства нравственного долга необходимо существование не какой-либо одной, а двух сил: понимания ценности нравственного долга и здорового чувства личного желания, удовольствия, интереса. Между двумя тенденциями заключена возможность конфликта. Тогда как Мо решительно заботится только о себе, Фландерс, являясь карикатурой на христианскую мораль, не имеет никакой личной жизни.

¹ Нравственность Неда обсуждается в гл. 14.

Эта мысль в юмористической манере подтверждается в эпизоде *Viva Ned Flanders* [213], когда весьма молодого выглядящий Фландерс признается, что на самом деле ему шестьдесят лет. Гомер говорит ему, что причина его молодежливости в том, что Фландерс не жил по-настоящему. Фландерс, с сожалением соглашаясь с его анализом, назначает Гомера своим учителем жизни¹. Результаты, разумеется, оказываются кошмарными, вспомним хотя бы сыгранную в пьяном угаре двойную свадьбу в Лас-Вегасе. Страсть Гомера к немедленному удовлетворению своих желаний противоположна моралистической неспособности Фландерса «жить по-настоящему». Ни один из них не имеет представления об ограничениях своих жизненных позиций.

ДАЖЕ БАРТ ЗНАЕТ,
ЧТО ЭТО НЕПРАВИЛЬНО

Барт Симпсон во многом похож на своего отца. Именно от последнего этот любящий повеселиться и напрашивающийся на неприятности мальчишка унаследовал бесшабашное отношение к жизни. В *Bart's Girlfriend* [110] Барт страстно влюбляется в дочь его преподобия Лавджоя — Джессики. Сначала Барт думает, что ему следует стать набожным, как того требует воскресная школа, чтобы завоевать благосклонность девочки. Но Джессика начинает интересоваться им лишь тогда, когда замечает в нем потенциального криминального сообщника. Эта серия иллюстрирует возможности появления нравственного

¹ Такое воспитательное качество Гомера, как «любовь к жизни», обсуждается в гл. 1.

лицемерия в тех случаях, когда мораль связывается с подчинением внешнему кодексу поведения¹. Будучи дочерью священнослужителя, Джессика старательно играет роль «паиньки». Она лицемерно использует мораль, чтобы удовлетворять свои эгоистичные желания. Когда Джессика крадет деньги из церковной корзины для пожертвований, Барт прилагает все усилия, чтобы воспрепятствовать краже. «Красть из корзины для пожертвований действительно плохо! — говорит ей Барт. — Даже я это знаю». Когда в краже обвиняют Барта, он спрашивает Джессику, зачем ему покрывать ее. Она отвечает: «Потому что, если ты расскажешь правду, тебе никто не поверит. Не забывай, что я — милая, безупречная дочка священника, а ты — просто желтая шваль»².

В свете обычного для Барта озорства его периодические признания важности долга могут подчеркнуть некоторые этические моменты более эффективно, чем это было бы возможно в случае благонаправленного ребенка. В *Bart the Mother* [206] он испытывает трогательные угрызения совести после того, как его бездумные проказы приводят к гибели птицы, уже отложившей яйца. Барт решает посвятить все свое время высиживанию осиротевших яиц и даже жертвует ради этих важных забот своими обычными удовольствиями, что для него вообще нехарактерно. Но благими намерениями (особенно, быть может, родившимися из спонтанного душевного порыва) вымощена дорога в ад. Когда выясняется, что в яйцах находятся птицевядные рептилии, запрещенные федеральным законом, Барт встает на их защиту. Он говорит

¹ Более детально лицемерие рассматривается в гл. 12. ² Когда-то в южных штатах США «белой швалью» пренебрежительно называли бедняков, но не будем забывать, что у рисованных Симпсонов кожа желтая (и по четыре пальца на руке). — *Примеч. перев.*

своей матери: «Все считают их чудовищами. Но я их вырастил и люблю! Я знаю, что это трудно понять». Мардж отвечает: «Не так трудно, как ты думаешь».

Когда, впрочем, ящерицы Барта истребляют спрингфилдскую популяцию докучливых голубей, Барта объявляют героем города. Барт позволяет славе затмить те моральные принципы, которыми он руководствовался в своих действиях. «Я не понимаю, Барт, — говорит его сестра Лиза. — Ты так расстроился, когда убил одну птицу, а теперь по твоей вине погибли десятки тысяч птиц, а тебя это совсем не волнует». Но Барт уже вернулся к своей неморальной модели поведения и едва ли способен сосредоточиться на этом важном, с точки зрения Лизы, экологическом парадоксе.

МАРДЖ СТОИТ ЗА СЕБЯ

Для Мардж характерно погружение в роль традиционной жены и матери и отсутствие собственной жизни¹. Когда она оспаривает свое традиционное воспитание, становясь выше него, то привлекает внимание к важным нравственным вопросам. Как утверждает Кант, у нас есть обязанности не только перед другими, но и перед самими собой. Мы должны по мере сил развивать собственные таланты. Путь к независимому саморазвитию может при определенных обстоятельствах оказаться тяжелым моральным бременем. Требуется смелость, чтобы отстаивать свое личное развитие, когда социальные обстоятельства и воспитание склоняют к служению и подчинению другим. Таким образом, Мардж,

¹ Феминистскую критику в адрес Мардж см. в гл. 9.

в остальном остающаяся традиционной домохозяйкой, выдвигает на передний план великое нравственное дело феминизма.

В эпизоде *Realty Bites* [187], в сюжете которого есть заимствования из фильма «Гленгарри Глен Росс», Мардж устраивается на должность агента по продаже недвижимости. Ей надоело то, что семья принимает ее беззаветную заботу как должное. Она тоже человек и имеет право на личную жизнь. Мардж хочет сделать карьеру и тем убедить саму себя, свою семью и все общество Спрингфилда в собственной значимости. Когда ее знакомят с коллегами по бизнесу, мы видим, что она попадает в жестокий мир беспощадной конкуренции. Один из агентов язвительно соглашается с ее правами на весь Вест-Сайд, а сравнительно пожилой человек, напоминающий сломленного Джека Леммона¹, стоит у грани саморазрушения. Поначалу Мардж не осознает, в какой среде она оказалась, и с энтузиазмом и гордостью надевает элегантный красный пиджак своей компании.

Беда в том, что Мардж искренне хочет помочь клиентам и готова принести собственные интересы в жертву долгу, как она его понимает². Друзья и соседи, доверяющие Мардж, полагаются на ее мнение. Откликаясь на это доверие, Мардж не может не сказать им, что она в действительности думает об интересующих их домах. Мардж предельно откровенна с клиентами, с которыми ее в этом тесном сообществе связывают узы дружбы, и в результате ей не удается что-либо продать и сохранить работу в компании. Она не становится «суперпродавцом».

¹ Джек Леммон — американский актер и режиссер (1925—2001). — *Примеч. перев.*

² Обсуждение добродетельности (в противопоставлении чувству долга) Мардж см. в гл. 4.

Мардж защищает свой подход к делу перед лицом учтивого менеджера Лайонела Хатца: «Ведь наш девиз: „Хорошему человеку — хороший дом!“» Лайонел отвечает: «Послушай, Мардж, пора мне открыть тебе небольшой секрет. Хороший дом — это дом, который продается. Хороший человек — это кто угодно». «Но я всего лишь говорила правду!» — настаивает Мардж. «Ну разумеется, — говорит Лайонел. — Но есть одна правда, — при этих словах он хмурится и отрицательно мотает головой, — и другая правда», — а тут он улыбается и утвердительно кивает. Продукт можно продать, если представить его в выгодном свете: крохотный тесный домик следует назвать «уютным», перекошенный и готовый рухнуть сарай — «мечтой мастера на все руки», и так далее.

Мардж это не убеждает, но она оказывается перед выбором: лишиться работы или приукрашивать правду. В этом конфликте между личными интересами и моральным долгом мы видим, как под воздействием внутренней структуры конкурентной социальной организации она отдает предпочтение личным интересам. Изменив свой подход, Мардж заключает важную сделку, скрыв от наивных доверчивых Фландерсов тот факт, что в купленном ими доме когда-то произошло жестокое убийство. Она старается ощутить удовольствие от обладания чеком Фландерсов, который становится подтверждением ее карьерного успеха и ее значимости как человека, однако вместо этого испытывает чувство вины, поскольку не исполнила долг. Ее чувство долга в конечном итоге берет верх над желанием и своекорыстием. Она решает рискнуть всеми своими устремлениями и возвращается к клиентам с намерением рассказать всю правду. Оказывается, что она неправильно предвидела реакцию Фландерсов. Они приходят в восторг от того, что их дом

имеет такую интересную, страшную историю. Парадокс состоит в том, что в данном конкретном случае честность с самого начала была бы лучшей политикой.

После некоторых колебаний Мардж все-таки исполнила свой долг ради него самого и тем не менее достигла личных целей. Не так ли все должно происходить в жизни? Почему добрый поступок должен оборачиваться личной жертвой? Здесь мы подходим ко второму важному моменту, связанному с нравственным сознанием: сделав доброе дело, ты должен быть вознагражден. Это второе свойство морали на первый взгляд противоречит первому, а именно трению и возможному конфликту между долгом и желанием. Однако, как утверждает Кант, подобное трение преходяще. В конечном счете моральный долг и личное счастье должны быть неразрывно связаны. «Высшее благо» и главный моральный долг — это создание мира, в котором счастье проистекает из исполнения морального долга. Люди, исполняющие свой долг, должны быть вознаграждены; эгоистичные же люди, заботящиеся лишь о достижении личных целей за счет окружающих, должны быть наказаны.

Пока мы приходим к этому удобному и утешительному выводу, Гомер врезается на своем автомобиле в только что проданный дом. Выбравшись из-под обломков, Фландерс обращается к Мардж: «Тот чек у тебя еще с собой?» Мардж безропотно отдает чек, и Фландерс разрывает его. Каков урок? Делай то, что должен, и будь что будет.

Успех карьеры — не самое важное в жизни. Мардж возвращается в лоно семьи, где ее ждут приветственные возгласы и, в конечном итоге, уважение. Ее решительная преданность нравственным принципам вознаграждается чем-то большим, чем крупная сделка, а именно

счастьем, которое ей приносят любовь и уважение семьи. Периодически мы замечаем проблески «высшего блага» — единства долга и счастья — в таких светлых моментах жизни семьи Симпсонов.

ЛИЗА СТОИТ ЗА ПРИНЦИП

я

Пронизанное этикой долженствования нравственное сознание нагляднее всего представлено в образе второклассницы Лизы Симпсон. Лизе присуще острое чувство морального долга. Однако она не руководствуется самонадеянной и поддерживаемой институционально моралью, как Фландерс, уверенный в авторитете Библии и церкви. Мораль Лизы является результатом ее личных размышлений на важные темы нравственной жизни, такие как честность, помощь попавшим в беду, вера в равенство людей и справедливость. На примере Лизы мы видим, как трудно бывает жить в согласии с такими принципами, не идя бездумно на привычные компромиссы со статус-кво. Это приводит нас к другой важной характеристике морали по Канту. Мораль существует внутри человека. Она рождается из личных размышлений, а не из внешних общественных условностей или авторитетных религиозных учений. Она предполагает ясное понимание и последовательное соблюдение принципов, которыми человек руководствуется в жизни.

В эпизоде *Lisa the Iconoclast* [144] она обнаруживает, что легендарный и якобы героический основатель Спрингфилда на самом деле был злым пиратом, пытавшимся убить Джорджа Вашингтона. Лиза получает двойку за сочинение, озаглавленное «Джебедея Спрингфилд: супер-обман». Учительница объясняет ей: «Это просто полит-

корректная клевета на мертвого белого парня. Вот из-за таких женщин, как ты, остальные из нас не могут выйти замуж». Лиза лишь пытается рассказать правду, ничего не изменяя. Это не приукрашенная правда на продажу, а объективная историческая правда, которую следует отстаивать как нечто ценное само по себе, независимо от возможных последствий и жертв.

Однако порой правду об отцах-основателях необходимо напоминать для борьбы с современными злоупотреблениями. В серии *Mr. Lisa Goes to Washington* [37] Лиза обнаруживает, что один политик получает взятки от частных дельцов. Лиза пытается разоблачить это извращение основополагающих идеалов американской демократии. Она советуется с самим Томасом Джефферсоном. Как обычно, Лиза не отступает от принципа, за что и страдает. Проще было бы идти вместе с толпой, не создавать трудностей и смотреть на все сквозь пальцы. Лиза же вступает в битву с муниципалитетом.

Преданная исполнению долга, как того требуют ее твердые принципы, Лиза то и дело поднимает трудные вопросы. Правильно ли есть мясо и тем самым причинять страдания невинным животным? В эпизоде *Lisa the Vegetarian* [133] Лиза, глядя на тарелку с куском ягнятины, вспоминает милого беззащитного ягненка в детском зоопарке. Она обобщает этот опыт и становится воинствующей вегетарианкой. Отстаивая твердые принципы, она служит примером центрального аспекта моральной теории Канта, требующей тщательного обдумывания принципов своих действий и устранения противоречий между ними. Если нельзя причинять вред беззащитному животному в зоопарке, то как можно оправдать убийство такого же животного ради удовольствия от еды? Это возможное понимание формулировки категорического императива

Канта: «Поступай согласно такой максиме, которая в то же время сама может стать всеобщим законом».

Отстаивая свои принципы, Лиза портит барбекю-вечеринку. Гомер рассержен, а Лиза чувствует себя изгнанной из семьи и общества в целом, пока не находит убежище в саду на крыше магазина, принадлежащего индусу-вегетарианцу Апу. Там она встречает единомышленников в лице Пола и Линды Маккартни и наконец чувствует, что ее идеи уважаемы. «Когда же эти дураки поймут, что можно быть вполне здоровыми, питаясь овощами, фруктами, злаками и сыром?» Но снисходительный Апу отвечает: «Фу, сыр!» Лиза, обнаружив, что стандарты некоторых людей выше ее собственных, понимает, как она была высокомерна в своем чувстве нравственного превосходства, тогда как Апу, не употребляющий в пищу даже сыр, призывает к терпимости. В результате этого опыта Лиза начинает более тонко понимать вопросы морали: «Похоже, я была слишком строга ко многим людям, особенно к своему отцу. Спасибо вам, ребята».

ИЗОЛЯЦИЯ ЛИЗЫ

Лиза уделяет пристальное внимание непреложным моральным принципам и заставляет людей стесняться своих привычных компромиссов. Поэтому она часто оказывается в изоляции и сильно страдает из-за этого. Она стремится к уважению и дружбе, тоже хочет быть популярной и нравиться другим. Кровь Симпсонов не дает ей стать паинькой. Она не из тех, кто находит счастье в простом следовании тому, что считается хорошим. Подобно своему брату, Лиза склонна рисковать, однако ее

смелые предприятия скорее нравственного, нежели физического толка. Вследствие этого нравственные ценности наиболее ярко освещены в сериях, где главную роль играет Лиза, предстающая в благоприятном, а не в дурном свете, как это часто бывает с Гомером, и делается это скорее с принципиальной последовательностью, а не просто через противопоставление матери.

В эпизоде *The Secret War of Lisa Simpson* [178] моральная изоляция Лизы живо проявляется в военной академии. Барта отправляют туда с расчетом, что суровая военная дисциплина будет сдерживать его своевольные порывы. Наблюдая за успешной адаптацией Барта к пребыванию в этом месте, мы понимаем, что едва ли найден хороший способ подавления преступных наклонностей. «Мой учитель по убийствам говорит, что это у меня в крови», — хвастается Барт. Подобные моральные рефлексии относительно привычных общественных ценностей часто поражают зрителей «Симпсонов». Так что же вернее: этому шоу недостает нравственности или, напротив, в нем слишком много морализаторства, излишне рьяной критики в адрес нашего общества и навязывания точки зрения Лизы Симпсон?

Как бы то ни было, центральной фигурой эпизода является не Барт, а Лиза, которая требует, чтобы ее тоже зачислили. Лиза хочет испытаний, которые она не может найти в обстановке общего отупения своей школы. Кроме того, она отстаивает право женщины на равенство с мужчинами. Когда она становится первой девочкой в академии, всем мальчикам приходится переехать из казармы, и это отнюдь не помогает Лизе снискать долгожданное признание. Оставшись одна во враждебной маскулинно-шовинистической среде, девочка утешается мыслями об Эмили Дикинсон. Та тоже была одинока,

но все же писала прекрасные стихи, думает Лиза. Да, но потом, вспоминает Лиза, поэтесса сошла с ума!

На людях Барт вместе со всеми бойкотирует Лизу, не решаясь признать свою сестру. Оставшись с ней наедине, он извиняется: «Прости, что бегал от тебя, Лиз. Я... я просто не хотел, чтобы парни подумали, будто я размяк». Тем не менее Барт тайком помогает Лизе тренироваться по ночам на «элиминаторе» — препятствии с веревкой, натянутой на головокружительной высоте «с фактором риска двенадцать». В итоге Лиза одолевает препятствие, несмотря на крики мальчишек: «Падай, падай, падай». Барт в конце концов идет против задира, подав одинокий, но ободряющий голос. Даже он знает, что отказываться от сестры неправильно. Прекрасно, если бы Гарри Поттер смог столь же ярко отличаться.

ГРУСТЬ И САКСОФОН

Чем-то большим, чем послушный ребенок, Лизу делает тот факт, что она — очень чувствительный человек, жаждущий личного счастья. Конфликтная природа морального долга, часто требующего жертв, также представлена здесь крайне остро. Она терпит все страдания, которые только может причинить не по годам развитому чувствительному ребенку преданность самостоятельно выработанным принципам. Свойственная ей сильная любовь к жизни и красоте, сочетающаяся с искренней верой в правду и добро, приводит к разочарованиям и грусти, которые находят выражение в печальных, тоскливых звуках ее джазового саксофона. Кант считает, что красота и искусство, воздействуя на чувства человека, делают возможной более нравственную жизнь. Когда

действительность не способствует или препятствует реализации этих возможностей, душевные страдания Лизы вырываются наружу сквозь раструб саксофона. Благодаря персонажу Лизы комедия «Симпсоны» не позволяет нам забыть о глубинах трагедии.

В эпизоде *Moaning Lisa* [6] у Лизы возникают проблемы из-за традиционного патриотизма. На уроке музыки вместо простенькой песенки *My Country 'Tis of Thee* Лиза импровизирует и выдает задушевное соло на саксофоне. «В *My Country 'Tis of Thee* нет сумасшедшего би-бопа», — говорит ей учитель музыки. «Но ведь он так похож на мою страну, — тут же с пафосом произносит Лиза. — Моя игра — это стенания по бездомному человеку, живущему в своей машине, по фермеру из Айовы, чью землю забрали бессердечные бюрократы, по шахтеру из Западной Виргинии, попавшему...» «Да-да, все это очень хорошо, Лиза, — отвечает учитель, — но никого из этих неприятных людей не будет на предстоящем концерте».

Домой из школы приходит письмо, в котором для разнообразия критикуется Лиза, а не Барт: «Лиза не желает играть в „увернись от мяча“, потому что она слишком печальна». Игра «увернись от мяча», кажется, очень хорошо отражает ситуацию, в которой оказалась Лиза. По ее правилам, одного человека выбирают для атаки со стороны всех остальных. Лиза не защищается и упрямо сносит удары, отказываясь проникнуться духом игры. Напомним, что данный эпизод был сделан задолго до натиска реалисти-шоу, прославляющего дарвинистскую борьбу за выживание.

Главная беда состоит в том, что вокруг Лизы нет никого, с кем она могла бы поделиться причинами своей

¹ Страна моя, это о тебе (англ.).

меланхолии. Барт и Гомер увлечены жестокими видео-играми. Разве могут они понять ее проблемы? Лиза пытается объяснить: «Мне просто интересно понять, в чем смысл? Изменилось бы что-нибудь, если бы я вообще не появилась на свет? Как мы можем спокойно спать по ночам, когда в мире столько страданий?» Гомер старается подбодрить ее, качая на коленях. Может, это связано с нижним бельем, предполагает он, когда Мардж делает замечание о ее трудном возрасте. Что ж, по крайней мере, сердце у Гомера есть.

Настроение Лизы начинает подниматься, когда она слышит грустные звуки инструмента другого саксофониста — Мерфи по прозвищу Кровавые Десны. Ночью при свете луны он играет на безлюдном мосту на фоне пронзительного городского пейзажа. Десны Мерфи кровоточат, потому что он никогда не был у зубного врача. «Мне и так хватает боли», — говорит он. Лиза рассказывает ему о своих страданиях. «Тут я тебе ничем не могу помочь», — отвечает он, — но мы можем сыграть вместе».

Лиза и Кровавые Десны начинают лабать: «Детка бросила меня, и мне так одиноко...» А Лиза отвечает:

У меня есть вздорный братец,
Каждый день он меня достает,
Мамаша этим утром
Не дала мне кусок пирога.
А папаша превращает
Дом в безумный цирк зверей.
О! несчастней меня нет
Во всем втором классе.

Мардж прерывает эту джем-сессию и забирает Лизу. «Ничего личного, — говорит Мардж блюзмену. — Я просто боюсь неизвестного».

Как того требует ее роль традиционной матери, Мардж советует Лизе улыбаться. Именно так советовала ей ее собственная мать. «Смотри на мир веселей, — говорит мама юной Мардж в одной из ретроспективных серий, — ведь все судят о твоей маме по тому, как широко ты улыбаешься». Лиза отвечает, что ей не хочется улыбаться. Но Мардж непреклонна: «Послушай меня, Лиза. Это важно. Я хочу, чтобы сегодня ты улыбалась. Знаешь, то, что у тебя на душе, не имеет значения. Самое главное то, что у тебя на лице. Этому меня учила моя мама. Возьми все свои неприятные чувства и затолкай их подальше вниз, ниже колен, пока они не окажутся у тебя под ногами. И тогда ты окажешься в своей тарелке, будешь нравиться мальчикам, тебя начнут приглашать на вечеринки, а потом и счастье придет».

Лиза, теперь уже, возможно, жаждущая хоть какого-то облегчения, следует совету матери. И это срабатывает! «Эй, классная улыбка», — говорит один мальчик. Приятель одергивает его: «Что толку с ней говорить? Она отвечает что-то странное». Лиза продолжает улыбаться. «Я думал, ты зазнайка, но, похоже, ты ничего», — говорит еще один мальчик. Другой приглашает ее в гости: «Заходи ко мне сегодня. Сделаешь мои уроки». «Ладно», — соглашается Лиза. Появляется учитель, который надеется, что у Лизы не случится «очередной приступ необузданной творческой активности». «Нет, сэр», — отвечает Лиза, широко улыбаясь.

Наблюдающая за этой сценой Мардж замечает ошибку традиционного образования и увозит Лизу прочь так поспешно, что у машины скрипят покрышки. «Так вот откуда у нее это», — говорит учитель, обнажая скрытую правду отношений между Лизой и ее матерью. Мардж просит у Лизы прощения: «Я была не права. Беру свои

слова назад. Всегда оставайся сама собой. Хочешь грустить — грусти, милая. Мы переживем это вместе. А когда ты перестанешь грустить, мы по-прежнему будем с тобой. С этого момента я буду улыбаться за нас обоих».

Услышав слова, соответствующие ее собственным чувствам, Лиза впервые искренне улыбается. Следуя предложению Лизы, вся семья идет в клуб, где Кровавые Десны исполняет в честь «великой юной леди джаза» Лизину песню. В компании счастливой и заботливой семьи (включая малютку Мэгги, которая сосет пустышку в ритм мелодии) Лиза сияет. Свободная, независимая и помнящая о долге личность достойна счастья.

11.

**«СИМПСОНЫ»: АТОМИСТИЧЕСКАЯ ПОЛИТИКА И
НУКЛЕАРНАЯ СЕМЬЯ**

Пол КАНТОР

В мае 1999 года сенатор Чарльз Шумер, посещая среднюю школу в одном из северных городов штата Нью-Йорк, получил неожиданный урок гражданственности из неожиданного источника. Говоря о злободневной проблеме школьного насилия, сенатор хвалил закон Брэди, одним из поборников которого он являлся, отмечая его роль в предотвращении преступности. Поднимая вопрос об эффективности такой меры, как усиление контроля за продажей оружия, учащийся Кевин Дэвис привел пример, наверняка хорошо знакомый его одноклассникам, но неизвестный сенатору от Нью-Йорка: «Это напоминает

¹ Официальное название этого документа «Закон о предотвращении насилия с применением личного огнестрельного оружия»; принятый в 1993 г., он предъявляет более жесткие требования к покупателям огнестрельного оружия. — *Примеч. перев.*

мне один эпизод из „Симпсонов“. Когда Гомер хотел купить себе пистолет, его признали „потенциально опасным“, так как он дважды сидел в тюрьме и лежал в психиатрической лечебнице. Когда Гомер спросил, что это значит, то продавец оружия ответил: „Это значит, что тебе нужно подождать еще недельку, и тогда ты сможешь купить пистолет“»¹. Если не заострять внимания на плюсах и минусах закона, то данный пример помогает понять, как мультипликационный сериал компании Fox формирует образ мыслей американских зрителей, особенно молодого поколения. Возможно, тот факт, что, заглянув в телепрограмму, мы можем догадаться, какие политические уроки нам преподнесут, не лишен смысла. Многим кажется, что «Симпсоны» — это бездумное развлечение, но на самом деле этот мультфильм является одним из самых сложных комедийных сатирических шоу, которые когда-либо появлялись на американском телевидении. За все годы своего существования сериал затронул множество серьезных проблем: безопасность использования ядерной энергии, охрана окружающей среды, иммиграция, права сексуальных меньшинств и женщин-военных... Как это ни парадоксально, именно фарсовая природа сериала позволяет ему быть серьезным в тех случаях, в которых другим телевизионным программам не удается это сделать.

Тем не менее я не стану рассуждать о политической ориентации сериала в узком смысле его приверженности той или иной партии. «Симпсоны» в равной степени высмеивают как республиканцев, так и демократов. Чаще всего появляющийся на экране политик — местный мэр Куимби — говорит с тем же акцентом, что и Кен-

¹ Roll Call. 44. 81 (13 may 1999).

неди¹ и в целом ведет себя как типичный функционер Демократической партии, тогда как зловещая политическая сила, управляющая Спрингфилдом из-за кулис, неизменно изображается похожей на республиканцев. С другой стороны, справедливо будет отметить, что «Симпсоны», являясь продемократическим и антиреспубликанским сериалом, просто продолжают традицию Голливуда. Один эпизод вообще был необоснованно жесткой карикатурой на экс-президента Буша²; но в то же время странно, что президент Клинтон осмеивался столь осторожно³. И все же одна из самых забавных политических реплик за всю историю «Симпсонов» была направлена против демократов. Когда дедушка Эйбрахам Симпсон забирает деньги, предназначенные его внукам, Барт спрашивает его: «А ты не удивлялся, когда получал чеки абсолютно ни за что?» Эйб отвечает: «Я думал, дело в том, что демократы снова пришли к власти»⁴. Не желая пропускать ни одной возможности пошутить, в течение

¹ Сходство становится более полным, когда в эпизоде *Burns Verkaufen der Kraftwerk* [46] Куимби произносит: «Ich bin ein Springfielder». Я привожу все названия серий «Симпсонов», используя информацию из бесценной работы: *The Simpsons: A Complete Guide to Our Favourite Family*.

² *Two Bad Neighbors* [141].

³ Нежелание создателей сериала клеветать Клинтону заметно в довольно скучной сатире на президентскую кампанию в части *Citizen Kang (Treehouse of Horror VII* [154]). Но после лавины скандалов вокруг администрации Клинтон на создатели сериала в сезоне 1998—1999 г. перестали осторожничать в отношении президента, что нашло свое отражение в серии *Homer to the Max* [216] (в которой Гомер законно меняет свое имя и становится Максом Пауэром). Мардж, к которой Клинтон жмет на вечеринке, вынуждена спросить: «Вы уверены, что по федеральному законодательству я обязана танцевать с вами?» Уверяя Мардж, что она достаточно хороша для человека с его положением, Клинтон говорит: «Черт, да я делал это даже со свиньями — серьезно, со свиньями».

⁴ *The Front* [78].

всех этих лет создатели сериала были беспристрастны в своих насмешках над обеими партиями, а также над левыми и правыми¹.

Помимо лежащего на поверхности вопроса о политической ориентации, меня интересует глубинная политика «Симпсонов» и то, как в данном сериале отражаются основные принципы политической жизни США. В «Симпсонах» политические вопросы освещаются через проблему семьи, что само по себе является политическим заявлением. Интересуясь в основном семьей, «Симпсоны» поднимают самые разные актуальные вопросы. Поэтому сериал во многом является менее «мультипликационным», чем другие телевизионные программы. Его рисованные герои более реальны и человечны, чем актеры в большинстве комедийных сериалов. Помимо этого в сериале создано вполне правдоподобное сообщество людей: Спрингфилд, США. «Симпсоны» показывают семью как часть большего сообщества и, в сущности, утверждают такое сообщество, которое могло бы стать опорой для семьи. Данный факт раскрывает секрет популярности сериала в Америке и одновременно является очень интересным политическим заявлением.

¹ В *The Wall Street Journal* происходили довольно интересные дебаты по поводу политики в «Симпсонах». Они начались со статьи Бенджамина Стейна «ТВ мир: от Мао к Дао» (5 февраля 1997 г.), в которой он утверждал, что в сериале политика отсутствует. На что Джон Мак-Грю в письме «„Симпсоны“ подрывают семейные ценности» (19 марта 1997 г.) ответил, что сериал политичен и определенно пропагандирует левые взгляды. Дерой Мердок и Джонсон-младший 12 марта 1997 г. возражали: сериал так же часто нападает на левое крыло, как и поддерживает традиционные ценности. Мнение Джонсона о том, что сериал «политически амбивалентен», а следовательно, примыкает «как к консерваторам, так и к либералам», подтверждено самим этим спором.

«Симпсоны» предлагают зрителю один из самых важных образов семьи в современной американской культуре — образ нуклеарной семьи. Симпсоны, имена которых заимствованы из детства создателя сериала Мэтта Грое-нинга, являются среднестатистической американской семьей, состоящей из отца (Гомер), матери (Мардж) и 2,3 ребенка (Барт, Лиза и малышка Мэгги). Многие критики высказывали разочарование тем, что сериал, являясь примером обычной семейной жизни в Америке, якобы предлагает детям и их родителям ужасные модели поведения. Популярность данного шоу часто трактуется как свидетельство упадка семейных ценностей в США. Но критикам «Симпсонов» необходимо более внимательно присмотреться к сериалу и проанализировать его в контексте истории телевидения. Несмотря на фарсовую природу мультфильма и постоянные насмешки над определенными сторонами семейной жизни, «Симпсоны» оказывают и позитивное действие, поскольку прославляют нуклеарную семью как институт. На протяжении десятилетий американское телевидение было склонно умалять важность образа нуклеарной семьи, предлагая в качестве альтернативы различные неполные и другие нетрадиционные семьи. Комедия положений о неполной семье фактически родилась в момент появления кабельного телевидения. Во всяком случае, можно вспомнить сериал «Моя малютка Марджи» (1952—1955). Но классические комедии положений о неполной семье, такие как «Шоу Энди Гриффита» (1960—1968) или «Три моих сына» (1960—1972), так или иначе воссоздавали образ нуклеарной семьи (часто за счет привлечения дяди или тети), таким образом представляя ее в качестве нормы (иногда вдовец женился во второй раз, как это произошло со Стивом Дугласом — героем Фреда Мак-Мюррея — в сериале «Три моих сына»).

Но с появлением в семидесятые годы таких сериалов, как «Алиса» (1976—1985), американское телевидение в целом начало отступать от стандарта нуклеарной семьи, предлагая другие модели воспитания детей, не уступающие общепринятой, а возможно, и превосходящие ее. В восьмидесятых и девяностых годах телевидение экспериментировало с различными вариациями на тему ненуклеарной семьи в сериалах «От Сидни с любовью» (1981—1983), «Панки Брюстер» (1984—1986), «Два моих папы» (1987—1990) и других. Данный процесс отчасти был порожден стандартной голливудской практикой штамповки новых серий путем незамысловатого изменения удачных находок¹. Но данная тенденция также отражала идеологическую направленность Голливуда и его стремление ставить под вопрос традиционные семейные ценности. Кроме того, хотя отсутствие в телевизионных сериалах одного или обоих родителей чаще всего объяснялось их смертью, отход от нуклеарной семьи, очевидно, отражал реальности американской жизни с ее большим числом разводов (особенно в Голливуде). Желая быть прогрессивными, телепродюсеры перенимали современные им социальные тенденции и постепенно отдалялись от стабильной, традиционной нуклеарной семьи. С типичной для индустрии развлечений скоростью Голливуд довел этот процесс до логического итога, коим стала семья без родителей: другая популярная программа компании Fox — «Великолепная пятерка» (*Party of Five*, 1994—2000) — показывает семью, в которой дети

¹ Возможно, наиболее известным примером являются «Зеленые мили» (1965—1971), ставшие инверсией «Деревенщин из Беверли-Хиллз» (1962—1971). Если семья, переехавшая из деревни в город, может быть смешной, то, решили телевизионные продюсеры, история о паре умников, переехавших из города в деревню, тоже станет хитом. Так оно и вышло.

погибших в автокатастрофе родителей самостоятельно становятся на ноги.

По мнению некоторых телевизионных продюсеров, сериал «Великолепная пятерка» показывает как раз то, что хотят увидеть современные зрители: дети могут прекрасно обойтись без одного и даже без обоих родителей. Этот факт отражает потребность детей в независимости и успокаивает чувство вины родителей, которые совсем (как это иногда бывает при разводах) забрасывают своих детей или не уделяют им достаточного внимания. Такие родители утешают себя мыслью, что их детям без них гораздо лучше, «совсем как тем милым — и немисливо красивым — детишкам из „Великолепной пятерки“». Таким образом, грубо говоря, последние двадцать лет некоторые американские продюсеры проповедовали, что упадок американской семьи не является социальным кризисом или даже серьезной общественной проблемой. На самом же деле они просто освободились от созданного в 1950-е годы образа нуклеарной семьи, который уже не был интересен зрителям 1990-х. Итак, на таком историческом фоне мы просто не можем переоценить попытку «Симпсонов» вернуть образ нуклеарной семьи на экраны.

Конечно, телевидение не оставляло его в стороне даже в восьмидесятые годы, что видно по популярности сериалов «Все в семье» (1971—1983), «Семейные узы» (1982—1989) и «Шоу Кросби» (1984—1992). И когда в 1989 году серии «Симпсонов» стали выходить регулярно, это, без сомнения, стало уникальным фактом восстановления ценности образа нуклеарной семьи. В 1990-х годах по их стопам пошли еще несколько сериалов. Они отразили глубокие социальные и политические течения общества, в частности утвердили новые семейные

ценности, которые в наше время вошли в программы обеих политических партий Соединенных Штатов. Сериал компании Fox «Женаты, с детьми» (1987—1998) несколько раньше «Симпсонов» представил зрителям забавную и проблемную нуклеарную семью. Не менее интересный образ представлен в сериале «Домашний ремонт» (1991—1999) компании ABC. В нем делается попытка восстановления традиционных семейных ценностей и даже тендерных ролей в постмодернистском телевизионном контексте. Но «Симпсоны» во многих отношениях являются самым интересным примером возвращения к образу нуклеарной семьи. Хотя многим кажется, будто данный сериал подрывает основы американской семьи или ее авторитет, на самом деле это не так. Он просто напоминает нам о том, что антиавторитаризм сам по себе является американской традицией, и что в демократической Америке всегда остро стояла проблема семейного авторитета. Именно сочетание традиционного и нетрадиционного делает «Симпсонов» столь интересными. Сериал пронизан насмешками над нуклеарной американской семьей, однако за ними просматривается ее четкий образ, утверждаемый в самом процессе осмеяния. Многие традиционные ценности американской семьи, и в первую очередь сам образ традиционной нуклеарной семьи, выдерживают все сатирические нападки.

Как я уже отмечал, понять это можно, только вспомнив некоторые факты из истории телевидения. «Симпсоны» — это модное, постмодернистское, рефлектирующее шоу¹. Но его самоосознание фокусируется на тра-

¹ Подробнее о самокритичном характере сериала читайте в моем эссе: *Cantor P. A. The Greatest TV Show Ever // American Enterprise*. 8. 5 (Sept. — Oct. 1997). P. 34—37.

диционном для телевидения изображении американской семьи. Следовательно, мультфильм представляет собой парадоксальное нетрадиционное шоу, корни которого глубоко уходят в телевизионные традиции. Можно сказать, что «Симпсоны» берут начало из более ранних мультфильмов о семейной жизни, таких как «Флинстоны» или «Джетсоны». А истоки этих мультфильмов следует искать в популярных комедиях положений пятидесятых годов о нуклеарных семьях: «Я люблю Люси», «Приключения Оззи и Харриет», «Папа знает лучше всех», «Предоставьте это Биверу». «Симпсоны» являются постмодернистским вариантом первого поколения семейных телевизионных комедий положений. Сравнивая последние с «Симпсонами», мы легко можем заметить все произошедшие трансформации и отклонения. В «Симпсонах» подчеркнуто, что отец уж точно не знает лучше всех. И совершенно очевидно, что гораздо опаснее предоставить что-либо Барту, нежели Биверу. Несомненно, «Симпсоны» не являются простым возвратом к семейным шоу пятидесятых. Но даже в процессе воссоздания и трансформации данный сериал сохраняет некоторую преемственность, делающую «Симпсонов» более традиционными, чем это может показаться на первый взгляд.

Симпсоны действительно нашли свой собственный необычный способ защиты нуклеарной семьи. В сущности, сериал заявляет: «Возьмите наихудший вариант — Симпсонов — и убедитесь, что даже такая семья лучше, чем вообще никакой». На самом деле семья Симпсонов не плоха. Некоторых людей пугает сама мысль о том, что подростки подражают Барту, в частности его неуважению к старшим, и особенно к учителям. Но такие критики забывают, что бунтарство Барта согласуется с почитаемым американским архетипом, что Америка была

основана на неуважении к властям и мятежном духе. Барт— это икона Америки, современная версия Тома Сойера и Гека Финна в одном лице. Несмотря на все свои проказы (или даже благодаря им), Барт ведет себя именно так, как и полагается вести себя мальчишке из американской мифологии, от комиксов про «Денниса-мучителя» до комедии «Наша банда»¹.

Если рассматривать мать и дочь Симпсон, то Мардж и Лиза не являются плохими образцами для подражания. Мардж Симпсон, в первую очередь, любящая мать и хорошая домохозяйка; но иногда в ней просыпаются феминистские черточки, особенно в серии, когда она уезжает в увеселительную поездку а-ля «Тельма и Луиза»². Действительно, она вполне современна в своих попытках сочетать некоторые феминистские порывы с традиционной ролью матери. Ну а Лиза по нынешним меркам просто идеальный ребенок: отличница, феминистка, вегетарианка и ярая защитница окружающей среды. Лиза политкорректна со всех сторон.

Действительно проблемным остается образ Гомера. «Симпсонов» часто критиковали именно за изображение недалекого, необразованного, слабохарактерного отца, не имеющего никаких моральных принципов. Да, Гомер именно таков, но он хотя бы наличествует и выполняет минимум отцовских функций. Несомненно, ему недостает многих качеств идеального отца. Он эгоист, который

¹ Довольно странно, но сам создатель Барта — Мэтт Гроенинг — присоединился к осуждающим поведение младшего Симпсона. В 1999 г. новостное агентство процитировало высказывание Гроенинга, обращенное к тем, кто называл Барта плохой моделью для поведения: «Сейчас, когда у меня само по два сына семи и девяти лет, я приношу свои извинения. Теперь я знаю, что вы имели в виду».

² *Marge on the Lam* [87].

часто ставит собственные интересы выше семейных. В одной из серий про Хеллоуин мы видим, что Гомер готов продать душу дьяволу в обмен на пончик (но в итоге выясняется, что его душа уже принадлежит Мардж и сам Гомер не имеет права ею распоряжаться)¹. Бесспорно, Гомер груб, вульгарен, неспособен оценить то хорошее, что есть в жизни. Если он и пытался разделить интересы Лизы, то не в добрый час. (Момент, когда Лиза открыла в себе замечательную способность предугадывать результаты футбольных матчей, благодаря чему Гомер стал раз за разом срывать банк в тотализаторе Мо, стали исключением².) Гомер легко может выйти из себя и сорвать злость на детях, свидетельством чему служат многократные попытки Гомера придушить Барта.

С какой стороны ни глянь, Гомер представляется никомушным отцом. Но после некоторого размышления можно с удивлением обнаружить в нем и множество хороших качеств. Прежде всего, он глубоко привязан к тому, что имеет: он любит свою семью, потому что она его. В упрощенном варианте его девиз звучит как «Это моя семья, какой бы она ни была». Едва ли это можно считать философской позицией, зато такая фраза вполне может лечь в фундамент семьи как института, отчего «Государство» Платона предполагало низвергнуть власть семьи. Гомер Симпсон является полной противоположностью этому королю философов: он любит не то, что лучше, а то, что принадлежит ему. У данной позиции есть свои недостатки, но она действительно помогает понять, как удастся существовать такой, казалось бы, проблемной семье, как Симпсоны.

¹ *The Devil and Homer Simpson в Treehouse of Horror IV* [86].

² *Lisa the Greek* [49].

Например, ради содержания семьи Гомер согласен работать на такой опасной должности, как специалист по безопасности атомной электростанции (а поскольку он единственный занимает подобную должность, то работа становится еще опаснее). В одном из эпизодов, когда Лизе безумно захотелось иметь пони, Гомер, чтобы заработать достаточно денег на его содержание, нанимается к Апу Нахасапимапетилону в его *Kwik-E-Mart* и чуть не лишается из-за этого жизни. В этих поступках проявляется искреннее беспокойство Гомера за семью. Он постоянно доказывает, что при необходимости готов защищать ее, даже подвергая себя риску¹. Часто такие поступки не приносят ожидаемого результата, но делают его заботу о семье еще более трогательной. Гомер — это квинтэссенция отцовства в чистом виде. Если отбросить все качества, присущие действительно хорошему отцу — мудрость, сострадание, ровный характер, бескорыстие, — то в итоге мы получим Гомера Симпсона с его чистой, бездумной и преданной любовью к семье. Поэтому, несмотря на его глупость, одержимость и другие эгоистические качества, мы не в силах ненавидеть Гомера. Ему не удастся быть хорошим отцом постоянно, но он не оставляет попыток стать им, и это делает его (в некоем фундаментальном и важном смысле) хорошим отцом.

Эпизод, когда семья Симпсонов находится практически на грани распада, можно назвать одним из самых эффективных выступлений в защиту семьи². Серия начинается с того, что заботливая Мардж готовит детям завтрак и школьный ленч. Она даже дает Барту и Лизе советы по хранению сэндвичей: «До половины двена-

¹ *Lisa's Pony* [43J].

² *Home Sweet Home-Diddily-Dum-Doodily* [131].

дцатого держите салат отдельно». Но после этой многообещающей сцены материнской заботы начинается череда несчастий. Гомер и Мардж отправляются на заслуженный день отдыха в *Mingled Waters Health Spa*. Но втропях они оставляют дом неприбранным, а кучу грязной посуды в раковине — невымытой. Тем временем у детей в школе тоже не все в порядке. Барт случайно подхватил вши от обезьяны своего лучшего друга Милхауза. Это дало повод директору Скиннеру задать вопрос: «Что за родители могли допустить такой недочет в соблюдении гигиены головы?» Свидетельств против Симпсонов прибавляется, когда Скиннер посылает за сестрой Барта. Лиза выглядит как уличный мальчишка, сошедший со страниц Диккенса, — ноги покрыты грязью, так как одноклассники стащили ее обувь.

В шоке от всех этих проявлений родительской недобросовестности, директор обращается в Управление по защите детства, которое в свою очередь приходит в ужас после обследования дома Симпсонов. Члены комитета абсолютно неправильно интерпретируют увиденное. (Обнаружив кипу старых газет, они решают, что Мардж — плохая хозяйка, хотя она просто подбирала необходимый материал для доклада Лизы.) В итоге чиновники приходят к выводу, что Гомер и Мардж являются плохими родителями, и составляют специальный акт о том, что домашнее хозяйство Симпсонов — это «грязная дыра, в которой даже туалетная бумага висит неправильно». Власти решают отдать детей Симпсонов приемным родителям. Барта, Лизу и Мэгги передают семье, живущей по соседству, главой которой является патриархальный Нед Фландерс. На протяжении всего сериала Фландерсы служат «дублерами» семьи Симпсонов. Фландерс и его семейство действительно образуют идеальную

семью, живущую по патриархальным представлениям о нравственности и религии. Контраст между Бартом и младшими Фландерсами очевиден: Род и Тодд отличаются хорошим поведением и послушанием. Помимо всего прочего, семья Фландерсов чересчур набожна, она даже более фанатична, чем преподобный Лавджой. Они очень любят проводить время за чтением Библии. Предлагая Барту и Лизе поиграть в «бомбардировку», Нед имеет в виду бомбардировку вопросами на знание Библии. Фландерсы приходят в ужас от того, что их соседи не слышали о Рехобоаме, не говоря уже о Захассадарском колодце и свадебном пире Бет Чадрухаразеб.

Эпизод с приемными родителями предлагает два варианта решения проблемы несостоятельности семьи Симпсонов. С одной стороны — образец патриархальной морально-религиозной семьи, с другой — терапевтическое государство, то, что сейчас называют государством-нянькой. Кто из них способен лучше воспитать детей Симпсонов? По мнению городских властей, Гомер и Мардж не подходят на роль хороших родителей и нуждаются в «переподготовке». Их посылают на «родительские курсы» на том основании, что эксперты лучше знают, как воспитывать детей. Воспитание детей — это своего рода специальность, которой можно обучить. Таково современное решение: если семья как общественный институт не состоялась, для восстановления ее функционирования необходимо вмешательство властей. Но в то же время эпизод представляет и патриархальное морально-религиозное решение: для воспитания богобоязненных детей необходимы богобоязненные родители. Действительно, Нед Фландерс делает все, что в его силах, чтобы Барт и Лиза перевоспитались и стали вести себя так же благочестиво, как и его собственные дети.

Но все же серия показывает, что младшим Симпсонам гораздо лучше с собственными родителями, и не благодаря наличию у тех особой подготовки или уникального опыта воспитания детей, и совсем не потому, что они набожны или высоконравственны. А просто потому, что Гомер и Мардж больше способны испытывать привязанность к Барту, Лизе и Мэгги, поскольку те их собственные отпрыски. Эпизод очень хорошо показывает ужас вмешательства всезнающих и всемогущих властей во все аспекты семейной жизни. Когда Гомер в отчаянии пытается позвонить Барту и Лизе, он получает официальное уведомление о том, что набранный им номер «не будет отвечать, так как он нерадивый монстр».

И в то же время мы видим ущербность патриархальной религиозности. Фландерсы могут быть справедливыми родителями, но им свойственно ханжество. Миссис Фландерс говорит: «Я не стану осуждать Гомера и Мардж, это сделает Господь карающий». Своей набожностью Нед иногда превосходит даже преподобного Лавджоя, который однажды спросил его: «Ты никогда не подумывал о переходе в другую веру? Они все примерно одинаковы».

Радостное воссоединение семьи Симпсонов в конце концов происходит. Вопреки всем заявлениям о ее «дисфункции», Симпсоны очень хорошо функционируют, так как дети и родители сильно привязаны друг к другу. Те, кто пытался отнять детей, предполагали, что существует некий внешний принцип, определяющий степень функциональной состоятельности семьи и базирующийся на современных или патриархально-религиозных теориях воспитания. Эпизод с приемной семьей доказывает обратное — каждая семья устанавливает свои собственные

правила. Семья знает лучше. Таким образом, эта серия представляет странное сочетание традиционализма и антитрадиционализма в «Симпсонах». Хотя сама идея простого возвращения к патриархальности отрицается, попытки современных статистиков подвести подоплеку под значимость семьи также отвергаются в пользу вечной ценности семьи как института.

Образ Неда Фландерса в данном эпизоде важен тем, что дает нам понять значение роли религии в «Симпсонах». А это совершенно нехарактерно для подобных шоу. Мы видим, что религия является частью семейной жизни Симпсонов. Несколько серий строятся на посещении церкви, включая эпизод, в котором Бог разговаривает с Гомером¹. Более того, религия важна для большинства жителей Спрингфилда. Помимо Неда Фландерса, в нескольких эпизодах появляется преподобный Лавджой, в том числе в том эпизоде, где его дочку озвучила не кто иная, как Мерил Стрип².

Такое внимание к религии нетипично для американского телевидения 1990-х годов. Действительно, по большинству современных телевизионных программ ни за что не догадаешься, что американцы — религиозные, регулярно посещающие церковь люди. Телевидение, как правило, относится к религии так, будто она не играет особой роли в повседневной жизни американцев, входя в противоречие с действительностью. Было предложено множество объяснений тому, почему телевидение старается не касаться вопросов религии. Продюсеры часто избегают религиозных тем, поскольку боятся оскорбить ортодоксальных зрителей, породив тем самым конфликт;

¹ *Homer the Heretic* [62].

² *Bart's Girlfriend* [110].

::

менеджеры опасаются бойкота, которому влиятельные религиозные группы могут подвергнуть рекламодателей. Более того, само телевизионное сообщество в основном имеет светский взгляд на жизнь и поэтому не интересуется вопросами религии. На самом деле Голливуд почти антирелигиозен и особенно противится всему, что связано с религиозным фундаментализмом (а к религиозному фундаментализму они относят все, что находится правее унитаризма¹).

Тем не менее в последнее десятилетие религия возвращается на телевидение. Видимо, продюсеры поняли, что существует аудитория, которой нравятся сериалы вроде «Прикосновения ангела» (начался в 1994 году)². Но индустрия развлечений еще не до конца осознала реальное значение веры для американцев, а особенно тот факт, что религия — это неотъемлемая часть повседневной жизни Америки. Религиозные образы (как в кино, так и на телевидении) либо положительны и чисты, либо монструозны и лицемерны. Но и здесь не обошлось без исключений³. В Голливуде религиозные образы делятся на святых и грешников, на тех, кто противостоит злу, и религиозных фанатиков, стремящихся любым способом погубить невинные души⁴.

¹ Унитаризм — в общем смысле принцип единоличия Бога в лице Бога-отца, а также религиозное учение или движение, исходящее из этого принципа. — *Примеч. перев.*

² Я бы охотно прокомментировал этот сериал, но он идет одновременно с «Симпсонами», и я его никогда не видел.

³ Сравните, например, священнослужителя, которого сыграл Том Скеррит в фильме Роберта Редфорда по сценарию Нормана Маклина «Там, где течет река».

⁴ Хороший пример данного стереотипа можно видеть в фильме «Контакт», в котором противоположных религиозных героев играют Мэтью МакКонахью (добрый) и Джейк Бьюзи (злой).

Но «Симпсоны» признают религию естественной частью повседневной жизни в Спрингфилде, США. Если, с одной стороны, сериал высмеивает набожность Неда Фландерса, то, с другой стороны, персонаж Гомера Симпсона показывает, что церковь посещают не только религиозные фанатики или святые. Один из посвященных преподобному Лавджою эпизодов реалистично и с некоторой долей симпатии рассказывает о психическом перенапряжении пастора. Перегруженный священник только что выслушал множество жалоб от своих прихожан и был вынужден передать работу Мардж Симпсон, которая создала своего рода «телефон доверия»¹. В «Симпсонах» тема религии развивается параллельно и взаимосвязанно с темой семьи. «Симпсоны» не являются проповедническим сериалом, для этого они слишком циничны, стильны и лишены предрассудков. На первый взгляд вообще кажется, что это антирелигиозный фильм, так как Неду Фландерсу и другим благочестивым персонажам адресуются множество насмешек. Но в данном случае мы лишним раз убеждаемся, что, высмеивая какое-то явление, «Симпсоны» утверждают его общественное значение. Выставляя религиозность на посмешище, сериал признает (как и некоторые другие телевизионные программы) ведущую роль религии в жизни Америки.

В «Симпсонах» тема семьи связана с темой политики. Хотя в центре сериала нуклеарная семья, в нем также отражены взаимоотношения между семьей и другими институтами общественной жизни Америки — церковью, школой, политическими институтами. «Симпсоны» насмешничают над всем перечисленным, но в то

¹ *In Marge We Trust [175].*

же время осознают их важность в принципе и особенно их важность для семьи. В последние десятилетия на телевидении наблюдалась тенденция к изоляции, отдалению семьи от системы других общественных институтов. Но, возможно, благодаря тому, что «Симпсоны» являются постмодернистским возрождением телесериалов 1950-х годов, они пошли вразрез и с этой тенденцией. Действие таких сериалов, как «Папа знает лучше всех» или «Предоставьте это Биверу», происходило в провинциальных городках Америки, в которых семейная жизнь тесно переплеталась с запутанной сетью различных общественных институтов. Возрождая этот мир, пусть даже и ради насмешки над ним, «Симпсоны» не могут не воспроизвести его обстановку, а временами и дух его обитателей.

Определенно, Спрингфилд — это провинциальный американский город. В некоторых эпизодах он противопоставляется Кэпитал-Сити — столице, к которой семья Симпсонов подъезжает с опаской и благоговением. Очевидно, что в сериале насмеваются над заштатными местечками (в нем над всем насмеваются), но одновременно прославляются и достоинства традиционных провинциальных городов Америки. Тот факт, что Симпсоны живут в подобном городе, является основной причиной складного взаимодействия такой нескладной семьи, как Симпсоны. Государственные институты близки и не чужды им. Дети Симпсонов ходят в школу поблизости (хотя их и возят на автобусе, за рулем которого сидит бывший хиппи Отто). Большинство школьных приятелей живет по соседству. Симпсонам не пришлось столкнуться со сложной, отталкивающей и равнодушной бюрократией образовательных учреждений. Возможно, директор Скиннер или миссис Крабаппл не являются хорошими педагогами,

но Гомер и Мардж всегда могут с ними поговорить. То же самое и с полицией Спрингфилда. Шеф Уиггам может и не быть великим борцом с преступностью, но горожане хорошо его знают, равно как и он их. Полицейские в Спрингфилде не отучились обходить свои участки и никогда не отказываются разделить с Гомером один-два пончика.

Политика в Спрингфилде имеет местный характер, ее полем становятся городские собрания, на которых жители решают важные вопросы вроде необходимости легализации азартных игр или постройки монорельсовой дороги. Судя по акценту а-ля Кеннеди, мэр Куимби — демагог. Но, по крайней мере, это спрингфилдский демагог. Когда он покупает голоса, то покупает их непосредственно у жителей города. Если Куимби хочет, чтобы дедушка Симпсон поддержал его идею постройки автостреды через город, то он должен назвать ее в честь Мэтлока, любимого телегероя Эйба. В Спрингфилде, куда ни посмотри, всюду можно обнаружить удивительный уровень автономии. Атомная станция является постоянным источником загрязнения окружающей среды и опасности, но она принадлежит современному рабовладельцу, тирану и промышленному магнату Монтгомери Бернсу, а не какой-нибудь транснациональной иностранной корпорации (исключение, подтверждающее правило: когда завод был продан каким-то германским инвесторам, Берне вскоре выкупил его обратно для восстановления своего престижа и самоуважения)¹.

Итак, «Симпсоны» при всей своей постмодернистской стильности анахроничны. Это проявляется в обращении к более раннему периоду истории Америки, когда

¹ Burns VerkaufenderKraftwerk[46].

жители страны теснее общались с властными инстанциями, а семейная жизнь прочно опиралась на местное сообщество. Федеральное правительство редко упоминается в сериале, но его появление всегда приобретает сатирический оттенок (вспомним, например, переезд экс-президента Буша в дом по соседству с Симпсонами, не приносящий тем ничего хорошего). Длинные щупальца Внутренней налоговой службы США тоже проникли в Спрингфилд, их влияние в Америке всеобъемлюще и неизбежно¹. В общем же в сериале правительство принимает форму местных органов власти. Когда зловещие силы республиканской партии организуют заговор с целью замены мэра Куимби бывшим заключенным Сайдшоу Бобом, их представляют мистер Берне, которому помогают Рейнер Вольфкастл (похожий на Арнольда Шварценеггера актер) и Берч Барлоу (похожий на Раша Лимбай)².

Конечно, в чем-то изображенное в сериале общество нереалистично. В Спрингфилде есть собственные СМИ, так что, безусловно, нет ничего необычного в том, что в городе есть своя телекомпания. Вполне возможно также, что Кент Брокман, сообщающий Симпсонам новости, живет неподалеку. Также правдоподобен тот факт, что юмористическая программа, идущая по городскому телевидению, снимается в Спрингфилде, а ее ведущий клоун Красти не просто живет в городе, но и постоянно появляется на местных торжествах вроде открытия супермаркета или дня рождения. Но что делают в Спрингфилде прославленные кинозвезды уровня Рейнера Вольфкастла? И почему любимый во всем мире мультфильм «Чесотка и Царапка» снимается в Спрингфилде? Действительно, штаб-квартира этой

¹ См., например, *Bart the Fink* [143].

² *Sideshow Bob Roberts* [108]. Раш Лимбай — консервативный радиокomentатор. — *Примеч. перес.*

мультипликационной империи находится в Спрингфилде. И это не мелочь. Это значит, что, ведя кампанию против насилия в мультфильмах, Мардж может пикетировать штаб-квартиру «Чесотки и Царапки», не покидая родного города¹. Жителям Спрингфилда повезло в том, что они могут напрямую влиять на силы, формирующие их образ жизни, в особенности жизни семейной. Коротко говоря, «Симпсоны» берут на вооружение феномен, который, как ничто другое, подорвал силу местной американской политики и американского образа жизни в целом — средства массовой информации, — и помещают его в рамки города Спрингфилда, тем самым беря эту силу, по крайней мере частично, под местный контроль².

Неправдоподобность изображения собственных СМИ Спрингфилда помогает показать сквозную тенденцию «Симпсонов» к представлению Спрингфилда в качестве классического полиса, самодостаточного и автономного настолько, насколько это возможно в современном мире. В этом опять находят свое отражение ностальгические мотивы шоу. Сознательно воскрешая телесериалы 1950-х годов, «Симпсоны» в итоге заставляют сиять заново старый идеал провинциальной Америки³. И снова

¹ *Itchy & Scratchy & Marge* [22].

² В эпизоде *Radioactive Man* [130] представлена интересная трактовка обычных отношений между крупными СМИ и жизнью провинциального города. Голливудская компания намеревается снять в Спрингфилде экранизацию комиксов про Радиоактивного Человека. Местные власти пытаются содрать три шкуры с наивных киношников, вздувая цены и облагая их всевозможными сборами. Киногруппу, вынужденную вернуться в Калифорнию ни с чем, соседи по Голливуду встречают как героев.

³ Майкл Дирда удачно характеризует сериал как «дико смешную, но странно нежную сатиру на американскую жизнь конца XX века. Представьте только безобразные выпуски журнала *Mad*, фильмы Мэла Брукса и „Наш город“» (The Washington Post. 11 Jan. 1998).

я не собираюсь отрицать тот факт, что основной задачей «Симпсонов» является насмешка над провинциальной жизнью. Но этим они напоминают нам о том, что представляет собой этот идеал и что есть в нем привлекательно, и прежде всего, какова польза того, чтобы любой средний американец чувствовал некую связь с влияющими на его жизнь силами и даже полагал, что способен контролировать их. Мэтт Гроенинг в своем выступлении 12 апреля 1991 года перед Американским обществом газетных издателей высказался о содержащемся в «Симпсонах» подтексте: «Люди, стоящие у власти, не всегда думают о ваших интересах»¹. Эта точка зрения на политику идет в разрез с обычным разделением на правых и левых, что объясняет, почему сериал беспристрастен в отношении к обеим политическим партиям и может предложить что-то как либералам, так и консерваторам. В основе «Симпсонов» — недоверие к властям, особенно к властям, удаленным от простых обывателей. Сериал восхваляет исконное общество, в котором все более или менее всех знают (и не обязательно нравятся друг другу). Возрождая это забытое чувство общности, сериалу удается вырабатывать тепло из постмодернистской холодности, благодаря которому сериал пользуется успехом у американских зрителей. Такое представление о сообществе, возможно, является самым серьезным заявлением «Симпсонов» по вопросам семейной жизни в частности и политическим проблемам в общем. Несмотря на разлаженность его функционирования, институт нуклеарной семьи должен быть сохранен, и делать это нужно не через инстанции отчужденного, пусть даже и компетентного

¹ Странно, но эта тема является центральной и в другом большом телевизионном проекте компании Fox — в «Секретных материалах».

терапевтического государства, а путем восстановления связей с местными институтами, которые следуют тем же принципам, по которым живет семья Симпсонов, принципам привязанности к родному городу и заботы о том, что нам принадлежит.

Культ местного в «Симпсонах» ярко проявляется в серии *They Saved Lisa's Brain* [225], в которой подробно изучается возможность утопической альтернативы обычной политике. Эпизод начинается с того, что Лиза, разочарованная устроенным местной радиостанцией соревнованием, которое, помимо всего прочего, закончилось сожжением передвижной выставки Ван Гога. Со свойственным молодости негодованием Лиза пишет злобное письмо в городскую газету, заявляя: «Сегодня наш город потерял последнее, что оставалось от хрупкой оболочки цивилизованности». Разозленная культурной ограниченностью Спрингфилда, Лиза жалуется: «У нас есть шесть ярмарок и ни одного симфонического оркестра, тридцать два бара и ни одного театра». Вдохновенный порыв Лизы привлекает внимание членов местного отделения Менсы, объединяющего нескольких интеллектуалов Спрингфилда (среди них доктор Хибберт, директор Скиннер, Продавец Комиксов и профессор Фринк). Они предлагают ей вступить в организацию (их выбор определяется в тот момент, когда они узнают, что на собрание она принесла пирог, а не торт с кремом). Вдохновленный смелыми высказываниями Лизы по поводу культурной ограниченности Спрингфилда, доктор Хибберт ставит под вопрос образ жизни города: «Почему нам приходится жить в городе, где умные не имеют никакого влияния, а всем заправляют глупцы?» Члены общества формируют «совет образованных людей» (или, как их впоследствии называет репортер Кент Брокман, «интел-

лектуальную хунту») и собираются создать в Спрингфилде мультипликационный вариант платоновского государства. Они хотели начать со свержения мэра Куимби, который, впрочем, сам внезапно покидает город, когда становится известно о его махинациях с лотерейными фондами.

Воспользовавшись неким малоизвестным пунктом Спрингфилдской хартии, члены Менсы заполняют политический вакуум, образовавшийся в результате неожиданного бегства мэра Куимби. Лиза не видит пределов тому, чего может достичь правление мудрых по принципам Платона: «Благодаря превосходству наших интеллектов, мы можем перестроить этот город на началах разума и просвещения; мы способны превратить Спрингфилд в утопию». Директор Скиннер не оставляет надежды на создание «новых Афин», а другой менсианец размышляет в духе романа «Уолден-два» Скиннера¹. Благодаря новым правилам, утопия начинает немедленно осуществляться, перестраиваются дороги и запрещаются все спортивные игры с элементами насилия. Но по законам диалектики просвещения абстрактная рациональность и человеколюбивый универсализм интеллектуальной хунты скоро разоблачаются как обман. Среди членов хунты начинаются разногласия, вскоре становится ясно, что за отстаиванием общественных потребностей скрывались личные интересы. В кульминации серии Продавец Комиксов делает заявление: «По примеру самой логичной расы галактики — вулканитов — размножение будет разрешено раз в семь лет; для большинства

¹ Беррес Фредерик Скиннер (1904—1990) — американский психолог. В 1948 г. издал роман «Уолден-два», описывающий утопическую общину. — *Примеч. перев.*

из вас это означает, что вы будете размножаться гораздо меньше, для меня же — гораздо, гораздо больше». Это обращение к «Звездному пути» вынуждает дворника Вилли ответить с присущим ему акцентом, напоминающим о Скотти, главном инженере «Энтерпрайза»: «Вы не можете это сделать, сэр. У вас нет такой власти». Попытка Менсы подражать «Государству» путем регулирования рождаемости непосильна для обычных жителей Спрингфилда.

Когда революционные идеи Платона деградировали в мелкие ссоры с элементами насилия, в Спрингфилд спускается *deus ex machina* — физик Стивен Хоукинг¹ — «самый умный человек планеты». Разочарование Хоукинга в менсианском режиме заканчивается дракой с директором Скиннером. Пользуясь расколом среди интеллигенции, Гомер возглавляет контрреволюционное движение глупцов под лозунгом: «Эй, идиоты! Отберем этот город обратно!» Таким образом, попытка устроить в Спрингфилде правление королей-философов с позором провалилась. Эпитафией происшедшему служит фраза Хоукинга: «Иногда самые умные из нас ведут себя по-детски». Таким образом, теория, проверенная на практике в этом эпизоде «Симпсонов», терпит неудачу и вновь оказывается чисто умозрительной. Эпизод заканчивается тем, что Хоукинг и Гомер вместе пьют пиво в заведении Мо и обсуждают теорию Гомера о том, что Вселенная имеет форму пончика.

Эпизод с утопией предлагает наилучший пример того, что у «Симпсонов» получается лучше всего. Шоу можно наслаждаться двояко — как простым фарсом и как интеллектуальной сатирой. Эпизод сочетает самый вуль-

¹ Физик-теоретик и популяризатор науки (р. 1942). — *Примеч. перев.*

гарный юмор за всю долгую историю сериала (я даже не вспоминаю подтекст, касающийся столкновения Гомера с порнофотографом) с тонкими культурологическими намеками: например, можно видеть, что члены общества Менса собираются в знаменитом «Доме над водопадом» Фрэнка Ллойда Райта¹. Этот эпизод воплощает диковинную смесь интеллектуальных и антиинтеллектуальных черт «Симпсонов». Благодаря Лизе сериал привлекает наше внимание к проблеме культурной ограниченности провинциальной Америки, но также напоминает, как далеко может завести презрение к простым людям и как легко теория может утратить связь со здравым смыслом. В конечном счете «Симпсоны» предлагают своего рода интеллектуальную защиту простых людей от интеллектуалов, что помогает объяснить их популярность и широкое распространение. Немногие люди способны счесть забавной «Критику чистого разума», но Ницше в «Веселой науке» отмечает, что уловил шутку Канта:

Кант хотел шокирующим для «всего мира» способом доказать, что «весь мир» прав: в этом заключалось тайное остроумие этой души. Он писал против ученых в пользу народного предрассудка, но для ученых, а не для народа².

Говоря языком Ницше, «Симпсоны» продолжают «Критику чистого разума», защищая обывателя от интеллектуала, но так, что это понятно и увлекательно для обоих.

¹ Фрэнк Ллойд Райт (1869—1959) — американский архитектор, основоположник так называемой «органической архитектуры». — *Примеч. перев.* ² Ницше Фр. *Веселая наука/Указ. соч.* Т. 1. С. 611.

12.
СПРИНГФИЛДСКОЕЛИЦЕМЕРИЕ

ДЖЕЙСОН ХОЛЬТ

Говорить-то ты говоришь, Куимби,
а дело делаешь?

Шеф Уиггам

«Симпсоны» затрагивают широкий ряд интересных с философской точки зрения тем: от школы для малышей имени Эйн Рэнд до дзен-буддизма. Незабвенен ответ Барта на известный коан: «Как звучит хлопок одной ладони?» (Он, не раздумывая, хлопает пальцами руки по основанию ладони, производя звук, похожий на аплодисменты.) Уильям Джеймс мог бы им гордиться. Данное шоу не задумывалось как «философское» в той мере, в какой это определение применимо, скажем, к экзистенциалистской литературе. И это не страшно. Какими бы ни были намерения авторов и продюсеров сериала, «Симпсоны» льют немало воды на мельницу философов, часто

предлагая весьма показательные примеры. В результате они не только отлично развлекают, но и кое-что разъясняют.

«Симпсоны» ловко, с уайльдовской точностью и свифтовскими крайностями, высмеивают современную культуру. Важной повторяющейся темой является роль морали (или ее отсутствия) в жизни обитателей Спрингфилда. В этом отношении «Симпсоны» очень напоминают экзистенциалистскую литературу, распознавая — пусть иначе, но с равным апломбом — нравственный кризис текущего века. В чем состоит кризис? Ну, это длинная история, и ответ во многом зависит от различных взглядов. Достаточно сказать, что многие люди относятся к ценностям не так серьезно, как бы следовало. Когда существует такое множество разных ценностных систем, легко упустить самый смысл ценностей и трудно решить, какая система является правильной (если таковая вообще существует). Так на какие же ценности ориентироваться, если нравственность не имеет видимого основания?

Разумеется, это сложный вопрос, и я не берусь ответить на него, тем более с опорой на шоу «Симпсоны». Однако полезно заметить, как это делали экзистенциалисты, что даже в случае отсутствия объективной морали рассуждения о ценностях не лишены смысла. Если точнее, какими бы ни были личные ценности человека, о нем можно судить в нравственно значимых категориях исходя из того, как эти ценности соотносятся с его поступками. По мнению некоторых экзистенциалистов, человек может заслуживать похвалы за верность избранным принципам или ценностям, независимо от характера этих ценностей и оснований их выбора. И напротив, человек заслуживает осуждения за отступление от своих принципов или ценностей. Иначе говоря, следует разделять

нравственную суть, то есть конкретные нравственные принципы, и формальные нравственные качества, в частности верность себе и своим убеждениям. Если последнее свидетельствует о последовательности или честности, то измена самому себе и расхождение убеждений с поступками говорят о непоследовательности, лицемерии.

Именно о лицемерии и пойдет речь, поскольку «Симпсоны» не только иллюстрируют многие важные особенности данного нравственного порока, но и показывают, в чем заблуждались некоторые писавшие о нем философы. Может показаться странным, что мультипликационная комедия положений способна прояснить то, что упустили специалисты, однако вид из башни из слоновой кости не всегда самый лучший, и знакомство с разными точками зрения дает свои преимущества. Как бы то ни было, простое понятие (*ordinary concept*) нуждается в уточнении. Для начала я хочу обсудить показательные примеры из «Симпсонов». Для решения своей главной философской задачи я использую образ шефа Уиггама, пример которого станет своего рода прецедентным делом в борьбе с предвзятым отношением к лицемеру. Хотя лицемерие обычно предстает вопиющим нравственным пороком, я постараюсь доказать, что существуют также заслуживающие сочувствия и даже похвальные его проявления. Там, где это будет уместно, я сопоставлю спрингфилдские случаи и классические литературные примеры с целью должного заострения простого понятия (*ordinary concept*).

Во-первых, давайте разберемся с простым понятием. Лицемерие — это «отступление от своих убеждений». Это значит, что человек принимает некие принципы или ценности (по которым он собирается строить жизнь),

а затем нарушает их. Если я говорю, что не следует есть бобы, как призывала одна школа античных философов (клянусь, это правда!), а сам их ем, то я выказываю себя лицемером. Если же я воздерживаюсь от употребления в пищу бобов в соответствии со своим призывом, то не являюсь лицемером. Данный принцип действует только в отношении тех значимых высказываний, которые не описывают существующий мир, а сообщают, каким он должен быть. Они не перечисляют факты, а предписывают действия. Если я говорю, что кошка на коврик, а веду себя так, как будто ее нет не только на коврик, но и в помине, то являюсь не лицемером, а лгуном, шутиком или, возможно, страдаю от расстройства памяти или другого недуга. В случае лицемерия действия человека расходятся с его же собственными утверждениями ценностного, морального, эстетического, профессионального, рационального или иного плана. Данный порок имеет нравственный характер, даже если затрагиваемые ценности лежат вне нравственной сферы.

Это может прозвучать несколько отвлеченно, но важность формальных добродетелей и пороков в ежедневной жизни очевидна. Мы вправе ценить такие вещи, как честность, и презирать такие вещи, как лицемерие, причем в равной степени в себе и в других. Самому человеку честность приносит чувство гордости, ощущение силы, независимости и решительности, и такие эмоции уместны. Когда ценности сталкиваются, как это бывает во многих областях человеческого взаимодействия, можно обоснованно уважать или критиковать других людей, отталкиваясь от того, поступают ли они в согласии с признаваемыми ценностями.

Может показаться неуместным использование Спрингфилда в качестве этакого философского плацдарма, но

в дополнение к своему заявлению о том, что «Симпсоны» предлагают свежий взгляд на проблему, я прибавлю еще один факт. Хотя философы уже так или иначе обсуждали лицемерие, чаще всего они его игнорировали. Поэтому можно приветствовать любой продуктивный способ обращения к данной теме. С помощью «Симпсонов» я собираюсь не только проиллюстрировать важные свойства лицемерия и помочь лучше понять это явление, но также преодолеть относительное пренебрежение данной темой.

МАЛЫШКА ЛИЗА ЕДЕТ В
ВАШИНГТОН

В «Симпсонах» так много примеров явного и подозреваемого лицемерия, что описывать их все бессмысленно. Однако некоторые примеры отвечают нашей цели, особенно учитывая то, что мы с готовностью связываем лицемерие с политической коррупцией, бизнесом и религией. Итак, в данном разделе я сосредоточусь, соответственно, на мэре Куимби, мистере Вернее и его преподобии Лавджое. Не все нижеупомянутые случаи можно трактовать однозначно, зато вместе они помогут проиллюстрировать ряд основных моментов.

В эпизоде *Mr. Lisa Goes to Washington* [37] Лиза становится свидетельницей того, как конгрессмен Боб Арнольд берет взятку. Она очень расстраивается, поскольку тот сознательно нарушает присягу, принятую при вступлении в должность. Именно это делает его лицемером. Случай мэра Куимби является сходным, но более сложным. Обратите внимание на проявление двойного лицемерия в следующем диалоге:

Уиггам: Но она нарушила закон.

Куимби: Спасибо за урок гражданского права. А теперь послушай меня. Если Мардж Симпсон отправится за решетку, я могу забыть о бабских голосах (*Homer Alone* [50]).

Так вот, Куимби не просто лицемер: он лжец, мошенник, погрязший в предрассудках сексист, слабовольный, легковверный, подлый и, несмотря на некоторый политический опыт, весьма глупый человек. Важно отличать его лицемерие от всех остальных нравственных, личностных и интеллектуальных пороков. В данном диалоге Куимби не просто решает пойти против закона, но также упоминает и оскорбляет общественный интерес к женскому вопросу.

Кто-то может счесть, что лицемерие в политике неизбежно и мэра Куимби как политик не заслуживает большого упрека. Это циничная позиция. Как я постараюсь показать далее, существуют некоторые виды простительного и даже похвального лицемерия. Напротив, лицемерие Куимби, как и многих других политиков, вызвано не стремлением служить избирателям, а погоней за личной выгодой. Его цель не заслуживает ни сочувствия, ни похвалы. По сравнению с Сайдшоу Бобом он лучший кандидат в мэры, но его лицемерие от этого не перестает быть вопиющим.

Политические лицемеры не придерживаются присяги, принятой при вступлении в должность, или, в более узком смысле, не придерживаются даже партийной линии. Однако это не означает, что лицемерие ограничивается теми случаями, когда предпочтения высказываются открыто. Можно следовать партийной линии, не заявляя об этом. Иначе говоря, можно стать лицемером, нарушив принципы, принятые *имплицитно*, например, негласно

придерживаться партийной линии и при этом сохранять работу, связанную с ценностями, но не требующую присяги, или же (что является более расчетливым способом) представлять общественности ложный имидж поборника таких ценностей. Вспомните директора Скиннера и миссис Крабаппл, которые, будучи педагогами, имплицитно принимают определенные, связанные с образованием ценности, но часто пренебрегают ими, а иногда и откровенно презирают их.

Не менее сложен случай мистера Бернса, пораженного самыми разными нравственными пороками, часто обусловленными жадной наживой. Теоретически нет ничего плохого в стремлении к прибыли (пожалуй, оно даже похвально) и во многих его последствиях. Но этого нельзя сказать о лицемерности связей с общественностью, которую Берне проявляет с удивительным для столь физически слабого человека упрямством. В частности, он подает себя (причем неоднократно) защитником окружающей среды, коим он решительно не является. Конечно, это хороший пиар, но лицемерие Бернса слишком очевидно.

Я подумал, что если в одну пластиковую упаковку шести пивных банок попадет одна рыба, то с помощью миллиона таких упаковок, скрепленных вместе, можно поймать миллион рыб... Я назвал это «тотальная сеть Бернса». Она не оставляет в море ничего... Наш продукт называется «Патентованный животный раствор малышки Лизы». Это бога-тый протеинами корм для скота, изоляционный материал для дешевого жилья, мощная взрывчатка и превосходный хладагент для двигателей. А главное, он производится из полностью переработанных животных (*The Old Man and the Lisa* [174]).

Пример с «Патентованным животным раствором малышки Лизы» может показаться превосходным, хотя в данном случае Берне не понимает значения собственной маски, в отличие от расчетливого пиара в других эпизодах. Во время уборки территории компании Берне позирует перед камерами в полной экипировке уборщика, которую он с отвращением сбрасывает, как только затворы объективов закрываются (*Mother Simpson* [136]). Во время презентации он произносит речь на тему важности командной работы и энергичной конкуренции (*Mountain of Madness* [165]), но сам жутко высокомерен и никогда не был настоящим членом «команды», а его стиль конкуренции не энергичен, а коварен, он не играет честно, а при всякой возможности жульничает.

В культурной перспективе самым заметным, быть может, лицемером является лицемер от религии. Хорошо известен пример мольеровского Тартюфа, который под личиной крайнего благочестия проникает в состоятельную семью. Утверждая ценность бедности, он живет за счет этой семьи и в конце концов берет в свои руки все семейное состояние. Добившись власти, он действует явно вопреки превозносимым им ценностям и терпит крах. «Тартюф» — это классическая пьеса, которую стоит прочесть. «Симпсоны» в некотором роде тоже стали классикой, которую стоит посмотреть. Хотя Лавджой отнюдь не подобен Тартюфу, это не должно нас останавливать, поскольку, несмотря на вполне понятную усталость от мира, свойственную Лавджою, и его несколько смиренную веру, есть определенные признаки того, что он проявляет лицемерие. Так, он позволяет своей собаке сделать свое «грязное грешное дело» на лужайке Фландерсов (*22 Short Films About Springfield* [149]), умаляет важность христианских догматов (*Bart's Girlfriend*

[110]) и не дает Лизе почитать Библию (*Whacking Day* [79]). Прибежище всех верующих? Куда там! Свойственные ему порой высокопарная пылкость и гневная критичность наводят на мысль о том, что Лавджой — явный лицемер. Но мы можем отнестись более снисходительно к человеку, находящемуся под чрезмерно сильным влиянием Ветхого Завета.

Пусть Лавджой и не Тартюф, зато он напоминает дона Мануэля. В произведении Мигеля де Унамуно¹ «Святой Мануэль Добрый, мученик» дон Мануэль теряет веру, но продолжает играть роль верующего священника, каким его знают прихожане. Эту роль он считает необходимой для блага паствы. Он сомневается в религиозных основах того, что проповедует, и потому неискренен, но он не является лицемером, поскольку продолжает действовать согласно убеждениям. Просто с потерей веры его мотивация стала не религиозной, а прагматической, предписанное же поведение остается неизменным. Хотя его истинные ценности противоречат тем, которые он проповедует пастве, его действия не идут вразрез ни с первыми, ни со вторыми. Возможно, что Лавджой в известной мере таким же образом несет людям ложь во спасение. Его социальная роль совсем не так важна, как роль дона Мануэля, но его позиция все же благотворна для общества. вспомните, сколько он делает для Фландерсов, особенно для Неда, несмотря на обременительность такой помощи. И все же Лавджой выдает безразличное отношение к пастве (*In Marge We Trust* [175]), не позволяющее считать его человеком того же сорта, что и дон Мануэль.

¹ Мигель де Унамуно — испанский философ, поэт, писатель, ученый (1864—1936). — *Примеч. перев.*

Итак, мы привели в пример несколько образов, в том числе жителей Спрингфилда, чтобы проиллюстрировать ряд важных свойств лицемерия. Лицемер сознательно нарушает якобы поддерживаемые им принципы. Или же он исповедует принципы в духе мистера Бернса, преднамеренно поступая вразрез с предыдущими или запланированными действиями, дабы свести к минимуму очевидное или скрыть тайное. Главное здесь — непоследовательность. Интересно, что членов семьи Симпсонов (за редкими исключениями) нельзя назвать лицемерами. Спросите, а как же Барт? Да, он лицемерит, но только вследствие принуждения, да и то нечасто. Гомер? Вовсе нет. Он поступает в полном (если не бездумном) согласии с разделяемыми им гедонистическими ценностями, кроме тех случаев, когда на его долю выпадает серьезное нравственное испытание, и тогда он не только поступает правильно, но и делает это с оглядкой на вечные ценности¹.

СЛУЧАЙ УИГГАМА

Многие философы рассматривают лицемерие как нечто весьма далекое от простого понятия. Заблуждение в данном случае объяснимо, даже естественно, но все же это заблуждение, и забавный пример шефа Уиггама демонстрирует, почему это так.

Ошибочно считать, будто лицемерие по сути своей предполагает обман, а лицемер так или иначе притворяется

¹ Более подробно идея о том, что в Гомере есть достойные восхищения качества, изложена в гл. 1.

или вводит в заблуждение¹. Согласно этому взгляду, лицемерие — это своеобразная ложь. Человек притворяется, прячется за подходящей маской, действует под предлогом добрых намерений. Это делается ради двойной цели. Во-первых, благодаря этому дурные поступки кажутся менее вопиющими, а во-вторых, это отвлекает внимание от того, что может вызвать подозрение, привести к раскрытию тайны или мотивов поведения. Так, лицемер даже может обманывать *самого себя* в том, что касается его нравственной позиции.

Хотя я признаю, что многие лицемеры подходят под данное определение и что зачастую *цель* лицемерия — обмануть или оправдаться, я не считаю, что в этом суть лицемерия. Иногда мы не осознаем своих намерений, а порой забываем или не можем понять те ценности, которые представляем другим. Если лицемерие бывает неосознанным, то, следовательно, оно не обязательно является умышленным обманом. И наоборот, если я предъявляю окружающим фальшивые ценности, но вследствие робости не решаюсь действовать в соответствии с истинными убеждениями, то я буду поступать согласно заявленным ценностям. Это не лицемерие, поскольку в данном случае слова не расходятся с делом. Просто я не верю собственным словам, только и всего. Кроме того,

¹ Вариации на эту тему можно найти в следующих работах: Ryle G. The Concept of Mind. London, 1949. P. 173; Robinson J. Duty and Hypocrisy in Hegel's Phenomenology of Mind. Toronto, 1977. P. 116; Szabados B. Hypocrisy // Canadian Journal of Philosophy. 9.1979. P. 197; КУHayE. On Hypocrisy // Metaphilosophy. 13. 1982. P. 278; Shklar J. Ordinary Vices. 1984. P. 47; Newman J. Fanatics and Hypocrites. Buffalo, 1986. P. 109; McKinnon Ch. Hypocrisy, With a Note on Integrity // American Philosophical Quarterly. 28.1991. P. 321; Grant R. Hypocrisy and Integrity. Chicago, 1997. P. 67; Szabados B., Soifer E. Hypocrisy after Aristotle // Dialogue. 37.1998. P. 563. Это репрезентативный, но не исчерпывающий список.

как демонстрирует пример дона Мануэля, возможно одновременно и одинаковыми поступками следовать собственным ценностям и тем, которые человек придумывает для окружающих. Это также не является лицемерием. Введение других людей в заблуждение касательно своих ценностей или намерений как таковое — это еще не лицемерие, а форма обмана. Суть лицемерия в другом.

Как получилось, что многие мыслители заблуждались на этот счет, пусть даже их ошибка, как я уже сказал, была понятна и естественна? Мое мнение таково. В Древней Греции слово «лицемерие» первоначально означало не нравственный порок, а сценический прием — ношение маски. Позднее, в Средние века, эта метафора стала применяться для описания тех, кто прятался за фальшивыми ценностями. Искажение ценностей считалось тогда и остается сегодня серьезным нравственным проступком. Но такое понимание заметно отличается от современного. Искажение духовных ценностей подобно обману и может порождать лицемерие, но не более того. Современная концепция даже не считает обязательным условием предъявление лицемерами ложных духовных ценностей. Поэтому идея о том, что лицемерие в своей основе предполагает обман, — анахронизм, возврат к устаревшему смыслу понятия. Совершенно игнорировать современный узус языка значит неоправданно пренебрегать здравым смыслом.

Другая причина состоит в том, что устаревшее понимание лицемерия, как это кажется на первый взгляд, подкрепляется рядом выдающихся исторических и литературных примеров. Из последних на ум приходят Тартюф из одноименной пьесы Мольера, Жюльен Сорель из «Красного и черного» Стендаля и Урия Гип из «Дэвида

Копперфильда» Диккенса. Лицемерие становится интересной и богатой сферой для литературного исследования, когда лицемер образован или хотя бы умен. Противоборство моральных и интеллектуальных ценностей доставляет удовольствие. Но по большей части лицемерие скучно и банально. Не следует думать, будто исключения составляют правило, и приписывать лицемерам несуществующие достоинства. Большинство из них не очень умны, и хотя многие используют лицемерие как дымовую завесу, вовсе не обязательно обманывать, чтобы быть лицемером.

Если бы целью лицемерия был обман, то *бесцельное* лицемерие не должно было бы обманывать. Для обоснования простого понятия нужно привести пример, где отсутствуют ум и заурядное намерение вводить в заблуждение. «Симпсоны» предлагают нам идеальный пример в пухлом лице шефа Уиггама, действия которого идут вразрез с принципами, которыми он должен руководствоваться как один из полицейских Спрингфилда. Однако мы должны быть внимательны, потому что нечестный полицейский и плохой полицейский — это не одно и то же, а Уиггам является и тем и другим.

Говорит Папа Медведь. Даю описание подозреваемого: мужчина, едет в... каком-то автомобиле в направлении... э-э-э, ну вы знаете, места, где продают чили. Подозреваемый без шляпы. Повторяю, без шляпы (*Homer's Triple Bypass* [70]).

Мы думаем, что имеем дело со сверхъестественным существом, скорее всего, мумией. В целях безопасности я отдал приказ разрушить египетское крыло спрингфилдского музея (*Treehouse of Horror IV* [86]).

Извините, дети. Боюсь, вы никогда больше не увидите тех борзых. Разве что если мистер Берне продаст вам одну из двадцати пяти, что он получил прошлой ночью (*Two Dozen and One Greyhounds* [123]).

Это примеры профессиональной некомпетентности Уиггама, которая, конечно, печальна, но с моральной точки зрения нейтральна. Действительно ли он служит и защищает? Только минимально. Однако причиной этого может быть не только некомпетентность, но и мотивы, стоящие за его компетентным, но сомнительным с моральной точки зрения исполнением долга.

Лу: Шеф, в аквапарке дерутся двое парней.

Уиггам: Там все еще продают замороженные бананы?

Лу: Думаю, да.

Уиггам: Поехали (*Brother from the Same Planet* [73]).

Лу: Похоже, что-то взорвалось в доме Симпсонов.

Уиггам: Забудь, это в двух кварталах от нас.

Лу: Кажется, у них из трубы льется пиво.

Уиггам: Я пошел. Объяви по рации код восемь.

Лу (*в рацию*): Просим кренделей. Повторяю, кренделей (*So Ifs Come To This: A Simpsons Clip Show* [77]).

Здесь Уиггам не проявляет некомпетентности или лицемерия. Он отвечает на вызов, пусть даже из собственных соображений. А вот когда он берет взятки, употребляет наркотики, нанимает проституток, нарушает долг и злоупотребляет властью, то его лицемерие оказывается налицо.

У вас есть право хранить молчание. Все, что вы скажете, и т. д. и т. п., и т. д. и т. п. (*Krusty Gets Busted* [12]).

Я порву этот талон, но мне все же придется попросить у вас взятку (*A Fish Called Selma* [146]).

Ох, неужели никто не может навести в этом городе порядок? (*The Secret War of Lisa Simpson* [178]).

Ладно, выходите с поднятыми руками, двумя чашками кофе, освежителем воздуха для машины *Capricorn* и какими-нибудь сладостями с кокосовой стружкой [*Marge In Chains* [80]].

Не беспокойтесь, продолжайте плавать нагишом. Ну же, продолжайте! Давайте! Ну-у-у... Ладно, Лу, стреляй (*Duffless* [75]).

Здесь проявляется лицемерие Уиггама — большое и бесформенное, как он сам. Разумеется, оно своекорыстно, как почти всякое лицемерие, но оно не вводит в заблуждение. Вспомните эпизод *The Springfield Connection* [126], в котором Уиггам, Лу, Эдди и другие полицейские собирают улики против изготовителей поддельных джинсов (а именно, сами джинсы) и оставляют их себе. В результате арест оказывается невозможен за недостатком улики. Любой может убедиться в непоследовательности полицейских, пока они примеряют обновки, а шеф произносит свою коронную фразу: «Классно смотрите, парни!» Почему здесь нет обмана? По двум причинам: во-первых, в нем просто нет необходимости, а во-вторых, Уиггам для этого недостаточно умен.

Неприкрытое лицемерие Уиггама подтверждает, что данный порок в целом гораздо лучше соответствует обычному пониманию, чем это позволяют предположить более мудреные случаи. Сторонники критикуемого мною взгляда могут заявить, что Уиггам не является лицемером именно потому, что в его действиях нет обмана. Но, хотя в сферу компетенции философов входит формирование понятий

для теоретических целей, даже им нельзя делать это произвольно или вопреки свидетельствам в пользу более здорового взгляда. Понятие лицемерия нужно уточнять, но при этом следует помнить случай Уиггама. Спрингфилдское лицемерие смешно потому, что оно, в отличие от более сложных примеров, бессмысленно. Да, это не столько исследование современной культуры, сколько допущение. Горькая правда. Но юмор хорошо оттеняет ее вкус.

ТСС!

Даже принимая забавные формы, лицемерие, как правило, является одним из самых предосудительных нравственных пороков. Я говорю «как правило», потому что иногда оно простительно, достойно сочувствия или даже похвалы. Из похвальных случаев можно вспомнить такого литературного героя, как Гекльберри Финн, и такую историческую фигуру, как Оскар Шиндлер. В «Приключениях Гекльберри Финна» Гек помогает бежать рабу, и хотя его действия похвальны, сам он характеризует их как безнравственные. Более внушительный пример: в период Второй мировой войны Шиндлер притворялся нацистом, спасая (с помощью обмана и разных махинаций) жизни многих евреев. Лицемерие похвально, когда оно является необходимым средством достижения достойной с моральной точки зрения цели, как в случаях Финна и Шиндлера. Оно простительно, когда совершается по принуждению, и заслуживает сочувствия, если принуждение несправедливо. Рассмотрим пример Барта, многократно пишущего на доске: «Я не буду напрасно тратить мел» (*Bart the Genius* [2]). Это кажется случаем лицемерия простительного или даже заслуживающего сочувствия. В конце концов, это наказание, и в расходовании мела с целью отучить человека

напрасно тратить мел есть явное противоречие. Однако непонятно, делает ли Барт ценностное заявление, пусть даже имплицитно, когда пишет: «Я не буду напрасно тратить мел». Если здесь присутствует лицемерие, то виноват в нем тот, кто наказал Барта. Будь это Скиннер или Крабаппл, им следует призадуматься.

Насколько мне известно, в «Симпсонах» нет примеров похвального лицемерия, но есть заслуживающие сочувствия случаи. Начнем с Апу. Пытаясь избежать незаслуженной депортации, он маскирует свой нелегальный статус демонстрацией «американских» ценностей. Мы вправе сочувствовать ему и считать проявленное им лицемерие простительным. Когда Апу устает притворяться, его радостные пустые слова в рамках одного предложения сменяются сначала скептицизмом, а затем гневом отчаяния:

Что такое безграничное сострадание Ганеши в сравнении с Томом Крузом и Николь Кидман, которые смотрят на меня своими мертвыми глазами? {*Much Apu About Nothing* [151]}.

Перейдем к Лизе. Оказавшаяся в изоляции, наказанная за свои добродетели, она решает оставить и даже преступить ценности, которые обычно искренне отстаивает, чтобы найти друзей.

Лиза: Мой глупый братец постоянно ходит в библиотеки. Я обычно тусуюсь на улице. *Эрин:* А, так ты тоже любишь тусоваться? *Лиза:* Ага, и ненавижу заниматься делом. *Эрин:* Ага, дела — это -стремно (*Summer of 4 ft. 2* [153]).

Здесь принуждение не столь сильно и имеет скорее форму психологического давления. И все же ситуация, в которой оказалась Лиза, вызывает сочувствие. Ее ли-

цемерие вызвано разумным эгоизмом. Он, пожалуй, безобиден, в отличие от грубого эгоизма других лицемеров — как спрингфилдских, так и реальных¹.

Я оставил нетронутыми много содержательных философских вопросов, да простит меня Гомер. Тем не менее, позволю себе несколько мелких замечаний. Является ли человек лицемером, если он не дотягивает до разделяемого им идеала? Не обязательно, потому что главное — не отступаться от своих слов. А совершенство едва ли достижимо. Что делать, если одни ценности конфликтуют с другими? Расположите их в порядке значимости и действуйте в согласии с главной ценностью. В противном случае лицемерие неизбежно. Всегда ли лицемерие предосудительно? Да, если оно не навязано и не является необходимым средством достижения нравственной цели. Является ли прямота противоположностью лицемерия? Нет. Прямота — это действие в соответствии со своими истинными, а не заявляемыми ценностями. Как это ни странно звучит, получается, что прямой человек может быть лицемером². Итак, еще раз: что такое лицемерие? Формальный порок, умышленное или неумышленное противоречие между сознательными действиями и подразумеваемыми или поддерживаемыми открыто ценностями. М-м-м... неплохо.

¹ В этой связи вспоминаются два спорных случая: решение Лизы не раскрыть правду о Джебедии Спрингфилде (*Lisa the Iconoclast* [144]) и попытка Мардж стать членом загородного клуба (*Scenes from the Class Struggle in Springfield* [142]). Если молчание Лизы лицемерно, то, вероятно, мне придется взять свои слова назад, поскольку это случай похвального лицемерия. Попытка Мардж вступить в загородный клуб вызывает сочувствие, хотя, как и в случае Лизы, нельзя с уверенностью сказать, что это лицемерие.

² О том, что прямота — это не всегда хорошо, см.: *Epperson R. Seinfeld and the Moral Life // Seinfeld and Philosophy: A Book About Everything and Nothing. La Salle, 2000. P. 165—166.*

13.
**НАСЛАЖДАЯСЬ ТАК НАЗЫВАЕМЫМ
«ЗАМОРОЖЕННЫМ»: МИСТЕР БЕРНС,
САНА И СЧАСТЬЕ**

ДЭНИЕЛ БАРВИК

Какой истинный фанат «Симпсонов» хоть раз не потирал ладони и с придыханием не произносил: «Превосходно...»? Типичное для Монти Бернса выражение радости знакомо всем, кто смотрит «Симпсонов», и для любителей шоу это знак того, что в мире все в порядке. Но, несмотря на частое произнесение Бернсом этого словечка, немного в этом мире радуется его. Он несчастлив, хотя ни одно из хорошо знакомых качеств его персонажа не является причиной безрадостности Бернса. Она не вызвана его возрастом, немощностью, многочисленными болезнями, убийством тысяч животных (ради охоты или пополнения гардероба), дурным обращением с подчиненными или неприязнью горожан в целом и женщин в частности. Скорее его безрадостность связана с особым

«ЭТО НЕ Я»: ЭТИКА И «СИМПСОНЫ»

взглядом Бернса на мир, ослабляющим его эмоционально. Подобное отношение к жизни свойственно многим людям. На примере Бернса мы можем научиться, как не следует жить, однако это эссе-предостережение посвящено не доброте или алчности, не богатству или власти. Оно о том, что наслаждение вкусом мороженого может доставлять счастье.

Если мистер Берне несчастен, то почему? У него есть свой Ксанаду¹ (кто бы отказался от собственного райского уголка, охраняемого псами от девочек-скаутов и прочих незваных гостей?), атомная электростанция, где он царь и бог, «роллс-ройс» с шофером, подконтрольное местное отделение республиканской партии, роскошный гардероб из редчайших материалов, помощник, который в нем души не чает, и шестнадцать призовых гончих. Монти владеет несколькими компаниями (*Burns Construction Company* и *Burns Slant-Drilling Company*), основатель и хозяин завода по производству «Патентованного животного раствора малышки Лизы», изобретатель «тотальной сети Бернса». Ему принадлежит «экскаватор» короля Артура, единственное фото обнаженного Марка Твена и раритетный первый проект конституции, в котором есть слово «сосунки». Он даже воссоединился со своим любимым плюшевым медвежонком Бобо. Так в чем же проблема?

Есть три проблемы, мешающие мистеру Бернсу достичь счастья. Я сосредоточусь на третьей, однако первые две также следует упомянуть, поскольку они необходимы для понимания его психики. Во-первых, он окружен излишествами. Все связанное с Бернсом слишком велико: его дом, состояние, власть (и злоупотребление

¹Замок магната (названный так в честь дворца Кубла-хана) в фильме «Гражданин Кейн» (1941) Орсона Уэллса. — *Примеч. перев.*

ею), честолюбие, даже его робот Ричард Симмонс. Как богатейший житель Спрингфилда, он может свободно наслаждаться собственной алчностью, как радостно признается сам мистер Берне. Хотя существует популярная философская традиция, осуждающая подобное излишество и призывающая к умеренности, зритель без всякой философской подготовки поймет, что излишества Бернса не приносят ему счастья. Будучи окружен людьми, он остается одинок. Имея кучу денег, он жаждет еще большую.

Во-вторых, поскольку Берне все воспринимает абстрактно, как символ чего-то другого, то он придает окружающему излишнее значение, вместо того чтобы наслаждаться вещами как таковыми. В эпизоде *Team Homer* [140] бесполезный трофей, выигранный в боулинге, оказывается для него важнее приятного, хотя и непродолжительного единения веселых друзей, наслаждающихся командной игрой и пивом *Duff*. Так завладение призом оказывается единственным его достижением. Проблемность такого подхода состоит в том, что, когда все имеет значение, ничто не успевает стать по-настоящему важным. Берне во всем усматривает символический образ и особую символическую значимость. Таким образом, все становится примерно одинаково значимым и в итоге надоедает ему.

Это весьма распространенная проблема. Все мы, в той или иной степени, придаем неоправданно большое значение разным событиям своей жизни. Осознание того, сколь мелки бывают вещи, способные нас разозлить или обрадовать, часто поражает. Не менее поразительно то, что мы порой безразличны к чему-то подлинно важному. Однако описанные проблемы миллионера паразитируют на третьей, наиболее фундаментальной проблеме.

Ее суть в том, что Берне воспринимает все слишком символически, в результате та вещь, которой придается символический смысл, перестает существовать или, по крайней мере, доставлять удовольствие. К сожалению, мистеру Бернсу для счастья необходима именно сама вещь. Позвольте мне объяснить.

СЦЕНА ПЕРВАЯ: АД¹

Отвергнутый и высмеянный женщиной, Сатана устроил совещание с главными искусствителями ада. «Что делается для ускорения дегуманизации человека?» — спросил он у собравшихся чинов и сил тьмы.

Один за другим они начали докладывать. Грозные министры зависти, гордости и алчности рассказали о блестящих успехах. Главы комитетов по вопросам похоти и праздности зачитали подробные отчеты. Правоведы распространялись о лазейках в законах. Но Сатана был недоволен. Даже превосходный доклад военного министра не смог его удовлетворить. Он с трудом выслушал длинный трактат о распространении ядерного оружия и вертел в руках карандаши, пока речь шла о философии партизанской войны.

Наконец терпение Сатаны иссякло. Он в ярости разметал со стола бумаги и вскочил на ноги. «Очковтиратели! — взревел он. — Долго мне еще слушать идиотов, пытающихся скрыть свою некомпетентность за цветистыми фразами? Кто скажет хоть что-нибудь новое?»

¹ Как это ни удивительно, история заимствована из поваренной книги: *Carol R. F. The Supper of the Lamb. New York, 1969. P. 106—107.*

Неужели мы остаток вечности обречены только надеяться, как надеялись последнюю тысячу лет?

И тут поднялся самый младший искуситель. «С вашего позволения, мой господин, — сказал он, — я представлю свою программу». Когда Сатана вновь сел, демон начал рассказывать о проекте создания межведомственного комитета по десубстантивации. Он утверждал, что дегуманизация человека продвигается столь медленно потому, что inferнальная стратегия не смогла лишиться человечество его главного оплота. Сосредоточившись на преступлениях против Бога и ближних, она не подорвала его связь с предметным миром. Вещи, заявил искуситель, предлагающие уникальные наслаждения и не перестающие удивлять, постоянно подкрепляют то, что ад изо всех сил старается уничтожить. Пока человек имеет дело с реальными субстанциями, он сам будет крепок. Следовательно, необходима программа по лишению человека *вещей*.

Сатана явно заинтересовался. «Но как мы будем действовать? — спросил он. — В современном обществе изобилия у человека больше „вещей“, чем когда либо. Неужели ты считаешь, что при таком богатстве, одержимый материализмом человек не заметит столь очевидный и столь эксцентричный план?» «Не совсем так, мой господин, — сказал искуситель. — Я не считаю нужным отбирать у него что-либо физически. Вместо этого мы будем подстрекать его к *умственной* отдаленности от реальности. Я предлагаю использовать систематическую подмену реальных вещей и существ абстракциями и схемами, аллегориями и метафорами. Человека следует учить воспринимать вещи как символы и использовать не ради их самих, а ради *эффекта*. Но самое главное, дверь, ведущая к радости, должна быть плотно закрыта».

«Осуществить это не так трудно, как кажется, — продолжал искуситель. — Люди так убеждены в собственном материализме, что поверят во что угодно, прежде чем заподозрят нас в желании утопить их в болоте символических смыслов. Однако я решил подстраховаться и взял на себя смелость подготовить армию телеевангелистов, которые продолжают обличать людской материализм. Человечество будет так поглощено восхитительным чувством собственной порочности, что не заметит тот день, когда мы наконец лишим его связи с реальностью».

При этих словах Сатана улыбнулся, откинулся на спинку трона и скрестил руки. «Превосходно... — сказал он. — Приступайте к делу».

Я мог бы уже закончить свое эссе, потому что мы находим прямое подтверждение моей гипотезы (или, по меньшей мере, очень правдоподобный намек) в эпизоде *Rosebud* [85], где мы видим следующий заголовок в газете *Springfield Shopper*.

СЕГОДНЯ У БЕРНСА ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ
ОН БЛАГОДАРИТ САТАНУ ЗА ДОЛГУЮ ЖИЗНЬ
И все же...

СЦЕНА ВТОРАЯ: БОУЛИНГ

Бернс (входя): Взгляните на них, Смитерс. Наслаждаются своим мотовством.

Смитерс (*театрально*): У меня есть для этого гораздо более крепкое слово, сэр, — *растрата*. Симпсон! (Гомер замечает их и отбрасывает шар; кто-то кричит.) *Берне* (*угрожающе*):

Послушайте... Я хочу вступить в вашу команду.

Гомер: Во что вы хотите вступить?

Смитерс: Что вы хотите сделать с его командой? -

Берне: У меня произошла неожиданная перемена настроения. Глядя на этих славных молодых спортсменов, наслаждающихся унижением поверженных врагов... м-м-м, я почувствовал такой прилив сил, какого не ощущал с момента, когда последний раз... э-э-э... пускал кровь.

(Позже, после победы в чемпионате.)

Гомер: Ух-ты! Мы победили!

(Гомер, Апу и Мо танцуют, а прыщавый паренек распаковывает трофей. Гомер берет его, но Берне вырывает трофей у него из рук.) *Берне:* Вы хотели сказать, я победил. *Апу:* Но мы же были одной командой, сэр. *Берне:* Ах, боюсь, у меня произошла характерная перемена настроения. Видите ли, команда дает по-настоящему развитому человеку возможность прославиться. Теперь я должен избавиться от своих партнеров по команде, как должен избавиться от лишнего веса, вялых мышц и жировых складок боксер, прежде чем биться за титул. Пока! (Уходит.) {*Team Homer* [140]}.

Во-первых, Берне не рассматривает вступление в команду просто как возможность отдохнуть с «приятелями» и попить пива. Об этом он вообще не задумывается, а видит лишь «славных молодых спортсменов, наслаждающихся унижением поверженных врагов». Выиграв трофей, Гомер, Апу и Мо танцуют, радуясь счастливому моменту, но Берне не наслаждается этим моментом. Ему не свойственны «непосредственность» или «жажда жизни» Гомера¹. Он думает не о победе,

¹ См. гл. 1.

а об отношениях с партнерами, и избавляется от них. То, что Берне называет своей «характерной переменной настроения», на самом деле таковой не является. Он ведет себя как всегда, рассматривая каждое событие, человека или вещь как символ чего-то другого. Примеров тому в разных эпизодах «Симпсонов» множество.

О том, что для него значит сын:

Что ж, сын, счастлив встретиться с тобой. Приятно знать, что... для меня есть еще одна почка (*Burns, Baby Burns* [157]).

О своем сходстве с героем холокоста Оскаром Шиндлером:

Шиндлер и я похожи как две капли воды. Мы оба владельцы заводов, оба делали снаряды для нацистов, но мои-то взрывались, черт возьми! (*A Star is Burns* [121]).

О своем имидже:

Смитерс: Сэр, боюсь, у вас плохой имидж. Если верить результатам маркетингового исследования, люди считают вас кем-то вроде великана-людоеда.

Берне: Я должен бить их дубиной и хрустеть их костями! (*Two Cars in Every Garage and Three Eyes on Every Fish* [17]).

О солнце:

Нет, пока мой злейший враг дает нашим клиентам бесплатный свет, тепло и энергию. Я называю этого врага... солнце (*Who Shot Mr. Burns? [Part One]* [128]).

О наших пернатых и четвероногих друзьях:

Наш продукт называется «Патентованный животный раствор малышки Лизы». Это богатый протеинами корм для скота, изоляционный материал для дешевого жилья, мощная взрывчатка и превосходный хладагент для двигателей. А главное, он производится из полностью переработанных животных (Тле *Old Man and the Lisa* [174]).

О произведениях искусства:

Давайте просто возьмем их. Мы все будем богаты, богаты, как нацисты! (*The Curse of the Flying Hellfish* [150]).

Говорит ли мой тезис лишь о том, что мистер Бернс перестал в душе быть ребенком? Возможно. Но если мы задумаемся над тем, каким видят мир дети, то обнаружим, что им тоже нередко свойствен символизм или, по крайней мере, репрезентационизм. Когда ребенок играет, например, в солдатики, то представляет себе настоящих солдат и важное сражение. Когда девочка играет с куклами, то представляет, что она или ее куклы играют некую важную социальную роль, намного более важную, чем сама игра.

Поэтому дело не в том, что мистер Бернс уже не ребенок или не ведет себя как ребенок. На самом деле именно укоренившаяся привычка к символическому толкованию не позволяет ему обрести счастье. Почему? Существует популярная концепция счастья, согласно которой оно состоит из двух компонентов. Первый компонент (который мы не будем обсуждать) — это определенные эмоции, сопровождающие некое явно благоприятное обстоятельство. Второй компонент связан с характером

человека. Чтобы быть счастливым, необходимо любить или получать удовлетворение от тех составляющих образа жизни и обстоятельств, которые кажутся человеку важными и неотъемлемыми от его индивидуальности¹.

Но мы, конечно, знаем, что мистер Бернс хотел бы видеть свою жизнь существенно иной. Он находится, в постоянном поиске лучшей доли, примеряя на себя жизнь спортсмена, губернатора, невинного ребенка и так далее. Любая идея Бернса о том, как улучшить свою жизнь, предполагает некое *превращение*, точнее, превращение в определенный *тип*. Ничто не кажется ему приятным, смешным или желанным, если это не означает или не символизирует нечто другое, нечто большее и более важное.

Почему такой репрезентационизм препятствует счастью? Если мы на время оставим соображение о том, что репрезентационизм Бернса порожден планом Сатаны лишить его человечности, то обнаружим более интересное философское обоснование моего утверждения. Большинству старшекурсников, изучающих философию, известно о разграничении между внутренним и инструментальным благом. Инструментально благие вещи хороши лишь потому, что ведут к другим благим вещам или как-то связаны с ними. Те вещи, к которым они ведут, являются благами также либо инструментально, либо внутренне. (Инструментальное благо еще называют внешним.) Внутренне благие вещи хороши сами по себе. Они хороши не потому, что позволяют достичь некоего ;:

¹ Это и подобные мнения можно найти в разных работах, затрагивающих тему счастья, см., напр., *Duncker K. On Pleasure, Emotion, and Striving // Philosophy and Phenomenological Research. Vol. 1. 1941. P. 391—430.* Самая краткая формулировка содержится в посвященной счастью статье Бранд-та: *Encyclopedia of Philosophy. P. 414.*

результата или ведут к чему-либо благу, приятному или вообще имеют какие-либо последствия, не потому, что ведут к какому-либо благу, а потому, что сами представляют ценность. Они являются благами просто потому, что они таковы, каковы они есть, и других подтверждений их благодати не требуется.

Рассмотрим удовольствие. Мы находим, что удовольствие может быть как внутренне, так и инструментально благами. Например, инструментально благое удовольствие, возможно, испытывает мой пес, когда я хвалю его за исполнение команды. Я считаю это инструментальным благом, потому что ощущаемое моим псом удовольствие делает более вероятным повторное исполнение им команды, когда я ее отдаю. Однако ощущаемое им удовольствие может также быть внутренне благами, и даже как-то странно задаваться вопросом: «И что же хорошего в удовольствии?» Объяснять суть внутреннего блага удовольствия практически равнозначно объяснению сути удовольствия вообще. Заметьте, что удовольствие, конечно, может быть благами внутренне, но дурным инструментально. Например, допустим, что я решил сделать себе укол героина. Испытываемое мною удовольствие будет благами внутренне, но дурным инструментально, поскольку удовольствие, полученное от употребления этого наркотика, может привести к различным проблемам со здоровьем, психикой, финансами и т. д.

Но вот что интересно: возможно ли существование инструментального блага без внутреннего? Можем ли мы иметь инструментальное благо (то есть нечто такое, что мы признаем благами, памятуя о каком-либо другом благе, которое может стать следствием первого) и при этом считать, что внутреннего блага не существует? Нет, это невозможно. Благо в чем-то подобно чеку, выписывае-

мому человеком с целью оплатить долг. Если Гомер выписывает чек и имеет на счету деньги, чтобы его обеспечить, то чек действительно представляет ценность. Но если Гомер выписывает чек, который имеет ценность лишь в том случае, если чек Барни пополнит счет Гомера, тогда чек Гомера не является бесполезным только при условии наличия денег у Барни. Но что, если у Барни будут деньги лишь при условии, что чек Мо пополнит его счет? Тогда получится, что каждый человек рассчитывает на другого, кто бы, так сказать, замкнул петлю. Разве не очевидно, что ни у кого нет денег? Иначе говоря, если каждый рассчитывает на то, что деньги появятся у другого, то денег нет ни у кого, не правда ли? Подобным образом и инструментальное благо является благом лишь в том случае, если ведет к чему-либо другому, предполагающему благо. Инструментальное благо сомнительно в том смысле, что, например, возможность обмена денег на булочку с повидлом все же не позволяет нам говорить о деньгах как о чем-то внутренне благами, а не как об орудии достижения внутреннего блага. Если бы существовало только инструментальное благо, то деньги являлись бы благами лишь в том случае, если бы на них можно было купить инструментально хорошую булочку с повидлом, которая, в свою очередь, являлась бы хорошей только в том случае, если бы приводила к инструментально благому повышению сахара в крови... и так далее. Цепочка была бы бесконечна, поскольку инструментальное благо всегда является благом лишь в связи с чем-то, что порождается, или чем-то, что как-то связано с другой вещью. В результате происходит бесконечный поиск первоисточника, не дающий понять, имеет ли благо какое-либо основание и есть ли почва под утверждением о том, что, например, деньги —

это благо. Так и в мире мистера Бернса, где все является образом чего-то другого, где все лишь символизирует нечто другое и приобретает смысл только в свете чего-либо другого, ничто, кажется, не имеет значения. Здесь все нереально и не имеет подлинной силы, поскольку все рассматривается только в связи с чем-то иным. Если, например, приз за первое место в боулинг-турнире является таковым только благодаря его связи с эффектной победой, то появляется проблема, сходная с противопоставлением внутреннего и инструментального блага.

Вы наверняка заметили, что если все приобретает смысл лишь в связи с чем-то другим, как это происходит в мире мистера Бернса, то эффектная победа, подкрепляющая акт завоевания трофея, сама должна быть чем-то подкреплена, и все эти «подпорки» необходимы для того, чтобы акт имел реальное значение. Избавиться от них можно, лишь добравшись до чего-то, имеющего внутреннее значение и являющегося в известном смысле простым и основополагающим, а не символическим или репрезентативным. Ничто в мире Бернса не может иметь значения, и мы вправе сделать вывод, что по причине отсутствия значимых вещей Бернс быть счастливым не способен. Одним из признаков несчастливой жизни является бесцельность, а счастливой — целенаправленность.

Есть еще одна проблема, связанная с тем, как мистер Бернс пытается обрести счастье. Бернс способен наслаждаться вещью лишь в том случае, если она символизирует что-либо, и символизируемое этой вещью часто находится в прошлом или будущем. Из-за такого репрезентационизма мистер Бернс в своих поисках способа достижения счастья не замечает ценности конкретного момента. Способ, который он предпочитает, состоит

в том, чтобы оценивать не сами имеющиеся в данный момент объекты, а то счастье, которое они должны обеспечить. Но данный способ никогда не приносил счастья. Одна восточная поговорка гласит: «Нет пути к счастью. Путь — это и есть счастье». Репрезентационизм Бернса, вошедший в привычку, должен был по идее принести ему счастье. Это есть проявление веры мистера Бернса в то, что к счастью нужно сознательно стремиться. Однако люди, которые счастливы (причем не мимолетно), не ищут счастья или пути к нему. Они не стали счастливыми в результате цепочки неких сознательных поступков. Это объясняется тем, что в традиционном смысле счастье — это не эмоциональное последствие, а, скорее, особое расположение духа.

Каковы надежды Бернса на обретение счастья? Логически никакого препятствия, мешающего старику Монти обрести его, нет. В самом деле, в различных эпизодах он, пусть недолго, но чувствует себя счастливым, на что намекает и название данного эссе. Когда на местном празднике мистер Бернс пробует мороженое и говорит мистеру Смитерсу: «Мне действительно нравится это так называемое „замороженное"», мы видим в Бернсе зерно счастья, видим, как он наслаждается чем-то как таковым, а именно — приятным на вкус холодным мороженым (*Barfs Inner Child* [88]). Здесь мистер Бернс предстает в своем лучшем виде (хотя и не самом забавном). На какое-то время он перестает быть подлым. В этот момент он проявляет свое незнание простых радостей «синих воротничков». Данная сцена важна, так как она свидетельствует о способности Бернса получать удовольствие от обычных вещей, не впадая в символизм и репрезентационизм. Таким образом, мистер Бернс действительно может испытывать счастье.

Но это не откровение. Очень немногие люди (даже несчастные) не переживают счастливых моментов, пусть даже это такие моменты, когда они забывают быть самими собой, подобно мистеру Бернсу. Он на мгновение забыл о своей привычке придавать всему символический смысл, но значит ли это, что он может быть счастлив продолжительное время? Может ли он превратиться из того, кто не усматривает в жизни реального смысла, в человека, способного испытывать подлинное удовольствие и наслаждаться так называемым «замороженным» постоянно? Маловероятно, конечно. Хотя истории, подобные «Рождественской песне» Диккенса, склоняют нас к мысли о том, что озлобленные пожилые люди способны перемениться, в действительности 104-летний старик¹, пропитанный злобой, ненавистью, печалью, гневом, алчностью и жадной властью, имеющий дурную привычку отвергать непосредственную ценность переживаний, едва ли станет другим (даже если ему позволят продюсеры).

¹ Монти Берне окончил Йельский университет в 1914 г. Если предположить, ■ что тогда ему было примерно 22 года, получается, что родился он в 1892 г. В таком случае в 1996 г., когда эпизод вышел в эфир, ему действительно исполнилось 104 года. (Хотя в одной из ранних серий говорилось, что ему 72 года, авторы пришли к выводу, что в таком возрасте люди еще не столь дряхлы, как мистер Берне.)

14.
**Э-ГЕ-ГЕЙ, СОСЕДУШКИ: НЕД ФЛАНДЕРС И
ЛЮБОВЬ К БЛИЖНЕМУ**

Дэвид ВЕССИ .

Заповедь «и люби ближнего твоего, как самого себя» (Евангелие от Матфея, 19:19) является краеугольным камнем христианской этики. Однако (как и в случае со многими другими добрыми нравственными принципами) не вполне ясно, что она означает и чего требует. Среди всех поступков Неда Фландерса, иллюстрирующих данную заповедь, наиболее интересным с философской точки зрения кажется тот, что имел место в эпизоде *Home Sweet Home-Diddily-Dum-Doodily* [131]. В нем Фландерсы становятся приемными родителями Барта, Лизы и Мэгги. Во время обучающей библейской игры Нед узнает от Лизы, что дети Симпсонов не были крещены, и решает незамедлительно совершить таинство. Причина, объясняющая его порыв, очевидна: Фландерс верит, что без крещения они не обретут спасения. Но, как это ни странно, такое

чувство долга, похоже, не выходит за пределы его дома. Раньше он никогда не пытался крестить Барта, Лизу или Мэгги (возможно, от незнания), да и после не делал ничего подобного. Кроме того, его чувство долга не распространяется на явно нехристианские персонажи. Итак, встает следующий философский вопрос: в какой мере заповедь «люби ближнего твоего...» согласуется с терпимостью к убеждениям и поступкам ваших ближних, если вы считаете, что приверженность таковым обречет их на вечные муки? Как можно по-настоящему любить человека, не пытаясь отвлечь его от такой участи? Вопрос становится еще более сложным, если мы рассматриваем принцип «люби ближнего твоего, как самого себя» в его целостности. В конце концов, явным признаком любви к себе являются именно действия, порожденные желанием по возможности предотвратить собственное вечное страдание. Таким образом, если от вас требуется любить ближнего, как самого себя, а следствием любви к себе является стремление избежать страдания (включая вечное), то, по-видимому, от вас требуется также стараться предотвратить осуждение на вечные муки других людей. А данное требование подразумевает попытку окрестить их. Однако Нед не пробует делать этого, если только речь не идет о находящихся у него на попечении детях. Итак, наша задача — выяснить, могут ли быть оправданы поступки Неда в свете его убеждений.

ФИЛОСОФИЯ И ВЫМЫШЛЕННЫЕ ПЕРСОНАЖИ

Следует сразу же признать, что эта задача странная. Какой смысл рассуждать о (возможных) убеждениях вымышленного персонажа? Нед Фландерс является лишь

тем, чем ему позволяют быть Мэтт Гроенинг и команда. Право же, сложно усмотреть глубокий смысл во фразах типа: «Неду следовало бы сказать или сделать X или полагать Y» или даже «Эти аргументы оправдывают действия Неда», потому что, очевидно, Нед в действительности не полагает и не совершает поступков. Итак, как же нам понимать стоящую перед нами задачу?

Во-первых, можно представить, что Нед — реальный человек. Тогда наши рассуждения примут примерно такую форму: «Если бы Нед был настоящим и действовал так же, то как можно было бы оправдать его действия с философской позиции?» Однако это не поможет. Нам нужны не гипотетические выводы, а истинное понимание того, как можно оправдать определенные действия. Искомое оправдание должно быть верным независимо от того, совершаются ли поступки реальным человеком или мультипликационным персонажем по имени Нед. В самом деле, мы ведь рассматриваем действия (а не персонаж Неда или Неда как потенциально реального человека) и поэтому должны мыслить о персонаже как олицетворяющем определенного рода поступки — поступки, которые можно оценивать независимо от обстоятельств их совершения.

Также следует уточнить, что мы не ставим задачи объяснять действия, а намерены лишь представить возможное их оправдание. В чем разница? Единственное, что способно объяснить «действия» Неда, — это тот факт, что он был таким задуман. Хотя можно говорить, что Нед делал то-то и то-то, поскольку считал это необходимым, или что-то в этом роде, мы уже показали, что, строго говоря, у Неда нет убеждений. Объяснять действия — непростая и подчас бесполезная затея. Например, чем объясняется смерть невинного человека в результате

огнестрельного ранения? Это крайне неопределенный вопрос, поскольку любое допустимое объяснение, в свою очередь, обречено быть крайне неопределенным. Возможно множество допустимых ответов: виной общества, безумием, ошибочным опознанием, нажатием на курок направленного на жертву заряженного пистолета, пулей, раной, недостаточным снабжением мозга жертвы кислородом и, конечно, вечный ответ: волей Божьей. Так чем же на самом деле объясняется действие? Непонятно, можно ли ответить на данный вопрос однозначно. В любом случае заметьте, что объяснения чаще оказываются психологическими, социологическими, биологическими и даже теологическими. Нам же предстоит выяснить, чем оправдывается действие. Какие соображения делают данные поступки сообразными с данными убеждениями?

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЗА СПАСЕНИЕ ЖИЗНИ

Итак, нас интересует ряд действий, совершаемых Недом Фландерсом в эпизоде *Home Sweet Home-Diddily-Dum-Doodily* [131]. О каких действиях идет речь? Имеется в виду не попытка Неда окрестить детей Симпсонов, попавших под его опеку. Она-то как раз не вызывает особенно трудных философских вопросов. Дать возможное оправдание этому действию довольно легко. Всегда следует поступать во благо интересов тех, о ком вы заботитесь. Что такое забота о других, как не помощь им в осуществлении их наилучших интересов? А когда другие оказываются у вас на попечении (как, например, дети в родительском доме или дети Симпсонов в доме своих приемных родителей Фландерсов), это подразумевает не

только помощь в достижении их целей, но помощь в достижении именно благих целей, какими их видит опекун или родитель. Пусть Барт и Лиза не считали, что крещение пойдет им на пользу, именно на опекунах лежит ответственность действовать в интересах детей вне зависимости от убеждений последних.

Мы должны ответить на следующий вопрос. Если Нед верит, что без крещения вечная жизнь недостижима и что нужно любить ближнего как себя самого, то почему в остальных случаях он не старается окрестить некрещеных из любви к ним? Любовь к кому-либо предполагает действия во спасение *земной* жизни этого человека или, по крайней мере, попытки ее спасения. Более того, многие согласятся, что данное требование не ограничивается теми, кого вы любите: следует пытаться спасти жизнь человека, даже если вас с ним ничто не связывает. Следовательно, данный моральный долг кажется еще более обязывающим, если вы любите этого человека. Но если моральный долг требует от вас спасти чью-либо земную жизнь, когда вы считаете, что она в опасности, то, следовательно, он же требует от вас спасти и вечную жизнь человека, если вам кажется, что ей угрожает опасность. Таким образом, если вы разделяете воплощенные во Фландерсе убеждения, то моральный долг обязывает вас стараться окрестить всех людей, обязывает не менее сильно, чем если бы вы старались спасти чью-либо жизнь. Но Нед явно не пытается это сделать. И этого не делает большинство людей, разделяющих данные убеждения. Можно ли считать, что они просто непоследовательны? В общем смысле вопрос звучит так: «Можно ли оправдать отсутствие действий во спасение чьей-либо вечной жизни, оказавшейся под угрозой?» Вот какое действие (или бездействие) требует оправдания.

Ясно, что решить эту проблему намного труднее, чем ответить на вопрос о том, было ли оправданным стремление Фландерсов окрестить маленьких Симпсонов. Давайте выстроим аргументы более систематично, выводя их из главного принципа «люби ближнего твоего, как самого себя». Заметьте, что долг здесь предполагает именно *попытку* спасти чью-либо жизнь, а не обязательно достижение успеха.

1. Следует любить ближнего как самого себя.

2. Любовь к кому-либо предполагает попытку спасти его или ее жизнь.

3. Если моральный долг обязывает вас постараться спасти земную жизнь человека, то вы морально обязаны постараться спасти и вечную его жизнь.

4. Если моральный долг обязывает вас постараться спасти вечную жизнь человека, то вы морально обязаны попытаться дать ему или ей все необходимое для обретения вечной жизни.

5. Крещение необходимо, чтобы снискать жизнь вечную.

6. Следовательно, моральный долг обязывает вас постараться из любви крестить всех ради спасения их вечной жизни.

Посылки 1 и 5 мы считаем исходными, и, конечно, это разделяемые Недом Фландерсом убеждения. Истинность посылки 2 кажется самоочевидной, но нам придется выяснить, возможны ли случаи, когда из любви следует воздержаться от спасения чьей-либо жизни. Посылка 3 также кажется самоочевидной. Пункт 6 является выводом из предыдущих посылок. Посылку 4 мы пока не обсуждали, и ей следует уделить внимание.

Возможны ли случаи, когда вы обязаны действовать во имя некой цели, но не обязаны использовать средства,

ведущие к ее достижению? Это кажется маловероятным, но давайте рассмотрим два сценария. Во-первых, допустим, что вы морально обязаны спасти кого-либо, но физически не способны сделать это (например, потому, что этот человек находится на другой стороне планеты). Если моральный долг не обязывает вас делать что-либо физически невозможное, то складывается ситуация, когда вы обязаны стремиться к цели, но не обязаны принимать соответствующие меры. В этом случае было бы ошибкой полагать, будто вы можете совершить действие, когда вы физически не способны принять необходимые меры. Действие можно совершить, только если присутствуют необходимые для этого условия. Поскольку нравственный долг не обязывает вас совершать невозможные поступки, то вы не обязаны достигать цели. Значит, ответственность лежит на вас лишь в том случае, если вы способны принять меры¹. Во втором сценарии моральный долг обязывает вас спасти кого-либо, но для этого вам придется действовать аморально. Поскольку моральный долг не может обязывать вас действовать аморально, вновь складывается ситуация, когда требуется достичь цели, не прибегая к средствам. Вопрос в том, что происходит, если сами средства аморальны. Если возможно, что при некоторых обстоятельствах безнравственно пытаться крестить кого-либо, то доказательство распадается. Но что это могут быть за обстоятельства? Конечно, возможны аморальные способы крестить кого-либо. Например, можно крестить человека

¹ По мере рассмотрения нашего примера проблема начинает казаться все менее сложной. Согласно большинству толкований, только Бог способен дать вечную жизнь. Значит, цель не в нашей власти. В нашей власти лишь пытаться обеспечить те или иные средства к спасению, в данном случае крещение. Это означает, что следует стараться обеспечить лишь средства, а не саму цель.

обманом или против его воли. Но из данного сценария можно сделать лишь тот вывод, что одни способы крещения более нравственны, чем другие. Это неудивительное умозаключение, оно не ставит нашу аргументацию под угрозу¹. Более серьезная проблема заключается в том, что если крещение дает надежду на вечную жизнь, то цель оправдывает средства. Возможное благо, проистекающее из действия, перевешивает аморальность средств. Пусть так, но нам не решить этой проблемы, не поняв, при каких условиях можно, соблюдая нравственный принцип, воздержаться от помощи в обретении спасения через крещение. Мы обнаружим, что решение исходной проблемы также ликвидирует сомнение насчет того, может ли цель оправдать средства. Пока же давайте примем четвертую посылку и обратимся непосредственно к возможности оправданного неучастия в спасении чьей-либо вечной жизни во имя любви.

ПОНИМАНИЕ УСТАНОВКИ ЛЮБИТЬ БЛИЖНЕГО СВОЕГО, КАК САМОГО СЕБЯ

Во-первых, я думаю, мы должны пристально рассмотреть основной задействованный здесь нравственный принцип, требующий «любить ближнего твоего, как самого себя». Под «ближним» мы будем понимать — как это обычно делается — всех людей, а не только соседей (хотя, разу-

¹ Есть также вопрос о крещении детей, еще не способных сделать осознанный выбор. Мы вскользь затронули данный момент выше, когда утверждали, что опекуны морально обязаны действовать в лучших интересах своих детей. Более того, крещение (что особенно важно в случае младенцев) не вынуждает детей принимать определенные религиозные убеждения. Повзрослев, они вправе будут отвергнуть убеждения своих родителей.

меется, более узкое понимание все равно подходит Фландерсам и Симпсонам)¹. Данный принцип сходен с золотым правилом нравственности («поступай с другими так, как ты хочешь, чтобы поступали с тобой»). Оба указания выводят должное действие на основании отношения человека к самому себе. Люби других так же, как любишь себя; поступай с другими так, как ты хочешь, чтобы поступали с тобой. Недостаток всех подобных теорий состоит в том, что за ними кроется, так сказать, «проблема мазохизма». Возьмем золотое правило: что, если человек, ищущий сексуального возбуждения, желает, чтобы другие причиняли ему боль? Состоит ли моральный долг такого человека в причинении боли другим с целью доставить им сексуальное удовольствие? Интересно, впрочем, то, что такая проблема в меньшей степени актуальна для принципа «люби ближнего твоего». Мы должны любить ближних так, как любим самих себя. Поскольку данное обязательство включает проецирование нашей любви к себе на любовь к другим, такой путь оказывается закрытым. Желание гораздо шире любви, и не все, что можно желать самому себе, сообразно любви к себе. Можно с легкостью утверждать, что мазохизм не может сочетаться с надлежащей любовью к себе, но тогда, конечно, встает вопрос о разграничении между надлежащей и ненадлежащей любовью к себе. Рассмотрим такую разновидность любви к себе, как самолюбование (чрезмерная гордыня, считавшаяся в Средневековье худшим из пороков и корнем пороков остальных). Такая форма любви к себе не соответствует принципу «люби ближнего твоего, как самого себя». Чтобы убедиться

¹ Понятно, что «любовь» в данном случае означает не чувство, ибо никто не обязан испытывать влюбленность, а характер отношений с окружающими.

в этом, достаточно взглянуть на форму принципа. Он призывает нас относиться к другим так, как мы относимся к себе, но самолюбование подавляет внимание к окружающим. Если мы склонны к нарциссизму, то не способны любить других, тем более — как самих себя. Ясно, что это нравственно неправильная форма любви к себе. Такого рода любовь к себе не может распространяться на других, и, следовательно, во избежание внутреннего противоречия, исходный принцип должен взывать к иной форме любви к себе, нежели нарциссизм.

Итак, как же нам понимать любовь к себе? Она подразумевает, как минимум, стремление к использованию средств, ведущих к самосовершенствованию. Конечно, этим все не исчерпывается. Например, стремление к самореализации должно сопровождаться пониманием себя. Но, по меньшей мере, любить себя означает стараться расти как личность. Это вовсе не предполагает потакания собственным желаниям и прихотям. Скорее, это всегда требует оценки желаний и вплетения их в полноценную, приносящую удовлетворение жизнь. Таким образом, любить ближних, как самих себя, значит, по меньшей мере, добиваться роста ближних как личностей, способствовать развитию в них благородных качеств. Заметьте также, что благородные качества могут быть не только независимы от эгоизма, но и противоположны ему. Одно из лучших человеческих качеств — это склонность ставить принцип превыше собственных эгоистичных желаний. Действительно, мы хвалим тех, кто не только действует вопреки своекорыстным порывам, но и жертвует собой ради того, чтобы поступить нравственно. Следовательно, любить других — значит также поощрять их следовать принципам, не всегда связанным с их желаниями. Это замечание очень уместно в нашем обсуждении принципа «люби

ближнего твоего, как самого себя». Он как раз призывает нас соблюдать подобные принципы. Иными словами, в установках вроде «люби других, как самого себя» содержится идея о том, что нужно руководствоваться принципом, а не эгоистической любовью к себе.

Здесь мы можем вернуться к тому, на что уже обращали внимание выше. Вторая посылка в наших аргументах гласит: «Любовь к кому-либо предполагает попытку спасти его или ее жизнь». Теперь мы можем убедиться в том, что бывают случаи, когда из любви следует воздержаться от попытки спасти чью-либо жизнь. Если признать, что любовь к другим обязывает нас поощрять их к соблюдению высоких принципов вместо простого удовлетворения порывов и желаний, то становится ясно, что возможны случаи, когда человек готов рискнуть жизнью ради одного из таких принципов. Если мы ставим некоторые принципы превыше интересов, то их следует ставить выше главного интереса — самосохранения. Начинает казаться, что принцип «люби ближнего твоего, как самого себя» может фактически привести нас к ситуации, когда правильным будет не спасать чью-либо жизнь. То есть в случаях, когда люди придерживаются принципа, который, будучи реализованным, укрепляет лучшие стороны их натуры, вмешиваться не следует, даже если в результате их жизнь подвергается опасности. В качестве очевидного примера представим ситуацию, когда кто-то (понимая, что это может стоить ему жизни) из принципа отказывается выполнять приказ и убивать мирных граждан.

На это можно уверенно возразить, что никто в «Симпсонах» не придерживается таких принципов. Даже самый принципиальный персонаж — Лиза — не принадлежит к этой категории людей, поэтому данный аргумент спорен. Но, с другой стороны, мы рассматриваем Неда и прочих

персонажей не как таковых, а только как исполнителей ряда действий, и стараемся выяснить, как эти действия можно оправдать. На первый взгляд кажется, что если они и бывают оправданны, то очень редко. И все же наметились контуры решения проблемы. Знакомые с историей философии читатели, наверное, уже догадались, что наши выводы близки к выводам Иммануила Канта, сделанным им по другим поводам. Давайте рассмотрим его описание автономии, чтобы завершить наметившуюся картину.

АВТОНОМИЯ КАНТА

На данный момент наша точка зрения включает два элемента— действия согласно принципу и действия независимо от интересов. Кант считал оба этих фактора необходимыми для того, чтобы действие являлось нравственным¹. Первый он считал тривиальным. Кант утверждал, что за каждым действием (независимо от нашего знания) стоит некий принцип — максима. Нравственная ценность действия зависит от природы направляющей его максимы. Некоторые максимы отражают личные интересы (весьма распространенная из них — «действуй так, чтобы получить наибольшее удовольствие»), другие — нет. Мы убедились, что требование «люби ближнего твоего, как самого себя» — это пример максимы, не отражающей личные интересы. Согласно Канту, действие нравственно, только если оно мотивировано самой моралью, то есть если человек делает что-либо, потому что это правильно. Одни и те же поступки могут совершаться

¹ Кант, как это ни удивительно, редко распространяется на тему заповеди любить ближнего, как самого себя.

по разным причинам, но подлинно нравственными оказываются лишь те, что сделаны по моральным соображениям. Это не означает, что действия одновременно не могут служить нашим интересам. Просто своекорыстные интересы не могут мотивировать действие, считающееся нравственным.

Но в каких случаях действия совершаются не из эгоистичных интересов? Кант признавал, что это непростой вопрос. Он даже пишет, что невозможно определить, когда человек действует по-настоящему нравственно, но главным остается то, что возможно поступать нравственно. Можно действовать из принципов независимо от собственных интересов. Однако в дополнение к соблюдению принципов необходимо сознавать, почему ваше действие является подлинно нравственным. Необходимо хотя бы понимать, что вы действуете согласно выбранному принципу. Значит, чтобы поступать нравственно, необходимо сделать моральный принцип своим собственным принципом. Конечно, похвально, когда кто-то инстинктивно поступает великодушно, но подлинно нравственное действие предполагает, что человек решает сделать моральный принцип своим руководящим принципом. Вы задаете себе принцип, решаете, как следует поступить, и поступаете согласно данному принципу. Только в этом случае вы не просто подражаете другим, и только в этом случае, согласно Канту, вы становитесь по-настоящему свободны¹. Кант называет

¹ Заметьте, однако, что принцип не обязательно оказывается нравственным, если вы сделали его своим собственным. Для этого он должен быть правильным. То есть нравственность принципа не зависит от вашего принятия данного принципа. Мы еще убедимся в этом по мере изложения взглядов Канта. Конечно, в настоящем эссе нам не удастся представить нравственную теорию Канта во всей ее многогранности. Чтобы получить более полное представление о ней, см: Wood A. Kant's Ethical Thought. Cambridge, 1999.

такую истинную свободу *автономией*, и она отличается от того, что мы будем называть метафизической свободой. Метафизическая свобода—это способность инициировать новые причинно-следственные связи (например, способность двигать рукой по собственной воле без постороннего вмешательства). Автономия же — это способность принимать решения о собственных действиях посредством выбора для них определенного принципа. Это принятие ответственности за максимум своих действий.

Рассмотрим данное свойство кантовской автономии в контексте нашего главного вопроса. Мы пытаемся найти возможное оправдание 1) вере в то, что нужно любить ближнего, как самого себя, 2) вере в то, что без крещения ваш ближний обречен на вечные страдания, да еще и 3) неучастию в крещении вашего ближнего. Начали вырисовываться условия, при которых такое действие правильно. Если человек действует согласно принципу (благодаря которому он или она совершенствуется), ставящему под угрозу жизнь этого человека (включая вечную жизнь), то вам, возможно, следует не вмешиваться из соображения любви к своему ближнему. Но, конечно, если действие осуществляется в соответствии с принципом, воспринятым бессознательно, тогда все не так просто. Если человек не принял принцип своего действия сознательно и не сделал его своим собственным принципом, тогда, похоже, появляется обязательство вмешаться, так сказать, «от его же имени». Если любовь к себе обязывает вас следовать принципам, которые позволяют вам совершенствоваться, тогда любовь к другим требует помочь им делать то же самое. Но это предполагает, что вы сможете им выбрать для себя эти принципы, и лишь при таких условиях установка «люби ближнего» обязывает вас уважать их решение. Итак, для решения нашей задачи, кажется, необходима главная

составляющая кантовской теории автономии воли — самостоятельный выбор в пользу нравственных принципов. Но как найти такие принципы и сделать их своими собственными? Как дистанцироваться от своих склонностей настолько, чтобы это стало возможно? Кант советует опираться на разум. Вспомните наши три критерия нравственного действия: это 1) следование принципу, который 2) не зависит от наших интересов и 3) который мы выбрали сами. Для всех трех условий необходим разум. Именно он позволяет нам отказаться от непосредственных желаний, руководствоваться принципом и решать, действительно ли предполагаемое действие совершается по моральным (или эгоистическим) соображениям. Для нас особенно важно то, что именно разум позволяет нам судить, действительно ли человек рискует своей вечной жизнью на основании того, что он (или она) считает более достойным принципом. По Канту, разум позволяет сформулировать правильный нравственный принцип. Разум отвлекает нас от частных интересов и, таким образом, унифицирует наше суждение. Эта унификация — ключ к тому, что Кант называет категорическим императивом, то есть принципом, который дает нам понять, когда наши максимы нравственны. Действуйте только согласно тем максимам, которые желанны для вас в качестве универсальных законов¹. Нам нет нужды следовать

¹ Кант выдвигает несколько вариантов категорического императива. Возможно, для нас в свете нашего пристального внимания к автономии (самостоятельный нравственный выбор) самым подходящим является принцип действовать исходя из представления о том, что «воля всякого разумного существа имеет всеобщее законодательное значение для всех разумных существ». Это означает: относиться к любому как к способному быть независимым деятелем. Фактически это вместе с принципом благодеяния (помогай другим совершенствоваться) является сутью принципа «люби ближнего твоего». Мы должны признавать всех способными к автономии и помогать достичь этого состояния.

за Кантом в его крайнем формализме, но, объясняя значение любви к себе, мы уже видели, как встает вопрос об универсальности. Мы должны по крайней мере согласиться с Кантом в том, что условием автономии является отступление от собственных желаний с целью осмысленного принятия принципа действия. Укрепление разумного отношения к желаниям есть совершенствование благородных сторон своей натуры. Принцип «люби ближнего твоего», как минимум, обязывает вас совершенствовать свою способность использовать разум с такой целью.

Итак, представление об автономии сложилось. Любовь к ближнему не обязывает вас пытаться спасти вечную жизнь человека, если он действует автономно. С помощью Канта мы заключаем, что автономная деятельность имеет четыре составляющие. Вы должны действовать согласно принципам, которые не зависят от ваших интересов и которые вы выбрали осознанно. Эти принципы должны способствовать вашему совершенствованию и являться результатом размышления о том, как надобно поступать. В таком случае действия Неда могут быть оправданны. При таких условиях вторая посылка из нашего предыдущего аргумента («Любовь к кому-либо предплагает попытку спасти его или ее жизнь») иногда оказывается ложной, и аргумент теряет силу¹.

¹ Хотя мы отошли от вопроса о детях Симпсонов, остается решить, как данные доводы применимы к детям вообще. Кант полагал, что все способны действовать автономно, однако не все осознают такую способность. Дети редко действуют автономно, поэтому аргумент все-таки может гласить, что следует пытаться окрестить всех детей, как находящихся у вас на попечении, так и остальных. В рамках настоящего эссе нет возможности в полной мере решить эту проблему, но мне кажется, что можно воспользоваться одним из следующих доводов (или обоими). Можно утверждать, что должно уважать решения, принятые автономными людьми в отношении их подопечных. Можно также утверждать, что любовь к ближнему обязывает вас стараться спасти его или сделать так, чтобы ваш ближний осознал свою автономию.

ВЫВОД:
АВТОНОМИЯ ПРОТИВ ВЫБОРА

И все же, разве это не сводится к распространенному мнению о том, что не следует вмешиваться в чужие дела? В чем отличие нашего аргумента? Хотя верно, что если человек осознанно выбрал свои цели, то он выполнил одно из условий, все равно остается проблема выбора принципов, действующих независимо от желаний. Если человек поступает скорее из собственных интересов, нежели из независимых от них принципов, тогда жизнь не может быть принесена в жертву высшему интересу. Исключение составляет случай, когда речь идет о заинтересованности в вечной жизни, но в этом все дело. Если люди действуют не из принципа, а из интереса, тогда помощь им в обретении вечной жизни сообразна их целям, понимают они это или нет. Поэтому нельзя сказать, что к выбору следует отнестись толерантно просто потому, что человек его сделал. Только иногда выбор человека (рациональный, независимый от интересов принципиальный выбор) освобождает людей вроде Неда Фландерса от обязанности помогать кому-либо обрести спасение посредством крещения во имя «любви к ближнему, как к самому себе». Тогда, пожалуй, вполне сообразно, что в конце эпизода Фландерсу удастся крестить только одного человека, который, как никто другой среди персонажей мультфильма, руководствуется непосредственными влечениями, — своего соседа Гомера Симпсона.

15.
**ФУНКЦИЯ ВЫМЫСЛА:
ЭВРИСТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ ГОМЕРА**

ДЖЕННИФЕР МАК-МАХОН

Если читатели ожидают философской аргументации в отношении эвристической функции художественного вымысла [fiction] и думают, что мы обратились к труду Гомера, прославленного эпического поэта Древней Греции, то, очевидно, отсылка в таком контексте к Гомеру Симпсону окажется для них сюрпризом. Хоть и не все с этим согласятся, демонстрируемые по развлекательным каналам «Симпсоны» иллюстрируют некоторые общие замечания, сделанные философскими авторами о легких жанрах искусства. Этот мультфильм хорошо подходит для подобных упражнений по причине общей распространенности характеров и сцен, уместности (при всей их легкомысленности) обыгрываемых тем, уникальной природы средств выражения и апелляции к массам. Так как я заинтересован в теме «наставнической функ-

ции вымысла», я сфокусируюсь больше на том, как «Симпсоны» воспитывают, нежели на том, чему они учат. Если я буду приводить примеры, то не с намерением точно выявить ту или иную смысловую нагрузку, которую «Симпсоны» могут нести.

В других главах этой книги мои соавторы обсуждают некоторые из преимуществ просмотра «Симпсонов». Помимо прочего, они полагают, что постоянный просмотр сериала может расширять культурный горизонт и информировать нас об американских ценностях. Но раз уж мы не можем расшифровать все намеки «Симпсонов», то хотя бы надеемся вдохновить как можно больше людей смотреть это шоу, которое выглядит в большей степени развлекательным, нежели поучительным, более внимательно.

Большинство американцев привязаны к «Симпсонам» Мэтта Гроенинга. Однако фильм показывается по телевидению во множестве зарубежных стран, так что его смотрит множество неамериканцев. Любят «Симпсонов» или нет, но популярность и долгая жизнь сделали фильм частью современной культуры. Жаждающие «Симпсонов» зрители еженедельно наблюдают очередное фиаско в жизни Гомера, Мардж, Барта, Лизы и маленькой Мэгги. Они смотрят поздние повторы, выстраивая в уме иерархию любимых реплик и сцен. Цитируемые в радости и в горе, известные фразы из фильма даже стали частью разговорного английского. Помещенная в Спрингфилд — город без штата — семья Симпсонов пародирует стереотип американской семьи. Фильм развлекает нас своими смешными ситуациями, смесью комического диалога и естественного юмора с таким же успехом, как и другие популярные комические мультфильмы (такие, как «Три простака», «Молодожены»,

«Флинстоны»¹). Как, однако, фильм помогает нам научиться?

В отличие от философов, большинство людей полагают, что искусство, бесспорно, нас учит. С тех пор как Платон в V веке до нашей эры предложил свою критику искусства, философы спорили, может ли искусство обучать. Сегодня эти дискуссии продолжаются. В фокусе этих дебатов находится эвристическая функция вымысла. Долгие века люди использовали рассказываемые истории в качестве средства наставления, однако философы традиционно с подозрением относились к образовательной ценности литературы. Недавно тем не менее многие из них начали восхвалять ее назидательную способность. Не исключено, что Марта Нуссбаум является самым известным защитником этого притязания². В работе *Love's Knowledge* Нуссбаум делает отважное заявление, что определенные истины могут быть адекватно переданы только средствами искусства. Когда она обосновывает свое озарение, то фокусируется на неподражаемой способности литературы раскрывать моральные истины. Используя работу Нуссбаум как отправную точку, дальше я буду рассматривать то, как художественное произведение вызывает глубокую рефлексию индивида, рефлексию такого рода, который не только способствует более острому пониманию, но также и нравственному росту. Я использую популярное телевизионное шоу

¹ См. гл. 6, где дана более полная оценка значения и воздействия аллюзий в «Симпсонах».

² Будучи самым известным, Нуссбаум является не единственным философом, отстаивающим эвристическую функцию вымысла. Есть и другие авторы, которые обсуждают эту тему, см., напр.: Booth W. *The Company We Keep*. Berkeley, 1988; Feagin S. *Reading with Feeling*. Ithaca, 1996; Novitz D. *Knowledge, Fiction, and Imagination*. Philadelphia, 1987; Robinson J. [.'Education Sentimentale // *Australasian Journal of Philosophy*. 1995. 73. 2.

«Симпсоны», чтобы представить свои соображения относительно функции вымысла. Хотя некоторые его особенности могут казаться несовместимыми с эвристической функцией, я продемонстрирую, что «Симпсоны» хорошо подходят для иллюстрации моих мыслей из-за карикатурной простоты персонажей и постановки, легкомыслия, мультипликационных средств выражения и массовой популярности.

РАЗРАБОТКА ОСНОВЫ ДЛЯ ВЫМЫСЛА

Перед тем как изложить свои взгляды на художественный вымысел в общем и «Симпсонов» в частности, необходимо обсудить основания, а именно позицию Нуссбаум и тот скептический довод, на который Нуссбаум отвечает. Обычно те, кто отрицает способность литературы научать, черпают свой скептицизм в сомнениях относительно способности вымысла воспроизводить реальность, опасаясь способности хитросплетенных слов подрывать рациональное мышление. Они заявляют, что истории о несуществующих людях и никогда не имевших место событиях не могут предоставить нам стоящую информацию о реальном мире, что чувства, вызываемые литературой, обычно препятствуют, нежели способствуют трезвой мысли. В своей работе Нуссбаум отвечает на оба этих сомнения. Вопреки утверждению, что вымысел не изображает реальность и не может представить нам образ истины, Нуссбаум считает, что «определенные истины о жизни человека доходчиво и точно могут быть поданы только в языке и формах, типичных для творца-повествователя»¹.

¹ Nussbaum M. *Love's Knowledge*. Oxford, 1990. P. 5 (последующие ссылки на эту работу будут обозначаться в круглых скобках с номером страницы).

Нуссбаум превозносит язык и формы нарративного искусства, так как верит, что «удивительное разнообразие мира, его запутанность и загадочность, его испорченность и несовершенная красота... могут адекватно и полно выражаться в языке и формах более сложно, более содержательно и с большим вниманием к мелочам» (3). Касаясь утверждения, что литература вызывает эмоции, которые ослабляют нашу способность трезво размышлять, Нуссбаум утверждает, что эмоции — суть справедливого суждения. Она говорит: «Эмоции представляют собой не просто слепые волны аффектов... они являются дифференцирующими откликами, которые тесно связаны с убеждениями относительно того, что какую важность представляет» (4).

Нуссбаум начинает свои доводы в пользу литературы, с критики традиционной философской позиции. Тогда как философы имели склонность рассматривать литературный нарратив как неадекватное средство для передачи истины, свои средства выражения они считали идеально подходящими для описания подлинной природы вещей. Нуссбаум дает нам повод поставить под сомнение их уверенность, настаивая, что традиционное философское письмо ограничено, так как абстрактно и отдает первенство чистому разуму за счет эмоций.

Как объясняет Нуссбаум, нельзя использовать абстрактный и очищенный от эмоций стиль для описания реальности, которая конкретна, сложна и наполнена чувствами, с надеждой получить жизнеспособный результат. Она утверждает, что «только стиль определенного рода творца-повествователя (а не абстрактный, теоретический стиль научного трактата, например) может адекватно подать определенные важные истины о мире, опи-

сывая их в картину и настраивая читателя на поступки, соответствующие усвоенному» (6). В частности, Нуссбаум указывает, что традиционная философская проза стилистически не подходит для выражения нашей нравственной ситуации. Она уверяет, что этот стиль искажает наше положение и искажает видение того, как мы должны строить жизнь. Она заключает, что традиционная философская проза недостаточна для вскрытия сущности существующей ситуации нравственного воспитания, и настаивает, что литература является необходимым дополнением традиционных работ по моральной философии и нравственного воспитания вообще.

Нуссбаум развивает аргументацию в пользу литературы перечислением особенностей повествовательного стиля, которые дают ей возможность вербализовать нашу нравственную ситуацию. Литература способна лучше выразить природу моральной ситуации, так как она отдает приоритет частностям (например, признает прирожденную ценность человеческой жизни и несопоставимость одной личности с другой) и признает значение эмоций. Эти характерные черты важны, потому что они стилистически согласуемы с изображением реальности, которая по своей сути разнообразна и пронизана эмоциями. С позиции Нуссбаум, наша нравственная обстановка чрезвычайно сложна и жутко двусмысленна. Нам бы хотелось, чтобы все было проще — как угодно, но проще. Для того чтобы представить корректное описание моральной ситуации, нужен стиль, который внимателен к деталям, правильно оценивает сложность мира и способен к словесной передаче не только фактов, но и чувств. Она сомневается, что без всех этих элементов возможно полноценно описать наш моральный ландшафт.

Кроме представления более точного образа нашей этической ситуации, чтение литературы дает и другие выгоды. Для того чтобы личность стала нравственной, она должна не только осознавать ценность индивидуальности и эмоций, но также усвоить определенные привычки и развить чувствительность. Тогда как абстрактные стили уводят наше внимание от конкретного, литература, наоборот, выделяет определенных людей и события, создавая читателям условия для развития соответствующей способности к уважению изначальной ценности и неотменимой уникальности индивидуальностей и ситуаций. Так же внимательное литературное описание разнообразия и значения эмоций воодушевляет читателей ценить роль, которую эмоции играют в нашей жизни, равно как и интеллектуальные и этические следствия проявления или отсутствия определенных эмоций. Наконец, литературное вовлечение в эмоциональный мир вносит свой вклад в то, что Нуссбаум называет «формированием сострадания» (44). Она полагает, что способность вымышленных персонажей чувствовать имеет морально релевантное назначение пробуждения сочувствия к другим людям в повседневной жизни.

Нуссбаум считает художественную литературу уникальной в своей эвристической способности, потому что в ее стиле воплотилось и воодушевление ее читателей, и внимание к частному, что является условием морального развития. В своей критике традиционной философской прозы, претендующей быть посредником в постижении истины, Нуссбаум привлекает внимание читателей к пагубным эффектам ее стиля. Она утверждает, что этот стиль не подходит для описания моральной ситуации, поскольку он предлагает упрощенное понимание нашего морального опыта, одновремен-

но способствуя нежелательному нарастанию эмоциональной бесстрастности. Она чувствует, что художественная литература лучше способна продуцировать нравственное сознание, так как она несравненно тщательнее прорисовывает наше моральное положение и стимулирует большую чувствительность в своих читателях.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ДОВОДОВ В ПОЛЬЗУ ВЫМЫСЛА

Хотя в предыдущей части суммировались аргументы Нуссбаум в пользу литературы, изложение ее взглядов не является целью этого эссе, которое состоит в том, чтобы использовать работу Нуссбаум в качестве отправной точки для моей собственной аргументации эвристической ценности «Симпсонов». Пока я буду отталкиваться от Нуссбаум, но в некоторых моментах очень важно будет прояснить, что я заимствую из ее доводов, а в чем усматриваю их ущербность. Я согласна с Нуссбаум, что литература обладает уникальными эвристическими свойствами. Как и Нуссбаум, я уверена, что литература, как ничто другое, способна передавать определенную информацию и вызывать важные когнитивные и эмоциональные отклики. Я разделяю мнение Нуссбаум, что художественная литература часто дает более точное описание нашего нравственного положения, чем традиционные философские труды. Я признаю, что чтение художественных произведений может поощрять внимание и интерес к индивидуальностям, что является предпосылкой для становления нравственной личности. Наконец, я поддерживаю мнение о том, что литературные

произведения должны привлекаться при изучении философии морали и для нравственного воспитания в целом.

Я согласна с большинством основных положений Нуссбаум, однако ее доводы имеют несколько недостатков. Некоторые из них касаются последующего рассмотрения «Симпсонов». Первое. В своей аргументации Нуссбаум пользуется исключительно романами и пьесами из «золотого фонда» западной литературы. Хотя она не исключает способности и других видов художественного вымысла к научению, ее предпочтение канонических авторов и форм неявно поддерживают элитистское — и ложное — допущение, что только такие возвышенные произведения могут иметь воспитательную ценность. Такое допущение следует отвергнуть, поскольку есть люди, которые ценят эвристическую ценность произведений, не входящих в литературный канон, в том числе популярный мультфильм «Симпсоны».

Второе. Возможно, это просто результат ее увлеченности литературой, но Нуссбаум кажется недостаточно внимательной к возможностям вымысла искажать наше понимание и способствовать нарушению эмоциональной восприимчивости. Хотя литература может влиять на нас позитивно, она способна также вызывать негативные эффекты. Она может распространять невежество и нетерпимые в моральном отношении взгляды так же легко, как и идеи взаимопонимания и нравственного совершенствования. Такое действие возможно, потому что люди не имеют дело с литературой вообще, они сталкиваются с отдельными ее составляющими. Эти отдельные произведения могут рисовать ложные картины мира, могут колебать убеждения и заставить усомниться в привязан-

ностях¹. Вымысел искажает наше понимание и порождает моральное разложение, говорил Платон, отстаивая необходимость широкомасштабной цензуры, но преимуществва, которые сулит обращение к художественному вымыслу, делают цензуру неприемлемой. Цензура выглядит и недостаточно критичной, и отчасти безответственной, чтобы суметь предотвратить возможные негативные последствия неразборчивого потребления художественных произведений. О таких последствиях наиболее уместно вспомнить, когда убеждаешься, что популярный продукт вроде «Симпсонов» располагает потенциалом для влияния на большую аудиторию.

Третье (и последнее). Нуссбаум основывает свои доводы в пользу похвальных свойств вымысла исключительно на способности литературы давать точное изображение реальности и развивать сострадание. Несмотря на то что все эти свойства, несомненно, способствуют эвристической функции, мы научаемся у вымысла не только потому, что он предлагает нам меткое описание личностей и вызывает к ним чувства, но и потому, что он побуждает к отождествлению. Такое отождествление отчетливо происходит с такими персонажами, как Гомер

¹ О том, как художественный вымысел может подрывать твердость убеждений и прививать сомнительные привязанности, см: *Freeland C. Realistic Horror in Philosophy and Film*. New York, 1995. Автор рассматривает следствия эротизации и приукрашивания злодея, которые так часто можно видеть во многих реалистических фильмах ужасов. Фильмы вроде «Молчания ягнят» и (пример Фриленд) «Генри» побуждают зрителей к сочувствию серийным убийцам. Как поясняет Фриленд, приглашение к проявлению такого сочувствия не обязательно должно иметь негативные последствия. Если зритель ясно видит такую тенденцию и понимает ее сомнительную суть, попытка пробудить в нем симпатию может вызвать рефлексию и работу мысли. Однако возбуждение таких чувств в не критически настроенных и поддающихся внушению зрителях может не принести столь же позитивного результата.

и Мардж Симпсоны, чья жизнь имеет сходство — хоть и карикатурное — с жизнью многих зрителей.

В конечном итоге эвристическая функция вымысла коренится в уникальных возможностях, которые он предоставляет. Особенный акцент на деталях не только делает вымысел способным к более точному изображению жизни, но и позитивно влияет на читательские или зрительские модели участия, проявляемого к определенным людям и обстоятельствам. Более того, беспримерное внимание вымысла к эмоциям делает его способным формировать и влиять на человеческие эмоции¹. Эвристический успех вымысла также вытекает из деятельности отождествления, которую он и стимулирует. Как свидетельствует большинство людей, которые смотрят или читают вымышленные истории, одним из самых привлекательных качеств вымысла является способ, каким он побуждает к отождествлению. Когда мы читаем или смотрим хорошее произведение, оно поглощает нас, и поглощает еще сильнее тем, что заставляет нас незаметно соскльзывать в ситуацию, которая изображается. В отличие от других литературных форм, произведения в жанре *fiction* построены таким способом, который вдохнов-

¹ Сцена из «Симпсонов», которая иллюстрирует способность вымысла воспитывать наши эмоции, происходит в эпизоде *Raging Abe Simpson and His Grumbling Grandson* [150]. В конце этой серии сердца зрителей согреваются, когда Барт на глазах у всех обнимает своего деда. Хотя дедушка Симпсон и думает, что Барт постесняется обнять его на публике, и внук на самом деле проявляет легкую застенчивость при объятии, Барт изначально не испытывает никаких сомнений относительно такого способа демонстрации своей любви. В действительности он демонстрирует, что не видит повода стесняться любви к своему деду. Хотя мы сами часто удерживаемся от каких-либо поступков ради произведения внешнего впечатления, наше удовольствие, вызванное действием Барта, напоминает, что внешнее впечатление должно отходить на задний план перед искренним выражением чувств.

ляет читателей или зрителей воображать себя в представляемой ситуации. Вымысел переносит нас в созданный им мир, заставляя не только чувствовать себя соответственно происходящим действиям, но и идентифицироваться с конкретными персонажами. Это вовлечение производит уникальный эвристический эффект.

Во-первых, вымысел предлагает читателям или зрителям полное понимание представленной реальности тем, что допускает их в ее внутренний мир. Наша воображаемая вовлеченность в вымысел делает обрисованные ситуации «действительными как бы изнутри, на самом глубоком, интимном уровне»¹. Влияя на нашу образную идентификацию, вымысел предоставляет нам «ощущение того, как можно чувствовать, видеть и жить в определенной ситуации»². Эта образная идентификация дает нам более глубокое чувство сопереживания, чем то, которого мы смогли бы достичь без нее. Сьюзан Фиджин соглашается с этим, утверждая, что вымысел создает симуляцию, участие в которой позволяет достичь более полного понимания, нежели запоминание предложенной информации. Она полагает, что, когда мы на уровне воображения соприкасаемся с вымыслом, мы интеллектуально и эмоционально симулируем подобие показанной ситуации. Так как это заставляет индивидуальность отбросить свою традиционную личину и примерить другую, Фиджин настаивает, что симуляция «обогащает и углубляет интерпретацию изображенной ситуации и готовит к встрече с ситуацией, которая может иметь сходство с обрисованной»³. Симуляция обучает посредством постижения

¹ *Schier F. Tragedy and the Community of Sentiment in Philosophy and Fiction. Aberdeen, 1983. P. 84.*

² *Ibid.*

³ *Feagin S. Reading with Feeling. Ithaca, 1996. P. 98.*

индивидом, который вовлечен в нее, того, «на что похоже пребывание таким персонажем или попадание в такую ситуацию»¹. Это дополняет поверхностные впечатления наблюдателя, извлеченные им из рассказанной истории, более исчерпывающими впечатлениями соучастника, обретенными через отождествление².

Процесс отождествления, который стимулирует вымысел, имеет другое преимущество. Он дает нам допуск в переживания, которые были бы невозможны в нормальных эмпирических условиях. Посредством отождествления себя с вымышленными персонажами мы можем переживать ситуации и состояния, с которыми невозможно познакомиться другим способом. Заставляя нас скользнуть в миры своих персонажей, вымысел помогает нам составить представление о том, как жилось в другие времена или в других местах, приобрести другие убеждения и ценности, стать другими людьми. Как утверждает Нуссбаум, «без вымысла наш опыт слишком ограничен и неполон. Литература расширяет его, заставляя нас непривычно чувствовать и реагировать» (47). Уэйн Бут соглашается с этим, утверждая: «За месяц чтения я могу перепробовать больше судеб, чем способен испытать за все время своей жизни»³. Стимулируя воображаемое отождествление, вымысел дает людям возможность ис-

¹ Feagin S. Op. cit. P. 112.

² Преимущество вымысла заключается в способности предложить читателю или зрителю взгляд как стороннего наблюдателя, так и участника. Мы все из собственного опыта знаем, что «вид изнутри» необязательно самый отчетливый. Иногда мы слишком близки к явлениям, чтобы смотреть на них объективно. В то же время точка зрения наблюдателя не всегда достаточна. Вымысел дает людям роскошь, которую они не надеются обрести в жизни, а именно роскошь пребывания одновременно на позиции наблюдателя и участника.

³ Booth W. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley, 1988. P. 485.

следовать гораздо больший спектр переживаний, чем это возможно в действительности. Эти замещающие переживания поучительны в той мере, в какой они переносят людей из привычной жизни, предоставляя им более объективную оценку альтернативных точек зрения, контекстов и способов существования.

Замещающие переживания, которые мы получаем, вступая во взаимодействие с вымыслом, являются поучительными также потому, что предлагают способы, с помощью которых люди могут адекватнее оценить разные позиции, способы действий и их последствия. Способность примерять разные взгляды и поступки на себя представляет уникальную когнитивную ценность, оставаясь при этом в относительной безопасности (хотя доля риска остается). Через отождествление себя с вымышленными персонажами мы можем узнать, на что это похоже: совершать определенные поступки или верить в какие-то вещи, которые не имели места в нашей жизни. Таким образом, вымысел помогает формировать способность к принятию решений, предоставляя нам экспериментальное впечатление оттого или иного выбора еще прежде того, как мы его сделали и испытали эти чувства в реальности¹.

Наконец, отождествление с вымышленными персонажами эмоционально обучает нас. Вызов эмоций — это одна из вещей, которую создает отождествление с вымыслом. Грегори Карри называет наше взаимоотношение

¹ По общему мнению, подобное понимание, собранное из мелочей, является виртуальным, нереальным. Следовательно, его точность нельзя гарантировать. Однако иметь возможность оценивать действие или ситуацию посредством художественного вымысла, приблизительно похожего на действие или ситуацию, в которой можно оказаться, кажется предпочтительней, чем вообще не иметь такой возможности.

с вымышленными персонажами «эмпатическим воспроизведением»¹, посредством которого читатели или зрители симулируют эмоциональное и интеллектуальное состояние определенных персонажей. Наряду с предоставлением позитивной возможности излить свои чувства², это воспроизведение также предоставляет знание о самих себе и о других людях. Оно может привести к росту самосознания личности выявлением чувств или мнений, о которых она даже не догадывалась³. Хотя оно и не всегда приятно, такое знание является непременно для самопознания и осмысленной деятельности. Отождествление также содействует возбуждению подлинного понимания и сострадания к другим. Только влезая в чужую шкуру, мы становимся по-настоящему чуткими к эмоциональному напряжению их конфликтов, глубине их радости и к чувствительности их потерь. Воодушевляя людей на отождествление себя с персонажами, вымысел поддерживает не только достойную восхищения симпатическую деятельность, но и важную в моральном отношении эмпатическую способность.

¹ Currie G. The Moral Psychology of Fiction // Australasian Journal of Philosophy. 73. 2. P. 256.

² Здесь я, прибегая к более общей терминологии, ссылаюсь на процесс катарсиса, или очищения от негативных эмоций, который может вызываться вымыслом. Такие мыслители, как, например, Аристотель, подчеркивали, что очистительный выплеск эмоций, к которому побуждает нас вымысел, является одним из самых позитивных эффектов, потому что предоставляет безопасную арену для выражения неприятных или разрушительных эмоций.

³ Например, при чтении романа или при просмотре фильма у меня возникла сильная реакция на героя, реакция, которая меня удивляет, если я не ожидал такого сильного чувства. Увлечение этим сильным чувством может служить катализатором для рефлексии. В усилии обнаружить истинные причины моей реакции я осторожно размышляю о вымышленных обстоятельствах, которые породили ее, неожиданно обнаруживая убеждение или чувство, существование которых в себе и не предполагал.

Из-за парадокса, связанного с вымыслом (как кто-то может получить знание о реальных ценностях из произведений, которые рассказывают о несуществующем?), философы с неохотой допускали, что он может научать. Однако если кто-то проводит четкую линию, разграничивающую вымысел и реальность, то тем самым он только воспроизводит этот парадокс. Если рассматривать вымысел как творческую попытку, опирающуюся на реальность и берущую из реальности весь свой материал, то идея о том, что вымысел способен обучать, не кажется сомнительной. Вымысел описывает гипотетическое. Эти описания наполняют нас чувствами, так как места и проблемы, о которых они повествуют, имеют сходство с нашими.

Может быть, не так парадоксально то, что вымысел поучает нас, как наше отношение к нему. Я утверждаю, что эвристические возможности вымысла вытекают в основном из парадоксальной природы нашего с ним соединения. Зрителю достаточно мгновения, чтобы подметить парадокс. С той же силой, с какой вымысел затягивает нас внутрь, он удерживает нас снаружи. Хотя вымысел и вдохновляет нас на отождествление с определенными персонажами и мысленно переносит нас в их миры, мы никогда не сможем стать этими персонажами и войти в эти миры. Наше соединение с вымыслом хоть и порождает искренние эмоции, эти эмоции отличаются от тех, какие мы испытываем в отношении настоящих людей и ситуаций. Как персонажи и ситуации, обрисованные художественным воображением, нереальны, так и наши взаимоотношения с ними будут качественно отличаться от тех, в которые мы вступаем с реальными людьми и событиями. Тот факт, что персонажи и ситуации в художественном произведении нереальны, и облегчает, и нарушает нашу связь с ними.

Тот факт, что персонажи и их окружение, изображенные в художественном произведении, не являются реальными, облегчает вовлечение читателей и зрителей, так как дает им чувство безопасности. Когда мы мысленно переносим себя в вымышленный мир, мы можем действовать без последствий. Мы проникаем в миры, которые можем покинуть, если происходящее становится неприятным. Не заставляя нас слезать с дивана, наше слияние с вымыслом позволяет исследовать различные миры и принимать различные личности. Мы с легкостью погружаемся в вымысел, потому что он не имеет реального веса. Хотя мы и знаем, что он может воздействовать на нас, мы позволяем себе пускаться в это путешествие, потому что знаем, что описываемые персонажи и события не обладают действительностью, наше погружение в виртуальные миры не является постоянным¹, а наше отождествление с персонажами происходит не полностью. Поскольку все безопасно, мы позволяем себе переживать в вымысле такое, что не смогли или не пытались бы переживать в действительности. Вымысел расширяет базу наших знаний, разрешая нам учиться на опыте, которого у нас не было бы в настоящей жизни.

В то время как вымысел стимулирует наше вовлечение, вымышленность представленных персонажей и событий нарушает наши привычные формы реагирования. Например, даже если мы чувствуем, что в придуманной ситуации что-то не так, мы знаем, что мы не в состоянии это исправить. Аналогично, если вымышленная картина мира не соответствует нашей, мы не властны ее изменить.

¹ Что ужасно — или «жестоко» — в виртуальных мирах, изображенных в таких произведениях, как «Матрица» и сериал «Жестокий мир» (*Harsh Realm*), так это то, что герои или не могут, или не всегда могут выскочить из них.

Пока мы пребываем в вымысле, мы не можем его менять. Мы можем прекратить читать или смотреть, но не можем откорректировать произведение так, чтобы оно соответствовало нашим пожеланиям. Сходным образом, когда мы эмоционально реагируем на вымысел, выдуманность персонажей и событий не позволяет нам реагировать так, как мы делаем это в обыденной жизни, ломает мою привычную реакцию, заставляя задаваться вопросом, почему меня так волнует то, что не имеет реального бытия.

Неизменяемость вымышленных миров и персонажей и тот факт, что мы пребываем в них, но не в силах ничего переменить, подталкивает нашу рефлексию. Способ, которым вымысел нарушает наше сцепление с ним, является центральным для его эвристической функции, центральным потому, что он идет вразрез с привычной реакцией, которая заставляет читателей или зрителей реагировать на вымысел, критично оценивать придуманные миры и их персонажей, сравнивать отдельные вымышленные интерпретации с другими — вымышленными или реальными. Он заставляет читателей или зрителей размышлять о послании, которое несет представление, заставляет их обдумывать свои эмоциональные реакции и вымышленные обстоятельства, которые их породили. Такая рефлексивная деятельность может углублять общее понимание, равно как и моральное самосознание.

Несомненно, вымысел обладает уникальной способностью впускать нас внутрь персонажей и ситуаций, не позволяя забыть о нашей обособленности от них. Это производится тем, что может быть названо нарушенным отождествлением. Наше отождествление с вымышленными персонажами поучительно, так как дает нам возможность познакомиться с ценностями различных времен, воззрений

и ситуаций. Ассимиляция информации, почерпнутой благодаря отождествлению, упрощается нашей дифференциацией от персонажей. Постольку, поскольку мы знаем, что мы не являемся придуманными героями, с которыми себя отождествляем, они остаются объектами для анализа, объектами, от которых мы отстоим на критическом расстоянии, объектами, на которые мы смотрим с меньшим пристрастием, чем на самих себя. Вымысел одновременно содействует отождествлению и размежеванию, интимности и отстраненности, что и позволяет ему с таким успехом нас научать. Тогда как свои ситуации и себя мы принимаем слишком близко к сердцу и потому не можем проявлять объективность, наше постоянное сознание того, что герои и ситуации, представленные в вымысле, отделены от нас, позволяет смотреть на них с большей беспристрастностью. Однако, поскольку процесс отождествления помогает обнаружить сходство героев с нами, он может расширить наши знания о себе, заставляя осознать, что наши ситуации, общие мировоззренческие принципы или привычные реакции сопоставимы с теми, которыми наделен тот или иной вымышленный герой.

ДОВОЛЬНО ТРЕПАТЬСЯ! ЧТО ВЫ ТАМ ХОТЕЛИ СКАЗАТЬ О ГОМЕРЕ?

В конце концов, «Симпсоны», подобно другим художественным произведениям, действуют тем же методом привлечения внимания к индивидуальностям, одновременно изображая и пробуждая эмоции. Однако интересно, что именно сочетание в «Симпсонах» нескольких других черт, которые могут настроить некоторых людей против шоу, способно усилить его воспитательный эффект.

Первой чертой является простота персонажей и постановки. Хотя и крайне карикатурные, среда и персонажи «Симпсонов» самые обычные. Гомер пусть и не вполне ясен, но производит впечатление любящего отца из рабочего класса. Это не идеализированный образ из сериалов «Папа знает лучше всех» или «Предоставьте это Виверу». Напротив, он плохо справляется с отцовскими обязанностями, пьет дешевое пиво и отрыгивает, даже не извиняясь, а также постоянно жалуется на свою работу. Домохозяйка Мардж улаживает отношения Гомера с детьми, увещевает членов семьи во время их частых ссор и неизменно утешает Гомера, несмотря на его временами абсурдное поведение. Из детей — Барт, Лиза и Мэгги — каждый представляет собой неповторимость, изобретательность и эгоизм среднестатистического ребенка. Кроме того, их отношения друг с другом демонстрируют все виды конфликтов, сообщничества и конкуренции, которая может иметь место в отношениях братьев и сестер. Наконец, декорации Спрингфилда и обстановка дома Симпсонов равноценны в своей безобидной ординарности. Это не сцена из «Богатых и знаменитых»¹ или приторно-сладких «Бeverли-Хиллз 90210». «Симпсоны» показывают нам недорогой универсал перед гаражом, грязную посуду в раковине и среду пригорода для среднего класса, с которой многие из нас хорошо знакомы.

Бросающееся в глаза «среднестатистическое качество» персонажей и постановки «Симпсонов» может привести кого-то к заключению, что шоу может предложить мало поучительного. Встает вопрос: как в такой прозаичной обстановке можно подметить важные истины?

¹ «Богатые и знаменитые» — американский телесериал (1984—1995). — *Примеч. перев.*

Конечно, если истинам не дано быть простыми, тогда «Симпсоны» не могут предложить многого. Однако кажется, что зачастую именно простые истины ускользают от нас¹. Хотя «Симпсоны» гиперболизируют явления ради создания сатирического эффекта, они не так уж далеко отходят от правдоподобия в своем изложении быта современной провинциальной жизни². Пререкания между Гомером и Мардж, заклинание Барта «я этого не делал», Лизино «всезнайство», мелкие конфликты между соседями, вечное недовольство Гомера своей работой, сплав предсказуемости персонажей со способностью удивлять — все это выглядит правдоподобно. Хотя все эти истины не особенно возвышенны, они резонируют со зрителями, напоминая о вездесущей природе такого феномена.

Несомненно, зрительскому узнаванию определенных аспектов обычной жизни способствует обыденность персонажей и среды «Симпсонов». Герои и их окружение таковы, что большинство зрителей легко могут с ними самоидентифицироваться. Например, мы можем сопереживать вспыльчивости и опрометчивости Гомера, хотя сами едва ли ведем себя так же. Большинство зрителей одобряют практичность и материнскую снисходительность Мардж и поймут ее склонность оставаться пассивной до тех пор, пока ситуация не достигнет той точки, когда непременно потребуются ее вмешательство. Вместо того чтобы показывать людей, с которыми мы

¹ В «Бытии и времени» немецкий философ Мартин Хайдеггер демонстрирует, что самое близкое не всегда понимается наилучшим образом, а самыми темными остаются вопросы о том, кто мы и почему мы существуем.

² Сомнительно, чтобы сатирический эффект мог быть достигнут без такой точности. Люди должны узнать то, что высмеивается, чтобы подобный эффект был достигнут.

имеем мало общего, людей, чей опыт может оказаться слишком чуждым для того, чтобы быть актуальным, «Симпсоны» изображают нас с карикатурностью, списанной с нас самих. Они представляют личности, которые — как и любой из нас — обладают и серьезными недостатками, и достойными восхищения качествами. Мы можем научиться на этих фарсовых образах, потому что наше мгновенное отождествление с ними вкупе с опознанием их качеств помогает нам согласиться с тем, что мы обладаем некоторыми их наклонностями. Кроме того, временное отождествление с веселыми проделками Гомера, с одной стороны, позволяет безопасно потворствовать своим порывам и часто мстительным желаниям, а с другой — дает объективный урок опасности таких проделок¹.

Вторая особенность «Симпсонов», служащая их эвристической ценности, — это юмор. Вам не нужно долго смотреть «Симпсонов», чтобы оценить их легкость. Они сочетают фарс и утонченный юмор, создавая сложный комический продукт, который обращается к самой разной аудитории. Хотя жанр комедии может не иметь конкуренции в своей способности развлекать, люди сомневаются, что его способность научать больше, чем у любой другой литературной формы. Возможно, что из-за своей несерьезности комедия не воспринималась с такой же серьезностью, как другие жанры, когда дело касалось воспитательного значения. К сожалению. Пока есть место серьезности, комедия остается замечательным

¹ Хотя мы можем получать удовольствие от гневающегося Гомера, от полного отсутствия у него чувства ответственности за поступки (в ситуации, когда он, например, выбрасывает своего босса из окна), его действия приводят к неожиданным неприятным последствиям и заставляют его выглядеть глупо. Гомер обычно демонстрирует, что не нужно делать в сходной ситуации.

педагогическим инструментом. Вытесняя определенные страхи и отключая привычные механизмы сопротивления, комедия может легко донести до сознания вещи, которые в иной ситуации окажутся неудобопонятны. Например, не многим из нас нравится допускать, что мы страдаем от паранойи или приступов идиотизма, которые она может провоцировать. Однако мы находим Гомера смешным по большей части благодаря тому, что он проявляет эти склонности без всякого смущения. Мы смеемся над Гомером, потому что узнаём в нем себя. Потешаясь над ним, мы узнаём о себе чуть-чуть больше.

Комедия также полезна, поскольку позволяет рассматривать серьезные — но часто приводящие в замешательство — проблемы в более комфортной форме обсуждения. Среди прочего «Симпсоны» затрагивают такие актуальные проблемы, как расизм, отношения полов, публичная политика и защита окружающей среды. К сожалению, обычные дискуссии по этим темам зачастую заканчиваются криком и демагогией. Большинству людей неинтересно слушать других. Комедия является удобным способом для инициации обсуждения таких сложных проблем, так как она рассеивает некоторое напряжение, их окружающее. В большинстве случаев комедия может привлечь внимание людей к теме и даже представить какие-то мнения относительно ее, не вызывая заметного антагонизма или нагнетания эмоций¹. Люди могут не обращать внимание на другие сред-

¹ Хотя бывают и исключения, но обычно комедия не вызывает чувства подавленности просто потому, что это комедия. По природе ей не свойственна трезвость других жанров. Даже когда она становится смертельно серьезной, ее стиль облегчает это бремя, позволяя ей донести до адресата ту смысловую нагрузку, которая иначе была бы встречена с оппозицией.

ства выражения, но их открытость комедии и наслаждение, которое она дает, позволяет ей подталкивать зрителя к составлению своего мнения относительно затронутых проблем (в других же случаях он мог бы оказать сопротивление). Будь то легальные азартные игры (*Springfield* [91]), допуск женщин в военные академии (*The Secret War of Lisa Simpson* [178]) или права животных (*Lisa the Vegetarian* [133]), «Симпсоны» определенно заставили многих американцев больше размышлять на такие темы.

Третья черта «Симпсонов», которая поддерживает обучающую способность, — это мультипликационное средство выражения. Как и жанр комедии, мультипликация не воспринимается той же серьезностью, как фильм или стихи. Возможно, оттого, что она напоминает нам о детстве и тех субботних утрах напротив телевизора, мы склонны считать анимацию «немудреной». Такие ассоциации могут привести к исключению мультипликации из разряда художественного творчества, которое, на наш взгляд, может обладать эвристическими качествами. Это было бы ошибкой. Хотя не все мультфильмы равноценны (или воспитательны), форма сама по себе остается поучительной. Несомненно, мультипликационная форма предлагает ясное напоминание читателю или зрителю о вымышленности изображенных персонажей и ситуаций. Никто не спутает мультипликационного героя с настоящим. Через свою форму мультипликационные произведения дают нам яркое напоминание, что мы не являемся персонажами, с которыми самоидентифицируемся. Как результат, такие произведения более решительны в поощрении нашей рефлексии над описываемыми персонажами, изображенными ситуациями, чувствами и мыслями, которые они вызывают.

И последняя черта «Симпсонов», о которой нужно сказать, — это их притягательность для массового зрителя. Как предыдущие свойства, это тоже может породить в ком-то сомнение в эвристической ценности сериала. Это сомнение уходит корнями в распространенное предубеждение, что популярные работы не могут научать. Легко предав забвению тот факт, что такие литературные иконы, как Шекспир и Диккенс, когда-то были популярными авторами, интеллектуалы часто пытаются обезопасить свою башню из слоновой кости, объявляя популярные произведения пустыми в нраво-учительном отношении, а популярность их объясняя потаканием вульгарным вкусам масс. Хотя эту критику можно адресовать многим популярным произведениям, опрометчивое отбрасывание всякого художественного вымысла является не только нецелесообразным, но и нелогичным¹.

Притягательность для масс, которой обладают «Симпсоны», не должна привести нас к отрицанию их эвристической значимости, но должна заставить рассматривать ее более осторожно. В отличие от большинства элитных — и обычно более почитаемых — форм вымысла, «Симпсоны» оказывают влияние на удивительно большую и разнородную аудиторию. Они могут не только передавать важные истины и поощрять размышление о важных проблемах, но и способны предлагать эти истины и давать импульсы к размышлению все большему числу людей. Хотя «Симпсоны» могут и не превосходить в эвристическом отношении Толстого, их эвристический

¹ Как нелогично было бы сделать вывод, что все любят шоколад, исходя из того, что некоторые люди его любят, так же нелогично умозаключить, что все популярные вымыслы бессодержательны, потому что некоторые являются таковыми.

эффект должен быть учтен благодаря их широкой притягательности¹.

Несомненно, мудрым является тот, кто знает, что может научиться чему-либо на любом виртуальном опыте. К сожалению, мы не всегда столь мудры. Вместо того чтобы открыть себя тому, что может дать индивидуальный опыт, мы часто блокируем процесс обучения, заранее определяя тот или иной опыт как познавательно бесполезный. Хотя все же мы и получаем что-то от него², мы не позволяем себе научиться большему, чем мы могли бы, от опыта, который мы оцениваем как не имеющий образовательного значения. Этим эссе я пыталась показать, что возможности для научения существуют в неозримом контексте популярного художественного вымысла. Конкретно говоря, я предложила бы учиться

¹ Важным также представляется рассмотрение негативных эффектов, которые могут иметь место в результате просмотра «Симпсонов» и других популярных шоу. Именно из-за масштабов сферы их влияния мы должны серьезно рассмотреть такую возможность. Люди должны осознать, что чтение или просмотр продукции художественного вымысла имеет определенные следствия, поэтому необходимо быть разборчивыми и критичными. Сейчас распространенная отговорка «Это всего лишь выдумка!» как бы отменяет любую возможность попасть под влияние вымысла. Однако мы можем найти лучшее применение тому, что нам предлагает вымысел, и стать менее уязвимыми для его неблагоприятных эффектов, если признаем истинную силу его воздействия.

² Как уже говорилось выше, вымысел воздействует на нас независимо от того, знаем мы об этом или нет. Это учит нас быть более внимательными к мелочам, что уже само по себе полезно. Однако это не единственный позитивный эффект вымысла. Другие эффекты требуют большей восприимчивости со стороны личности. Например, если кто-то видит в истории о зайце и черепахе только развлечение, вероятно, ничем другим она для него и не будет. Но если кто-то открыт идее, что история может и развлекать, и наставлять, — а таковы дети, — она послужит обеим функциям. Здесь я просто пытаюсь подчеркнуть то, как наши предубеждения могут мешать приобретению знания.

«СИМПСОНЫ» КАК ФИЛОСОФИЯ;

у «Симпсонов». Обращая внимание на этот сериал, я не собираюсь утверждать, что он формально или функционально превосходит классические произведения Шекспира или Софокла. В это я не верю, но просто хочу привлечь внимание читателей к возможности научиться у Гомера, которого они, быть может, недооценивали.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ
**«СИМПСОНЫ»
И ФИЛОСОФЫ**

16.
**МАРКС (КАРЛ, НЕ ГРУЧО¹)
В СПРИНГФИЛДЕ**

ДЖЕЙМС М. УОЛЛИС

Юмор, по словам Уайта², «можно препарировать, как лягушку, но предмет исследования умирает в ходе этого процесса, а внутренности не обезкураживают разве что истинных ученых»³. Анализ в духе марксизма, проведенный суровым ученым-социалистом, почти наверняка убьет юмор в любой шутке, обнажив уродливое нутро идеологии в теле буржуазной комедии. «Коммунисты такие угрюмые, серьезные люди», — замечает герой Билла Мюррея в фильме «Колыбель будет качаться». И он, пожалуй, прав.

¹ Грочо Маркс (1890—1977) — знаменитый комедийный американский киноактер. — *Примеч. перев.*

² Элвин Брукс Уайт (1899—1985) — американский писатель и журналист, автор детской книги «Стюарт Литтл». — *Примеч. перев.*

³ *White E. B. Some Remarks on Humour/The Second Tree from the Corner. New York, 1954. P. 174.*

И дело не в том, что марксисты не в состоянии насладиться хорошей шуткой: сам Маркс пробовал себя в сочинении комедий, в частности романа, написанного в стиле «Тристрама Шенди»¹. Но с юмором сложные отношения у любого человека, заботящегося о справедливости и объективности: в конце концов, что может быть смешного в стране, где 95% богатства сосредоточены в руках пяти процентов населения? Не предаете ли вы принципы марксизма, если, зная, что еженедельно в США на рабочих местах погибает двадцать человек, а 18 000 подвергаются нападению, вы все же смеетесь, когда Апу (переживший не одно ограбление владелец круглосуточного магазина) говорит Гомеру: «Скажу честно: на этой работе в тебя будут стрелять». Возможно, раввин Крастовски из «Симпсонов» прав, когда говорит, что «жизнь не веселье, жизнь серьезна».

Но «Симпсоны» действительно комичны, и в данном случае комедия затрагивает столь большое количество самых разных тем (этот феномен можно назвать «хоть что-нибудь для каждого»), что иногда сериал просто невозможно смотреть без смеха, вне зависимости от ваших экономических и политических взглядов. А если учесть тот факт, что это шоу часто называют «подрывным», то можно ожидать, что оно особенно понравится тем, кто критически судит о господствующих идеологиях и интересуется тем, как с помощью искусства можно пошатнуть основы социальной мощи. Признавая, что юмор может быть очень субъективным и что любой анализ несколько уменьшает комический эффект, давайте рассмотрим, как шоу «Симпсоны» совершает комический подрыв всего, что нам так хорошо известно.

¹ «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» — роман английского писателя Лоренса Стерна (1713—1768). — *Примеч. перев.*

ВДУМЧИВЫЙ СМЕХ

Это шоу можно использовать на семинарах по вопросам комедии для определения одного из самых главных понятий о том, что делает вещь забавной — несообразности. Как правило, нас больше всего смешит соединение обычно несовместимых элементов, сплетение идей, образов, чувств и мнений, которые в сознании мы обычно разделяем, разрушение того, что мы считаем привычным и приемлемым, противоречие нашим ожиданиям или, по Канту, внезапное разрешение напряженного ожидания.

Гомер: О Боже, космические пришельцы! Не ешьте меня! У меня жена и дети, съешьте их! (*Treehouse of Horror VII* [154]).

Гомер: О Боже, я погряз в поисках виноватых, так увлекся проектом 24 [депортация нелегальных иммигрантов из Спрингфилда], что не успел подумать о том, что это может коснуться близкого мне человека. Знаешь что, Апу? Я буду очень, очень по тебе скучать (*Much Apu About Nothing* [151]).

В обоих представленных примерах, комичность порождается контрастом между тем, что мы ожидаем услышать в подобной ситуации, и тем, что в действительности говорится. Естественно, наши ожидания зависят от того, были ли мы знакомы с поведенческими нормами отцов и друзей. Когда отец, умоляя о пощаде, упоминает свою семью, то мы предполагаем, что он будет утверждать, будто семья полностью зависит от него, а не попросит взять ее вместо себя. Когда в опасности оказывается семья, ее глава, согласно общепринятому представлению о поведении храброго и благородного отца, должен

говорить: «Возьмите меня взамен». Обычная и ожидаемая в подобной ситуации самоотверженность отца в мгновение ока одновременно связывается с эгоистичной, но веселой репликой Гомера и противопоставляется ей. Естественно, комичность связана с «нереальностью» искусства. Отец, буквально жертвующий своими детьми ради спасения собственной шкуры, едва ли смешон. В дополнение можно сказать, что отец, предающий собственного сына в реальности, не комичен, но в искусстве все зависит от комической несовместимости и «шока». Наши предположения и условности опровергаются, и в результате этого мы (возможно, впервые) осознаем их, если задумаемся над причиной своего смеха. Подрыв возможен только после узнавания, и «Симпсоны», как и любая основанная на противоречии комедия, просят нас задуматься над тем, как мы обычно смотрим на окружающий мир. В нашем «нормальном» видении мира отцы должны быть самоотверженными и преданными кормильцами, готовыми пожертвовать всем ради спасения собственной семьи.

На втором примере видно, как прозрение Гомера совершенно исчезает, когда он говорит Апу, что будет «очень, очень по нему скучать». Эмфаза делает реплику еще более комичной, так как позволяет предположить, что Гомер совсем не заметил противоречия между неожиданным осознанием своей частичной ответственности за депортацию друга, с одной стороны, и добрым жестом на прощание, с другой. Естественно, сточки зрения Гомера между этими чувствами нет никакого противоречия. Он просто говорит: «Я не осознавал, что ты уедешь. До свидания». Но для зрителей, воспитанных на нормах дружбы и ожидающих простого самоанализа и, быть может, извинений раскаявшегося человека,

такая реплика оказывается неожиданной. Подобная шутка не покажется смешной в обществе, где нравственные ценности значительно отличаются от наших собственных.

Юмор этого отрывка зависит от нашего знания традиционных моделей поведения и социальных установок. Но данный отрывок забавен также и с другой точки зрения, ведь он указывает на некоторые недостатки «обычного» мышления и поведения. Среди таких недостатков склонность к поиску крайних, стереотипность мышления, недостаток внимания к тем последствиям, которые абстрактные политические взгляды могут оказывать на конкретных людей, неспособность увидеть противоречия между личной и общественной жизнью, то есть все то, что присуще Гомеру. Другими словами, сложное высказывание Гомера содержит в себе несколько замечаний, полезных для понимания проблем социального поведения и общественных отношений. Мы считаем данные замечания сатирическими, так как признаем, что в более совершенном мире не нашлось бы места стереотипам, поискам крайних, непоследовательному поведению и т. д. Когда Гомер говорит: «...я погряз в поисках виноватых, так увлекся...», мы расцениваем его слова как комичные, поскольку конвенциональное или общепринятое накладывается здесь на идеальное, и нас удивляет правда, содержащаяся в замечании Гомера. В конце концов, люди редко так непринужденно признают неэтичность своего поведения или нелогичность мышления. Легкомысленное упоминание Гомером такой распространенной практики, которой никому не стоит гордиться, комично. Как в случае всякой сатиры, критика пороков или недостатков человечества предполагает возможность существования лучшего мира, в котором люди действуют

согласно представлениям автора о том, что правильно и пристойно. В данном случае неуместность помогает привлечь наше внимание к распространенному человеческому поведению (включая, возможно, и наше собственное) и породить сомнения в уместности нашего поведения. Такая сатира часто заставляет нас критически взглянуть на «повседневные» практики, привычки и мнения, а также задуматься над тем, как можно было бы улучшить окружающий мир, например (как в данном случае), искоренением стереотипного мышления и склонности искать виноватых.

Поскольку сатира в большей степени апеллирует к интеллекту, чем, скажем, фарс, то она требует большего от зрителя, который, во-первых, должен понять, что высмеивается, а во-вторых, знать, как должен выглядеть идеальный мир. Всякий, кто знаком со «Скромным предложением»¹ Свифта (одним из гениальнейших сатирических произведений в истории), знает, как опасно не замечать сатиру и предположить, будто Свифт искренне предлагал поедать ирландских детей, а не привлекал внимание к тому, что английские землевладельцы, фигурально выражаясь, «проглотили» ирландское население и землю. До читателя или зрителя должно «дойти», в противном случае сатира не достигает своей цели. Любая комедия (а сатира, возможно, особенно) чего-то требует от читателя. Джордж Мередит² — современник Маркса и выдающийся романист поздней викторианской эпохи — считал, как и многие писатели того времени, что литература, особенно драма, должна

¹ «Скромное предложение» — памфлет Джонатана Свифта (1667—1745), в котором он обличает социально-экономические бедствия, терзавшие Ирландию в XVIII в. — *Примеч. перев.*

² Английский поэт и новеллист (1828—1909). — *Примеч. перев.*

быть поучительной в отношении социальных порядков и что комедии, вызывающие «вдумчивый смех», могут привлечь внимание к человеческим слабостям и в итоге способствовать врачеванию болезней общества¹. Помимо «Скромного предложения», из длинного списка замечательных сатирических произведений подобного рода можно также выделить написанные ранее джонсоновские «Вольпоне»² и «Тщету человеческих желаний»³, а также более позднего «Дон Жуана» Байрона. Хотя многие современные ученые больше не считают, что литература может или должна решать социальные проблемы, большинство комедий (даже телевизионных) до сих пор либо следуют принципу воссоздания более гуманного общества, либо, в случае сатиры, указывают на привычки, пороки, иллюзии, ритуалы или санкционирующие произвол законы, которые препятствуют движению к лучшему миру.

Таким образом, целью подрывной сатиры, а в нашем случае «Симпсонов», должно быть (а иногда и есть) разоблачение лицемерия, притворства, непомерного духа наживы, беспричинного насилия и всего остального, что характеризует современное общество, а также предположение взамен чего-то лучшего. С марксистской точки зрения подобная «Симпсонам» сатирическая комедия может мгновенно дистанцировать нас от господствующей *идеологии* капиталистической Америки. Термин *идеология*, по определению Майкла Райана,

¹ Meredith G. An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit. New York, 1897. P. 141.

² Комедия британского драматурга, поэта и критика Бена Джонсона (1573—1637). — *Примеч. перев.*

³ Поэма английского писателя, критика, моралиста и ученого Сэмюэла Джонсона (1709—1783). — *Примеч. перев.*

«описывает убеждения, отношения и привычные проявления чувств, которые насаждаются обществом с целью автоматического воспроизведения структурирующих предпосылок. Идеология — это то, что сохраняет влияние общества в отсутствие прямого принуждения»¹. Другими словами, ожидаемая от отцов самоотверженность и преданность, а также смирение и раскаяние, проявления которых мы ожидаем после причинения обиды другу, являются частью идеологии, равно как и социальные установки, ведущие к стереотипизации мышления и поиску виноватых, а также ценности, поддерживающие наши социальные отношения и экономические условия. Подлинно подрывная сатира, особенно такая, которая, подобно сериалу «Симпсоны», содержит столько ложных ходов и сочетаний несочетаемого, призывает нас на время дистанцироваться от идеологии, чтобы объективизировать отдельные ее элементы (гуманность, лояльность, раскаяние) либо «вдумчиво посмеяться» над убеждениями, взглядами и привычными проявлениями чувств, характеризующими современное общество. Однако главное то, что смех, предполагающий некоторый интеллектуальный уровень, узнавание и дистанцию, помогает зрителям (по марксистским представлениям) противостоять влиянию идеологии, нацеленной на «автоматическое воспроизведение структурирующих предпосылок» и «поддержание общественной власти». Обычай конкуренции и, например, оценка людей на основании внешнего вида, укоренившиеся в капиталистической системе ценностей, ведут к стереотипизации мышления. Юморист может привлечь наше внимание к данным обычаям как тако-

¹ Ryan M. Political Criticism // Contemporary Literary Theory. Amherst, 1989. P. 203.

вым, а не как к естественному образу поведения или мышления, тем самым побуждая нас противостоять им. Следовательно, многие стереотипы «Симпсонов» можно рассматривать не как язвительное описание этнических групп, но как предупреждение тенденции к стереотипизации.

В отличие от большинства традиционных и «реалистических» шоу, отражающих и пропагандирующих некую идеологию, «Симпсоны» дают нам шанс освободиться от нее и от других «структурирующих предпосылок», таких как конкуренция, потребительство, слепой патриотизм, чрезмерный индивидуализм и прочее, на чем основывается капитализм. Действительно, раз уж «Симпсоны» являются мультфильмом, его создатели могут делать вещи, недоступные продюсерам реалистичного телевидения и предоставляющие дополнительные возможности для развенчания иллюзии реальности и для подрыва убежденности зрителей в том, что капитализм является единственно верным и естественным образом жизни. Шоу, слишком близко «имитирующие» жизнь, производят такое впечатление, будто изображаемая реальность естественна и неотвратима. Следовательно, вполне можно предположить, что «Симпсоны» являются своего рода брехтовским телешоу. Примерно так же, как Бертольд Брехт отвергал искусственные элементы драмы (единый сюжет, вызывающие симпатию персонажи, всеобщие темы) в пользу приемов, «отчуждавших» или «отстранявших» аудиторию, «Симпсоны» искажают реальность, держа нас в постоянном интеллектуальном напряжении, дабы мы не обратились к оупляющей привычке отождествления себя с персонажами и сохраняли способность критически оценивать идеологическое содержание увиденного. Марксистский критик Пьер Машери мог бы

счесть «Симпсонов» показательным примером «децентрализованного» искусства, которое рассеивает идеологическое содержание и эффективно обнажает недостатки этой идеологии.

В качестве одного из примеров подрыва «Симпсонами» догм капитализма приемом совмещения несовместимого можно привести следующий диалог, который является одним из лучших во всем сериале и который не хочется портить анализом:

Лиза: Если мы сейчас же не отправимся на конференцию, все хорошие комиксы разберут!

Барт: Да ладно, какое тебе дело до хороших комиксов? Ты покупаешь только «Занудное привидение Каспер». *Лиза:* По моему, это грустно, что ты отождествляешь дружелюбие с занудством. Надеюсь, это не позволит тебе стать по-настоящему популярным.

Барт (показывая комикс с Каспером и Ричи Ричем): Знаешь, что я думаю? Я думаю, Каспер — это призрак Ричи Рича.

Лиза: Эй, они и правда похожи! *Барт.* Интересно, как умер Ричи?

Лиза: Возможно, он понял, как мало смысла в погоне за деньгами и покончил жизнь самоубийством. *Мардж:* Дети, может, хватит о грустном? (*Three Men and a Comic Book* [34]).

В радикальной сатире, особенно содержащей такого рода диалоги или безжалостное, язвительное описание злобного мистера Бернса, можно ожидать последовательного обнажения и разоблачения буржуазной идеологии, установки многочисленных барьеров, препятствующих распространению репрессивных ценностей. Но, к сожалению, такие ожидания напрасны.

DE HAUTEN BAS¹

Так как в обществе, основанном на капиталистических ценностях, политическая и социальная сатира почти обязана ставить их под сомнение, марксист, казалось бы, должен чувствовать себя на Вечнозеленом бульваре как дома. Но, судя по всему, это не так. В действительности, если признать, что в общественном сознании марксизм является синонимом коммунизма (и, очевидно, для их уподобления есть веские причины), то многие фанаты «Симпсонов» наверняка не обрадуются марксистам в Спрингфилде. Когда «Чесотка и Царапка» переходят на другой канал, Красти приходится вместо них представлять другой мультфильм с «самой знаменитой в Восточной Европе командой из кота и мыши — приветствуйте Рабочего и Паразита!» Это мрачный и наводящий скуку взгляд на эксплуатацию рабочего класса, под воздействием которого телестудия Красти быстро пустеет. В эпизоде *Brother from the Same Planet* [73] агитатор из спрингфилдской коммунистической партии обращается к толпе перед началом футбольного матча. К несчастью для немощного старого активиста, это был «день томатов», и толпа забросала его бесплатными помидорами. В эпизоде *Homer the Great* [115] дедушка Эйб Симпсон ищет в своем бумажнике доказательство того, что он является членом «братства камнетесов»:

Эйб: Ах, да. Сейчас [роется в бумажнике]... Я «лось», масон, коммунист... президент союза геев и лесбиянок, бес знает почему. Вот, нашел — камнетесы.

¹ Свысока, сверху донизу (фр.).

Судя по всему, коммунистическая партия одурачила и завербовала очередного запутавшегося старика, или, возможно, это следует понимать в том смысле, что коммунизм — старая и ветхая система, гибель которой радуется всех, включая музыкантов из группы *Spinal Tap*:

Дерек: Не знаю, выиграл ли кто-нибудь от гибели коммунизма больше, чем мы.

Нигель: Ну, может, люди, живущие в коммунистических странах?

Дерек: О, точно! Об этом я как-то не подумал (*The Otto Show* [57]).

В то время как Карл Маркс, от которого одни проблемы, не является желанным гостем в Спрингфилде, Гручо Маркс был замечен в нескольких эпизодах, как лично (в толпе, окружавшей доктора Гибберта в эпизоде *Boy-Scoutz 'n the Hood* [89]), так и будучи перефразированным (причем из всех эпизодов — именно в *Scenes from the Class Struggle in Springfield* [142]). Мардж, в конце концов осознавшая, что попытки вступить в местный загородный клуб отдалили ее от семьи, отказывается от членства в клубе со словами, выдержанными в духе известного изречения Гручо. «Я бы не хотела вступать в клуб, который желает видеть меня *такой*», — заявляет Мардж. Эта аллюзия, конечно, оправдана, так как братья Маркс зарабатывали на жизнь разоблачением претенциозности и лицемерия высшего общества. Но эта *парафраза* поистине великолепна. В то время как Гручо саркастически отвергал объединения с достаточно низкими, позволявшими принять его стандартами, Мардж отказывается от членства в клубе, который допускает присутствия только «такой» Мардж — той, что потратила все свои

сбережения на впечатляющее платье, парковала машину так, чтоб ее не заметили, и заставляла семью изменить свое привычное поведение и «просто быть хорошими». В этой роли Мардж чувствует себя некомфортно и отвергает идеологию, которая заставляет ее жертвовать своей индивидуальностью, своей истинной сущностью. Гручо, не чуравшийся подрывной деятельности, но, конечно, не являвшийся марксистом, вдохновляет Мардж на триумфальное отвержение клубного снобизма. И хотя подобным Карлу людям не место в городе, Мардж проясняет истинно марксистскую восприимчивость, когда утверждает свою свободу от репрессивной идеологии. Но финальный эпизод *Scenes from the Class Struggle in Springfield* [142] может несколько встревожить читателя-марксиста. Хотя высший класс подвергается язвительной критике, в конце эпизода Симпсоны возвращаются в более привычную обстановку забегаловки «Красти-бургер»:

Прыщавый паренек (вытирая шваброй пол): Эй, ребята, вы что, только что из театра? *Барт*: Вроде того.

Мардж: Знаете, мы поняли, что здесь чувствуем себя уютнее.

Прыщавый паренек: Да вы с ума сошли! Это место — настоящая дыра!

Хотя семья мудро отвернулась от жестокосердых и неискренних членов клуба («надеюсь, она не восприняла мою попытку унижить ее слишком серьезно», — говорит одна из тамошних дам о Мардж), вызов, брошенный семьей Симпсонов обеспеченному и играющему в гольф классу, кажется слабым и безвредным. Слабость этого протеста была предсказана чуть раньше в эпизоде,

когда Лиза приходит в ярость, увидев, как дочь Кента Брокмана ругает официанта, который принес ей бутерброд с копченой колбасой вместо морского ушка, но Лиза немедленно отвлекается на человека, едущего верхом на пони — ее любимом животном. Позже она уже сама едет на пони. «Мам, смотри, — кричит она, — я нашла более увлекательное занятие, чем жаловаться».

Если тирада Лизы против высокомерия и плохого обращения со служащими есть всего лишь «жалоба», а пони может заставить ее обо всем забыть, то как нам следует расценивать ее превосходную фразу в преддверии торжественного ужина в честь посвящения Симпсонов в члены клуба: «Я собираюсь спросить собравшихся, знают ли они фамилии своих слуг или имена дворецких?» Непонятно также, как относиться к ее замечанию о Ричи Риче или к любым другим контридеологическим заявлениям, сделанным за прошедшие годы. Конечно, Лиза всего лишь маленькая девочка, которая может легко отвлечься на любимое животное, поэтому, может быть, не стоит слишком строго судить ее за непостоянство. Но данный эпизод свидетельствует о непреклонном отпоре, которое дает шоу всему тому, что начинает слишком сильно напоминать левацкое мировоззрение, да и вообще любую политическую ангажированность. Складывается впечатление, будто авторы всячески стараются избежать того, что может быть расценено как твердая политическая или общественная позиция. То, что могло бы стать большим камнем в огород обеспеченного класса, оборачивается поражением класса, к которому принадлежит семья Симпсонов, а именно *upper-lower-middle class*¹, как называет его Гомер (*The Springfield Connection*

¹ Верхушка нижнего слоя среднего класса (англ.).

[126]). Его представители не являются фабричными рабочими или шахтерами, но все же вынуждены заботиться о том, откуда брать деньги и как их правильно потратить. В конце эпизода *Scenes from the Class Struggle in Springfield* [142] все возвращается на круги своя за счет Симпсонов, которые вновь оказываются на своем месте, в «дыре», где научились чувствовать себя «уютно». В итоге так и непонятно, кто именно является объектом сатиры и что за лучший мир находится вне поля битвы между двумя классами. Учитывая отношение авторов к марксизму, можно предположить, что осмеивается само понятие классовой борьбы. В любом случае, несмотря на отдельные выпады (обычно со стороны Лизы) против разрушительных тенденций капитализма, способность чувствовать себя «уютно» в такой дыре, как «Крастибургер», объясняется той буржуазной идеологией, что присуща Мардж. Она весьма близко подошла к революционному моменту, но отступила на позиции вынужденного и бессловесного принятия вещей такими, каковы они есть.

Кажется, что в финальной сцене подрывной заряд начал иссякать, если только не предполагается, что мы должны посочувствовать Симпсонам. Сам Энгельс в часто цитируемом письме к молодому писателю замечает, что автор «не должен преподносить читателю на блюде будущее историческое разрешение описываемых им социальных проблем»¹. Читатели (или, в данном случае, зрители) должны немного потрудиться сами. Но, кажется, авторы «Симпсонов» делают все возможное, чтобы мы не начали сочувствовать семье или кому-либо страждущему или борющемуся. Из-за их явного нежелания

¹ Marx and Engelson Literature and Art. Moscow, 1976. P. 88.

примыкать к одной из сторон, насмешкам в равной степени подвергаются слабые и сильные. В то время как Гручо открыто подбрасывал банановую кожуру под ноги богачам, надменным ученым, продажным политикам, авторы «Симпсонов» разбрасывают их повсюду, поэтому иммигранты, женщины, старики, южане, гомосексуалисты, толстяки, отличники, политические активисты и представители любой маргинальной группы тоже рискуют оказаться под ударом не меньше промышленных магнатов. Кажется, никто не застрахован от критики и насмешки.

Взять, к примеру, портрет рабочего класса. Если отбросить в сторону замечание Лизы, можно было бы ожидать, что насмехавшиеся над богатыми гольфистами авторы встанут на сторону рабочих. В свете отвержения первой группы это кажется разумным предположением. Однако подобная симпатия или эмпатия не является сквозной для шоу в целом. В самом деле, манера изображения рабочих наводит на мысль, что для сценаристов и продюсеров сериала ниспровержение не предполагает ни протеста против несправедливых условий труда, ни борьбы за улучшение жизни рабочего класса. В эпизоде *Last Exit to Springfield* [76] члены профсоюза («Братство джазовых танцоров, кондитеров и специалистов атомной энергетики»), возглавляемого рабочими Пенни и Карлом (Ленин и Маркс?), не раздумывая, отказываются от «зубной страховки» ради бочонка пива для каждого собрания профсоюза. За этим следует забастовка, и хотя к концу эпизода профсоюз все-таки достигает своих целей, это происходит лишь благодаря тупости мистера Бернса и президента профсоюза Гомера. В другой серии, также посвященной забастовке, учителя несут плакаты с надписями «Арбуз — это А, прибав-

ка — это Б»¹ и «Дайте, дайте, дайте». Именно профессия характеризует и делает узнаваемыми многих персонажей, и трудно вспомнить хоть одного (кроме Фрэнка Граймса, продержавшегося недолго), кто не был бы растяпой, неудачником, подхалимом, неучем, некомпетентным, аморальным или нечистым на руку специалистом, преступником, а то и просто тупицей. Очевидным примером последнего является, конечно же, Гомер. В одном незабываемом эпизоде Гомер предотвращает взрыв на атомной электростанции Шелбивилля, нажав нужную кнопку наугад.

Такая ничем не связанная всеобъемлющая критика не позволяет определить, против чего именно направлена сатира «Симпсонов». Это как если бы Джонатан Свифт, обвинив англичан в мучениях ирландских бедняков, облил бы презрением самих ирландцев. Поскольку объект критики неопределен или всеобъемлющ, в некоторых эпизодах зрители, наверное, не улавливают суть. Когда католическая церковь оскорбилась пародиями в рекламных роликах, сопровождавших матч на Суперкубок, исполнительный продюсер шоу перед повторным показом изменил ключевую фразу в соответствующем фрагменте серии. Подобное давление наводит на мысль о корпоративном контроле даже над якобы подрывными шоу, но одновременно указывает на тот факт, что сатира, не имеющая четкого представления об идеале, легко переносит исправления. Шоу нападает на все, что угодно, пока это позволяют рекламодатели и зрители. В остальном же — никаких правил.

Без утверждения основных ценностей, без представления о том, как может выглядеть лучший мир, «Симпсоны»

¹ Пародируются фразы, используемые в начальной школе для обучения детей алфавиту. — *Примеч. перев.*

соединяют отдельные комические моменты, из которых в совокупности не вырисовывается сколько-нибудь ясной, последовательной политической позиции, не говоря уже о позиции подрывной. В самом деле, поскольку подобные *Scenes from the Class Struggle in Springfield* [142] эпизоды заканчиваются реставрацией привычного социального порядка, когда загородный клуб остается на своем месте, а семья Мардж — в своей дыре, шоу подрывает собственную подрывную деятельность и скорее размножает, нежели низвергает те самые институты и общественные отношения, которые оно якобы атакует. Классовые антагонизмы, используемые в качестве повода состричь, укрепляются. Хотя сами по себе шутки могут быть исключительно смешными (неприличными, неожиданными, свежими), в сумме они складываются во взгляд, являющийся одновременно нигилистическим (мишенью выступает все, что угодно) и консервативным (традиционный общественный порядок сохраняется). Сатира рассыпается на отдельные шуточки, и мы возвращаемся туда, откуда вышли — в мир эксплуатации и борьбы. Акцент делается на самой шутке, порой даже одной фразе, на комическом сопоставлении, шокирующем трюизме, внезапно срывающемся с уст младенца. Но что-либо серьезное, например последовательная политическая или социальная философия, игнорируется. Когда Гомер во время ссоры дочери с албанским учащимся, приехавшим по обмену, произносит одну из своих самых запоминающихся фраз:

Пожалуйста, дети, перестаньте драться. Может быть, Лиза права в том, что Америка — страна больших возможностей, и Адил тоже прав насчет шестеренок капитализма, смазанных кровью рабочих, —

мы не знаем, как на это реагировать¹. Можем ли мы принимать всерьез хоть что-то из сказанного Гомером, или это всего лишь очередная остроумная реплика, коих в шоу множество? Имеют ли догадки Гомера такой же вес, как некоторые другие его замечания?

— Ладно, папа, ты сделал много великих вещей, но ты очень стар, а старики бесполезны (*Homer the Vigilante* [92]).

— Лиза, если тебе не нравится работа, не нужно бастовать. Просто ходишь на работу каждый день и работаешь спустя рукава. Вот это по-американски (*The PTA Disbands* [124]).

Большинство зрителей понимают, что мудрый, восприимчивый и диалектически мыслящий персонаж мог бы произнести первую сентенцию, но этот же персонаж не произнес бы две другие реплики. Свойственная Гомеру непоследовательность делает его просто рупором для озвучивания придуманных авторами строк. Каждая шутка смешна в своем узком контексте, но их совокупная ценность почти равна нулю как с позиции усовершенствования мира, так и позиции искусства, правдиво отражающего жизнь и поступки людей. Конечно, «Симпсоны» — это не реалистическая телевизионная программа, но когда персонаж ради произнесения удачной авторской остроты становится еще менее человеческим и еще более расплывчатым, зритель никак не может быть с ним солидарен. В данном случае обоснована единственная претензия авторов на подрывную роль, а именно, происходит разрушение характеров. Выживает только

¹ *The Crepes of Wrath* [11].

шутка. Ничто не имеет особого значения. Дети должны быть бодрыми. Перефразируя Маркса, можно сказать, что все твердое плавится в насмешке.

СТАНОВИТСЯ ХУЖЕ

Пусть «Симпсоны», в отличие от традиционной сатиры, и не намекают на представление о лучшем мире, с марксистской точки зрения данный сериал можно рассматривать как точное отражение жизни в Америке на стыке тысячелетий. Не бросая вызов господствующей идеологии, «Симпсоны», как всякий продукт культуры, продолжают и *отражают* материальные и исторические условия той эпохи, в которую они были созданы. Другими словами, они отражают идеологию американского капитализма конца XX века. Идея о том, что в целом сериал скорее воплощает идеологию, нежели подрывает ее, подтверждается также тем фактом, что над созданием телевизионного сериала работает не один сценарист (хотя в каждом эпизоде основную работу делает один человек), а целая команда как минимум из шестнадцати сценаристов и множества других людей. Даже одному сценаристу, работающему над длинным текстом, сложно поддерживать последовательность и связность повествования. Поэтому удивительно, как в «Симпсонах» удается сохранять такое единообразие. Но поскольку над мультфильмом работает так много людей, то можно предположить, что он — не продукт гения одного автора, а результат труда целого коллектива, который создает сериал в соответствии с линией, намеченной одним человеком (Мэттом Гроенингом), и ориентируется на массового потребителя, привыкше-

го к образам в ритме стаккато, тематической бессвязности и обрывочным мыслям.

В самом деле, эта смесь литературных ссылок, культурологических аллюзий, саморефлексирующей пародии, убойного юмора и абсурдно-ироничных ситуаций, являющаяся высшим достижением постмодернистского телевидения, является неизбежным результатом и прекрасным отражением фрагментарного, бессвязного, противоречивого капиталистического мира. В мире этого сериала целостность и последовательность сменяются расширяющейся пропастью не только между имущими и неимущими, но также между обществом и индивидом, семьей и работой, словом и делом, социальным и личным, общим и частным, идеальным и реальным. В этом мире понятия «восстание» и «революция» используются для продажи грузовиков «додж», рекламы ток-шоу Опры Уинфри или укрепления позиций Республиканской партии. Здесь, как и при капитализме, любая оппозиция и критика абсорбируются. В «Симпсонах» все выставляется на посмешище, а при капитализме все выставляется на продажу.

Если признать, что в данном шоу проявляется капиталистическая идеология, тогда неоднозначное изображение рабочих в «Симпсонах» может быть вызвано двойственным отношением к пролетариату со стороны самого капитализма, который призывает уважать всякую личность, но лишает рабочих их индивидуальности через обезличивающий труд. Возможно, изображение персонажей, которые становятся стереотипными, вырождаясь в рупор для острот, можно рассматривать как отражение тенденции капитализма сводить общественные отношения к качеству предметов. Быть может, некоторые критики-марксисты, такие как Дьердь Лукач или даже сами Маркс и Энгельс, отвергли бы сериал «Симпсоны»

из-за нереалистичности его персонажей, являющихся просто абстрактным изображением реальных людей. Но все-таки можно утверждать, что это шоу весьма точно отображает капиталистическую идеологию, в которой важны не столько личные качества человека, сколько возможность их использования.

Таким образом, марксист, пребывающий в хорошем расположении духа, мог бы счесть «Симпсонов» оригинальным воплощением определенной идеологии, и тогда, смеясь над сериалом, он бы смеялся над противоречиями капитализма. Но, конечно, зрителей смешит другое, ведь едва ли они хорошо знакомы с марксистской критикой или склонны считать капитализм порочной и обезличивающей системой. Справедливо как раз обратное. «Симпсонов» часто хвалят в *Time*, *The Christian Science Monitor*, *The New York Times*, *National Review* и *The American Enterprise* за прославление американской семьи, члены которой «вместе переживают радости и невзгоды»¹ и «вопреки всему, любят друг друга»², или за представление таких персонажей, в которых (несмотря на их нерадивость) каждый может узнать себя (а еще и за превознесение бунтарского американского духа). Возникает соблазн предположить, что журналисты не уловили в «Симпсонах» главного, или указать, что семья не может не выстоять (иначе на следующей неделе не появится новой серии), а бунт Барта является лишь безопасным способом спустить пары, который правящие классы терпят ради предотвращения более серьезного неповиновения. Но, по правде говоря, они не так далеки от истицы. Шоу «Симпсоны» — несмотря на все его

¹ *Corliss R. Simpsons Forever // Time*. 2 May 1994. P. 77.

² *Mason M. S. Simpsons Creator on Poking Fun // Christian Science Monitor*. 17 April 1998. P. B7.

выпады против меркантилизма и корпораций — не только отражает, но также поддерживает и распространяет традиционную буржуазную идеологию. И его успех можно отчасти считать результатом того, что телевизионные комедии положений и мультфильмы склонны уделять внимание не столько развитию персонажей и сатире, сколько остроумным репликам и нередко низкопробному юмору, который не оставляет надежды на прогресс. Популярность «Симпсонов» и одобрение сериала консервативными критиками лишь подтверждают то, что мы довольны идеологией современной Америки. Когда Монти Берне говорит:

Послушай, Спилберг, Шиндлер и я похожи как две капли воды. Мы оба владельцы заводов, оба делали снаряды для нацистов, но мои-то взрывались, черт возьми! —

мы смеемся, будучи, возможно, поражены слепотой Бернса¹. Но, зная об этой его черте, зрители могут продолжать смеяться над ним только потому, что в более широком контексте (конца XX — начала XXI века) нас устраивает существующее положение дел. Приведу в подтверждение своей мысли слова Одена²:

Сатира процветает в однородном обществе с общим представлением о законах морали (так как сатирик и аудитория должны иметь одинаковые понятия о том, какого поведения следует ожидать от нормальных людей) и во времена относительной

¹ *A Star is Burns* [121].

² Уистен Хью Оден (1907—1973) — англо-американский поэт, драматург, литературный критик, оказавший большое влияние на современную поэзию мастерским использованием в поэзии повседневного языка и разговорных ритмов. — *Примеч. перев.*

стабильности и удовлетворения, так как сатира не может иметь дела с серьезным злом и страданиями. В наше время [1940—1950-е годы] она может процветать лишь в узких кругах или как выражение личной неприязни. В общественной жизни серьезные проблемы столь неотложны, что сатира кажется тривиальной, а единственным приемлемым способом критики видится обличающее пророчество¹.

По мнению Одена, сатира не может процветать во времена невзгод и страданий. «Симпсоны» пользуются успехом, так как невзгоды не принимаются всерьез. Другими словами, мы смеемся над мистером Бернсом только потому, что нас не так сильно тревожит урон, нанесенный миру тем классом, к которому принадлежит Бернс. В создавшем «Симпсонов» мире не о чем особенно беспокоиться. Нищета, расизм, торговля оружием, политическая коррупция, жестокость полиции, неэффективность системы образования — все это можно назвать зернами для жерновов комедии. Вывод, следовательно, в том, что существующие условия жизни нужно просто терпеть, а не изменять. Конечно, в мультфильмах мы смеемся над вещами, которые вряд ли показались бы нам забавными в «реальной жизни», но наше желание счесть «Симпсонов» смешными доказывает (как мог бы заявить марксист), что если бы мы действительно признавали серьезным угнетение рабочих, считали чрезмерной плату за шаблонность мышления и всегдашнее стремление переложить вину на другие плечи, оплакивали жертв погони за прибылью, то не смогли бы назвать «Симпсонов» комичными. В самом деле, тогда их следовало бы считать худшим видом буржуазной сатиры, ведь они не только не предла-

¹ Auden W.H. Notes on the Comic/Thought. 27. 1952. P. 6Q—69.

гают идеи лучшего мира, но и уводят нас в сторону от серьезных размышлений над устоявшимися практиками. Наконец, они склоняют нас поверить в то, что существующая система, какой бы комичной и испорченной она порой ни казалась, является лучшей из возможных. Любой, даже обладающий чувством юмора марксист придет в уныние. «Симпсоны» смешны. Они застают нас врасплох, вселяют ложные надежды, приглашают с ветерком проехать по прямому шоссе и без предупреждения резко сворачивают вправо (иногда влево). Очень часто сериал бросает вызов и провоцирует, заставляет нас быть внимательными и осторожными, ставит под сомнение компетентность власти и обнажает пустоту многих буржуазных ценностей. Но, несмотря на все забавные несообразности и остроумные выверты, а также пускание на шашлык отдельных священных коров, в сериале нет последовательной сатиры, направленной против господствующей идеологии, нет надежды на движение к более честному и справедливому миру, где чаще бы проявлялись высокие, а не низменные побуждения человечества. Противоречия и несообразности сериала отражают мир, противоположный единому, гармоничному миру, который представлял себе Маркс. Наконец, сериал отстаивает интересы класса, который сохраняет экономическую власть над массами, продавая им футболки, цепочки для ключей, пакеты для завтраков и видеоигры. Отсутствие мечты и беспристрастность в раздаче тумачков делают сериал статичным и невосприимчивым к критике. Он может проглотить или ассимилировать любой диалектический вызов и защитить себя, сославшись (подмигивая и пихаясь локтем) на первенство *шутки*. Шутки могут быть смешными, но в «Симпсонах», где никто не растет, а жизнь не становится лучше, смех — не катализатор изменений, а опиум.

подчиняется многим правилам, применимым к языку. Мы представим некоторые понятия, первоначально разработанные в лингвистике и семиотике, которые помогут нам успешно расшифровать последовательность закодированных знаков, из которых состоит любая телевизионная программа. Само средство одновременно привычно и занимательно, но это не должно заставить нас закрыть глаза на его оригинальность и своеобразие. Другими словами, мы не должны ошибочно принять устный материал за безграмотный¹.

Спустя 22 года после того, как эта работа, породившая новую дисциплину, была опубликована, изучающая телевидение область науки стала намного более зрелой. Тем не менее она до сих пор, как бы удивительно это ни звучало, сталкивается с сопротивлением со стороны многих ученых, которые считают ее предмет примитивным, недостойным анализа и даже размышлений. С другой стороны, огромная часть всей серьезной работы, проводимой в настоящее время на телевидении, в основном использует структуралистский подход. Эллен Сейтер в своей работе предполагает, что словарь семиотики позволяет нам «распознавать и описывать отличительные характеристики телевидения как средства коммуникации, а также то, как оно опирается на другие знаковые системы для обеспечения общения»². Далее она предполагает, что, «обращаясь к символической и коммуникативной способности людей в целом, семиотика и структурализм помогают нам увидеть связь между областями науки, которые обычно распределяются между различными факультетами в университетах. Таким образом, они

¹ Fiske J., Hartley J. Reading Television. London, 1978. P. 16—17.

² Setter E. Semiotics, Structuralism and Television // Channels of Discourse Reassembled: Television and Contemporary Criticism. Chapel Hill, 1987. P. 31.

17.

**«А ОСТАЛЬНОЕ — ОЧЕВИДНО»:
РОЛАН БАРТ СМОТРИТ «СИМПСОНОВ»**

Дэвид Арнольд

В 1978 году публикация труда Фиске и Хартли с красноречивым названием «Читая телевидение» утвердила зарождающуюся сферу науки, изучающей телевидение с позиций семиотической концепции, методологического изучения знаков и знаковых систем. Связывая эти явления, Фиске и Хартли пытались предположить, что телевидение не только разделяет некоторые свойства языка и, следовательно, поддается анализу с использованием тех же самых инструментов, что и письменные тексты, но и вообще достойно изучения, что глубокий анализ телевизионного зрелища оправдан и даже важен. Во вступительной главе они утверждают:

Мы попытаемся показать, каким образом телевизионное общение, как продолжение нашего разговорного языка, само

особенно подходят для изучения телевидения»¹. Описанная Сейтер многосторонность делает семиотику и структурализм особенно полезными при анализе сложных текстов, таких как, например, телевизионный мультфильм, несмотря на общепринятое ныне представление об ограниченности структурного подхода.

В данном эссе я хочу показать, насколько глубже семиотический анализ помогает понять такой сложный «текст», как «Симпсоны». Это шоу, как и большинство других современных телевизионных сериалов, выдает головокружительно быструю череду посланий, преобразуя которую в простую, повторяющуюся последовательность кодов мы начинаем понимать, как шоу наполняется смыслом. Тем не менее искусство «Симпсонов» находится где-то за пределами того, что могут описать семиотика или структурализм. В некотором отношении это выглядит так, будто оно разрушает стабильную и незамысловатую диету образов и идей, на которой сидят зрители и которую стремится сохранить развлекательное телевидение. Отчасти такая способность шоу лежит в механике самого мультфильма, средства которого разом поддерживают и опровергают впечатление правдоподобия. Поскольку это освобождает авторов от физических и предметно-изобразительных оков, накладываемых использованием живых актеров, мультфильм поощряет творческую и интерпретативную игру. Далее, поскольку зрители (справедливо или нет) ассоциируют мультфильмы с каким-то детским, безобидным, неинтеллектуальным развлечением, это средство как раз подходит для передачи того, что Дуглас Рашкофф называет «вирусом средства информа-

¹ *Setter E.* Op. cit. P. 32.

ции» — губительного или даже революционного послания, переданного во внешне безобидной, нейтральной форме¹.

СЕМИОТИКА — ОБРАЗЫ — ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Структурализм возник во Франции в 1950-х годах в работах таких мыслителей, как антрополог Клод Леви-Стросс и философ и критик Ролан Барт. Ранние адепты структурализма стремились продвинуться дальше субъективизма и импрессионизма ранних критических школ, настаивая на понимании текстов как сложного пересечения социальных, политических и текстуальных «структур», довольно часто выраженных в таких двусторонних или бинарных оппозициях, как высокий — низкий, свой — другой, природа — культура. Эти структуры, как утверждают сторонники структурализма, вытекают из нашего способа восприятия реальности, а некоторые более радикальные структуралисты предполагают, что они даже определяют особенности ее восприятия. Основой этого метода анализа является предположение о том, что значение не присуще самим объектам, но находится за их пределами, в их взаимоотношениях с другими структурами. Мы можем найти ранние применения этих идей в работе Ролана Барта «Мифологии», вышедшей в 1950 году. В этой тоненькой книжечке Барт излагает принципы семиотики в эссе под названием «Миф сегодня» и применяет их к различным феноменам французской популярной культуры, например, к профессиональной борьбе, вину, новому «ситроену» и фильмам

¹ *Rushkoff D.* Media Virus: Hidden Agendas in Popular Culture. New York, 1994.

о гладиаторах. Основная концепция семиотики — это отношение знаков к обозначаемым ими объектам или идеям, а также объединение знаков в системы, называемые кодами. Главное в методе анализа Барта — это разделение каждого знака (и, в более широком смысле, каждого сообщения или акта коммуникации) на компоненты: «означающее» и «означаемое». Означающее — это элемент, который создает утверждение или передает сообщение (слово на странице, музыкальная нота, фотография), а означаемое — это содержание или сама передаваемая идея. Хотя, в целях анализа, мы можем разделить эти два элемента, мы обычно используем их одновременно в качестве «знака». Например, когда мы собираемся перейти улицу, то резко останавливаемся при виде контура руки, мигающей красным цветом. Сама картинка — это означающее, средство или система передачи сообщения. Мы понимаем само сообщение, то есть означаемое, при помощи предыдущего опыта, связанного с этим знаком. Мигающая рука передает нам сообщения «СТОЙ» или «Не переходи сейчас», хотя сами слова не используются. Картинка (а также ее красный цвет и бросающееся в глаза мигание) — это означающее, а само сообщение мы понимаем как означаемое. Но когда мы переходим дорогу, то обычно не проводим этот небольшой анализ: означающее и означаемое действуют на нас совместно в том, что Барт называет «знак». Эта формулировка заимствована из работы швейцарского лингвиста Фердинанда де Соссюра, чья книга, опубликованная в 1915 году под названием «Курс общей лингвистики», явилась образцом, с оглядкой на который был разработан структурный подход. Соссюр развил этот метод анализа для изучения языка, утверждая, что означающее в такой системе, как язык, в целом случайно

и «немотивированно». То есть, в отличие от руки, мигающей красным цветом, у слов, которые мы произносим или пишем, нет органического отношения к концептам, которые они обозначают. Они функционируют только тогда, когда пользователи этих систем распознают скрытые коды. Именно наша осведомленность о данных условностях или кодах позволяет знаку иметь для нас значение. Некоторые означающие, такие как фотографии или реалистичные портреты, имеют (или кажется, что имеют) более непосредственное отношение к их означаемым. Эти знаки называются «иконическими» или «мотивированными» знаками. Для их понимания нам не требуются какие-либо специальные знания (знание определенного языка или традиций портретной живописи). Но в том случае, если понимание знака требует знаний определенных кодов или условностей, культурный аспект знаковых систем выходит на передний план. Соссюр использовал термин *langue* (язык) для обозначения хранилища кодов в данной системе, например словарного состава данного языка. Каждое отдельное использование кодов из этого хранилища называется *parole* (речь). Таким образом, для тех, кто говорит на французском языке, сам французский язык будет представлять *langue*, а конкретное произведение, извлеченное из этого хранилища, явится примером *parole* (скажем, роман Гюго или Дюма). Эти высказывания имеют смысл только для тех, кто знаком с кодами, составляющими французский язык. Поскольку означающее в языковой системе имеет малое или вообще никакого отношения к концепту, который оно обозначает (за исключением особых случаев, например, звукоподражания), значение полностью зависит от конвенциональности, от распознавания кодов, которое составляет акт наделения значением.

Как предполагалось выше, применение этого метода к более сложным означающим, например фотографиям или телепостановкам, требует расшифровки тех способов, какими эти образы были закодированы или наполнены смыслом. Барт занимается этой проблемой в своем эссе 1964 года, озаглавленном «Риторика образа». В этом эссе он исследует рекламный плакат некой марки макарон, чтобы показать, как образ функционирует на «денотативном» и «коннотативном» уровнях. Частью этой проблемы «прочтения» образов является, по Барту, то, что они функционируют по принципу зрительной аналогии, а не комбинации фонем (как в письменном языке). Другими словами, они оказываются мотивированными (иконическими) означающими. Мы понимаем, что картинка «приобретает смысл» частично оттого, что мы опознаем в ней что-то похожее. Это денотативное значение. Однако Барт утверждает, «что буквального изображения в чистом виде (по крайней мере, в пределах рекламы) попросту не существует»¹. Рисунок или фотография в этом контексте понимается не иначе как часть сообщения, часть чьей-то попытки сообщить что-либо. Это коннотативное значение образа. Это сообщение с особым культурным значением, которое накладывается на уже имеющееся денотативное значение образа. Для того чтобы расшифровать данное сообщение, необходимо сначала определить, как оно было зашифровано, то есть определить степень, в которой то, что обычно является знаком в собственном смысле слова (фотография пакета макарон), теперь стало служить обозначением явлений за пределами их денотативной ценности (качества макарон, которые рекламодатель хочет подчеркнуть как соблазнительные). Барт упоминает цветовую

¹ Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы. М., 1989. С. 308.

гамму рекламного объявления и присутствие сладкого перца, помидоров и чеснока, которое он прочитывает как указание на «итальянскость» — важное, как мы полагаем, качество при выборе макарон. Он также предполагает, что видимая произвольность и бессистемность, с которой эти продукты, как мы видим, вываливаются из сумки для покупок, предполагает изобилие и щедрость, которые призваны напомнить покупателям о счастливом домашнем очаге и богатом столе. Эти черты являются элементом конструкции этой фотографии, выбором, сделанным фотографом и рекламодателем с намерением увеличить силу предложения и убеждения этого «натурального» образа.

Так, фотографический образ вызывает нечто вроде парадокса, поскольку, как говорит Барт, «фотография... в силу своей откровенно аналогической природы, есть, по всей видимости, *сообщение без кода* (курсив мой. — Д. А.)... из всех видов изображений только фотография способна передавать информацию (буквальную), не прибегая при этом ни к помощи дискретных знаков, ни к помощи каких бы то ни было правил трансформации»¹. Письменный язык действует, поскольку мы знаем, что буквы представляют звуки, а звуки, когда они объединены согласно определенным правилам, представляют определенные понятия. Фотография же, с другой стороны, *кажется* естественным, непредумышленным видом означающего, прямым, неизменным изображением объекта или концепта, который она означает. В фотографии, продолжает Барт,

(по крайней мере, на уровне ее «буквального» сообщения) означающие и означаемые связаны не отношением «трансформации», а отношением «запечатления», так что само отсутствие кода как

¹ Там же. С. 309.

будто лишь подкрепляет миф о «натуральности» фотографического изображения: сфотографированная сцена находится у нас перед глазами, она запечатлена не человеком, а механическим прибором (механичность оказывается залогом объективности); участие человека в акте фотографирования (построение кадра, выбор расстояния до предмета, освещение, фокус, выдержка) целиком и полностью принадлежит коннотативному плану¹.

Таким образом, только когда мы рассматриваем фотографию как продукт человеческой деятельности и решение, ее кодировка, ее коннотативный аспект начинает проявляться. А для Барта уникальным качеством фотографического сообщения является его способность *умалчивать* свое собственное кодирование, чтобы дать нам забыть о том, что она призвана донести какое-либо сообщение:

в той мере, в какой оно... предполагает отсутствие кода... задача денотативного сообщения состоит в том, чтобы натурализовать сообщение символическое, придать вид естественности семантическому механизму коннотации... Хотя реклама фирмы «Пандзани» [выпускающей макароны] переполнена различными «символами», ее буквальное сообщение является самодостаточным; это-то и создает впечатление естественного присутствия предметов на фотографии; возникает иллюзия, будто рекламное изображение создано самой природой; представление о валидности систем, открыто выполняющих определенное семантическое задание, незаметно уступает место некоей псевдо-истине; сам факт отсутствия кода, придавая знакам культуры видимость чего-то естественного, как бы лишает сообщение смысловой направленности².

¹ Барт Р. Указ. соч. С. 310.

² Там же. С. 312.

Фотография сталкивает нас с сообщением, чью очевидную сконструированность мы (возможно, намеренно) не распознаем. Результатом является означающая система, способ передачи значения, который, как нам кажется, вытекает из природы и, следовательно, представляет саму истину в ее противостоянии риторическим или «семантическим системам».

Целью Барта в данном эссе стало выявление сконструированности того, что на первый взгляд кажется естественным, а также предположение, как выстроенный образ, подобно слову или предложению, можно зашифровать или наполнить смыслом. Эти идеи применяются одинаково ко всем образам, которые мы видим на телевидении, к образам, которые в значительной степени являются управляемыми, разработанными, сфабрированными и искаженными, но которые мы воспринимаем пассивно, как надежные признаки естественности и реальности¹.

Ролан Барт добавляет, что применение идей о риторике фотографии к кинематографу, который представляет собой не одну лишь быструю смену фотографий, может быть намного сложнее из-за обостренного чувства «бытия-сейчас вещей». Мы воспринимаем кинематограф (а тем более, как мне кажется, телевидение) как нечто более оперативное, создающее более сильный эффект присутствия. Барт говорит, что «восприятие фотографии связано с деятельностью созерцания, а не с деятельностью фантазии, где преобладают проективность и „магия“, определяющие специфику кинематографа» (Там же. С. 311). Барт также предполагает, что это обнаруживает «качественное различие» между фильмом и фотографией, но это не может помешать, как мне кажется, продуктивно применять его идеи о смысловой силе образов к обсуждению анимационных телевизионных шоу, возможно, даже с большим успехом, поскольку телевизионный мультфильм, в отличие от широкоэкранный драматического фильма, в определенном провокативном смысле работает против «проективного», «магического» отключения чувства нереальности происходящего, от которого зависит кино.

СЕМИОТИКА И «СИМПСОНЫ.»

Большинство телевизионных образов, кажется, служат знаками-указаниями, естественными репрезентациями чего-либо, что действительно произошло. Но тем не менее подобные образы практически всегда диктуются условностями и широко поддаются модификациям производителями. Исходный физический объект может быть или может не быть сфотографирован, но с помощью сложных манипуляций зрителей можно убедить, что он все же был снят. Согласно Барту, кинематическая (а в более широком смысле — телевизионная) драма действует скорее как фотография, чем как знак-указание, поскольку функция нарратива, или повествования, стремится к стилизации и упорядочиванию образов, которые мы видим. Они становятся менее мотивированными, менее «натуральными», а также, более опосредованными условностями.

Итак, вот с чего начинается наша дискуссия о сигнификативных аспектах таких повествовательных мультфильмов, как «Симпсоны». Телевизионные анимированные сюжеты до некоторой степени служат знаками-указаниями, но их репрезентации в значительной степени опосредованы, полностью конвенциональны. Тем не менее такая знаковая система, как мультфильм, не может функционировать без хотя бы намек на правдоподобие. Действительно, сериал «Симпсоны» черпает свою силу именно из конфликта между тем, как мы опознаем означающие как высокоопосредованные и нереалистичные, и нашим пониманием их сходства со знакомой нам реальностью. Сатирическая сила этого шоу действительно зависит от порой незначительного подбоя.

Этот аспект любого телевизионного мультфильма, а в особенности «Симпсонов», будет выявлен в результате нашего обсуждения, но мне бы хотелось начать анализ эпизода шоу с более традиционного структуралистского подхода и продемонстрировать как то, что он позволяет выявить в телевизионных сюжетах, так и ограничения, которые для него свойственны.

Как я уже предположил ранее, структуралисты стремятся увидеть в сюжетах или текстах серии обобщенных бинарных оппозиций, чьи укрупненные структуры выражаются отдельными знаками, а также исходя из этого сделать умозаключения о специфике культурного мировоззрения и об особенностях восприятия. Эпизод *The Front* [78] непосредственно представляет несколько таких бинарностей. В этой серии Барт и Лиза после просмотра «довольно скучного» эпизода любимого телевизионного мультфильма «Чесотка и Царапка» решают, что сами могут создавать мультики намного лучше. Когда их сценарий отклоняют, они снова подают его на рассмотрение, но уже от имени бабушки, поскольку считают, что их не восприняли серьезно из-за возраста. Структуралист сразу же подметит несколько бинарных оппозиций, задействованных в данной ситуации. Первая — это оппозиция между реальностью и вымыслом. Когда они выражают свое недовольство по поводу эпизода «Чесотки», Лиза говорит: «Писателям должно быть стыдно». «Разве бывают писатели мультиков?» — удивляется Барт. «Что-то вроде этого бывает», — отвечает Лиза. Этот небольшой диалог предполагает, что Барт хоть и понимает разницу между придуманным сюжетом и жизненной реальностью, но очень ограниченно. В сущности, размытость границ — один из центральных тропов этого шоу.

Другая бинарная оппозиция, которая проявляется в этом начальном фрагменте, — противопоставление молодости и неопытности, с одной стороны, и возраста, опыта и мудрости — с другой. Это, вероятно, структура, на которой этот частный эпизод в основном и основывается, и ее надо рассмотреть детальнее. Более того, мы также можем видеть фундаментальную, подлинно классическую оппозицию в самом жанре мультлика в мультике — оппозицию «кошки — мышки». Жанровый критик может изучать эту традиционную структуру детских мультфильмов в рамках ее долгой истории от Тома и Джерри, через мышат Пикси и Дикси и так далее. Мы также можем заинтересоваться тем, что же лежит в основе концепции отношений между кошками и мышками и почему традиция отдает мышам положительную роль, а коту — отрицательную¹. Структуралисты, однако, менее озабочены историческим или классовым подтекстом подобных структур. Они, скорее, обратят внимание на подразумеваемое разграничение природного (животные) и культурного (речь и человекоподобные эмоции) и на то, как мультфильмы о кошках и мышках это разграничение размывают.

Давайте рассмотрим центральную структуру этого эпизода — оппозицию между молодостью и опытом. С самого начала видно, что этот довольно-таки стандартный сюжет становится объектом изучения и насмешки.

¹ Мы можем долго рассуждать по поводу связи «Чесотки и Царапки» с этим жанром, но это же является предметом давней дискуссии в самих «Симпсонах». Посмотрите, например, эпизод *The Day the Violence Died* [147], в котором Барт встречает Честера Лэмпики, создателя шоу «Чесотка и Царапка» и самопровозглашенного отца мультипликационного насилия. Также смотрите эпизод *Itchy & Scratchy: The Movie* [65], в котором рассказывается история Чесотки и Царапки.

Еще прежде, чем Барт и Лиза занялись созданием мультиков, мы наблюдаем перевернутое видение традиционных, «прирожденных» отношений между родителями («мудрыми», «опытными») и их детьми («наивными», «неискушенными»). Это видно в момент, когда Гомер страдает от присосавшегося к его голове вантоза. Основные означающие, использованные в этой ситуации: фигура отца, которая должна олицетворять авторитет и благоразумие, и вантоз, лишаящий его этого авторитета. Фактически эта комбинация двух означающих предполагает радикальный, «копрологический» подрыв родительского авторитета. Затруднительное положение, в которое попал Гомер, никак не объясняется, за исключением того, что он восклицает: «Мардж, это снова случилось». Это наводит на мысль, что это повторяющаяся проблема, а Гомер не способен учиться на своих ошибках (действительно, в последней сцене этой серии он показан состарившимся человеком, явившимся на пятидесятую встречу выпускников той же самой проблемой). Барт и Лиза, однако, справляются с ситуацией. «Какое имя ты возьмешь, когда вырастешь?» — интересуется Барт. Дети решают, что генетическую жестокость, сделавшую их прямыми наследниками Гомера, можно преодолеть только полным отказом от любых наследственных признаков семьи. Таким образом, первая сцена эпизода представляет нам традиционную структуру и ее опровержение.

Когда дети сталкиваются с убожеством телевизионной драматургии и штурмуют крепость корпоративного мультипликационного производства, они вновь встречаются с традиционной бинарной оппозицией возраста и молодости, которая заставляет облеченных ответственностью взрослых недооценивать их усилия. При каждом

повороте сюжета повествование подрывает правоту этой оппозиции. Мы обнаруживаем, что дедушка, чье имя они использовали как символ возраста и авторитета, даже не может назвать собственного имени, и ему приходится глянуть на нижнее белье, чтобы вспомнить его. И снова эта пара означающих (пожилой человек и нижнее белье) производит эффект копрологического принижения традиционного противопоставления возраста и молодости. Как только дедушка (обманным путем) попадает в штат сценаристов, в телекомпанию «Чесотки и Царапки», ее президент Роджер Мейерс представляет его группе других писателей, которую сам же оценивает как кучку «яйцеголовых» из «Лиги плюща»¹, лишенных какого-либо жизненного опыта. Один из них заикается, что написал магистерскую диссертацию по жизненному опыту, но Мейерс затыкает ему рот и просит дедушку изложить его захватывающую жизненную историю. «Ну что же... я сорок лет проработал ночным сторожем на клюквенном складе», — говорит дедушка. Мейерс впечатлен, но мы понимаем, как абсурдно пытаться найти полезность этого вида отупляющей, нудной работы.

Структуралистское толкование этого эпизода сосредоточилось бы, в таком случае, на ироническом понимании этой бинарной оппозиции и пришло бы к заключению, что сюжет извлекает сатирическую силу из демонстративного поворота на 180 градусов наших ожиданий в отношении возраста и молодости. Как я упоминал выше, этот подход ограничен рамками вопросов, которые он имеет право ставить. В случае «Симпсонов» мы можем извлечь пользу из более детального анализа не

¹ «Лига плюща» — объединение восьми старейших привилегированных университетов и колледжей северо-запада США. — *Примеч. перев.*

только структурных оппозиций, предполагаемых означающими, но и из анализа того, каковы конкретно эти означающие и как они действуют.

МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОЕ ОЗНАЧАЮЩЕЕ

Припоминая комментарии Р. Барта по поводу определяющей силы образа, мы можем сказать, что создание подобного «Симпсонам» характера обнаруживает высокий уровень достигнутой условности; это значит, что мы должны обладать достаточным объемом культурных знаний, чтобы эти образы наполнились смыслом. Несмотря на сходство с людьми, большинство членов семейки Симпсонов представляют собой очень стилизованные изображения, являющиеся лишь намеком на человеческие формы. И тем не менее мы опознаем их как представителей некоего сегмента американского общества. То есть изображения и характеры достаточно точно прорисованы, чтобы действовать в качестве сатиры. Проблемы Гомера, связанные с весом и потреблением пива, встрипанная прическа Барта в стиле «плохой парень» и его скейтборд — узнаваемые черты пейзажа последних десятилетий XX века. И они помогают нам понять, как эти означающие будут функционировать, что будут высмеивать. Но тот факт, что герои не совсем люди, повышает их возможность действовать в качестве сатирических означающих. Их физические черты, привычки и действия, которые мы не можем считать возможными для человека, входят в повседневный репертуар «Симпсонов». И это позволяет им продвигаться в сферу смешного дальше, чем людям-актерам или реалистичным образам.

Примером этого может послужить дедушкин метод проверки своей личности из эпизода *The Front* [78]. Когда он сбрасывает нижнее белье, чтобы проверить свое имя, он при этом не беспокоится о снятии штанов. Дети потрясение спрашивают, как ему удался такой трюк, а он пожимает плечами и говорит: «Не знаю». Действительно, в свете того, что говорилось выше, сложно точно определить, что конкретно эта комбинация означающих может подразумевать, но совершенно очевидно, что эта сцена выдвигает статус этих означающих как означающих на передний план. В сюжете подчеркивается, что мы не должны забывать мультипликационную природу персонажей. Я думаю, именно здесь ключ к риторике этих образов. Авторы достигают эффекта двумя способами: подчеркивая, что правдоподобие в данном случае не играет большой роли, и используя абсурд и фантастику, они более эффективно высмеивают американское общество. Поскольку они способны запутывать отношения между означающим и означаемым, они добиваются неограниченной свободы изображения или намека, а это делает шоу суггестивным. Освобожденная от земных ограничений, к которым приводит участие живых актеров или требование реализма, анимация постоянно актуализирует соответствующие референции. Неправдоподобно синие волосы Мардж и желтый цвет кожи всех членов семейки регулярно напоминают нам, что персонажи ненастоящие, а это усиливает наше восприятие их как означающих. То есть их способность представлять явления не затуманивается представлением, что они могут быть настоящими людьми. Ссылаясь само на себя, шоу заставляет нас на некоторое время воздержаться от недоверия.

Более того, сам статус «Симпсонов» как телевизионного мультфильма влияет на то, как действуют его

означающие. Наша ответная реакция обусловливается знанием о том, что это «всего лишь» мультфильм. Такая судьба других мультфильмов «для взрослых», скажем, «Флинстонов» или «Подожди, пока твой отец доберется до дома». Изначально они были задуманы как шоу для взрослых, показываемое в прайм-тайм, но позже перекочевали в разряд детских мультфильмов в основном из-за невосприимчивости аудитории. Мы видим, как старые мультфильмы, которые когда-то показывали в кинотеатрах (например, о кролике Багзе Банни), изначально созданные для развлечения взрослых, постепенно скатились до субботних утренних шоу. «Симпсоны» (как и большинство современных постмодернистских мультфильмов: «Бивис и Батхед», «Рен и Стимпи», «Семейный парень»¹ и другие) извлекают выгоду из подобной невосприимчивости, оставаясь незамечаемыми радаром, так сказать, нашего рационального ума. Мультфильмы безопасны, наивны, принадлежат миру игры, держась в стороне от серьезного телевидения, представленного мыльными операми и информационными передачами. Подобно вирусу, шоу притупляет нашу интеллектуальную защиту, а затем заражает сатирическими, разрушительными идеями.

Способ использования означающих в «Симпсонах» и их очевидное смещение от разрядов означаемых уведит нас далеко за пределы той области, в которой структурализм как таковой может ответить на все наши вопросы. Р. Барт в более поздней постструктуралистской фазе своей карьеры обсуждает подобную игру текстов в книге *S/Z*, опубликованной в 1970 году. В этой работе,

¹ По российскому телевидению показывается под названием «Гриффины». — *Примеч. перев.*

которая представляет собой глубокий семиотический анализ небольшого рассказа Бальзака, он определяет то, что называет «классическим текстом» — текст, закрытый для коннотаций. Такой текст функционирует на строго денотативном уровне, и читателю не позволено раздумывать о смысле, скрытом за тем, что говорит повествователь или любой другой автор. Согласно Барту, это подразумевает своего рода закон или религию «правильного» прочтения. То есть текст не может быть «переписан» или существенно дополнен читателем. Чтение в этом случае становится в высшей степени пассивным видом деятельности, и поэтому Барт называет такой текст «текстом-чтением». Полной противоположностью классическому тексту является «текст-письмо», или «множественный» текст, вдохновляющий свободную игру читателя и писателя; он богат коннотациями и фактически не завершен, если под завершением понимать его окончательное значение.

Читать, — говорит Барт, — значит выявлять смыслы, а выявлять смыслы значит их именовать; но ведь дело в том, что эти получившие имена смыслы устремляются к другим именам, так что имена начинают перекликаться между собой, группироваться, и эти группировки вновь требуют именования: я именую, отбираю имена, снова именую, и в этом-то, собственно, и заключается жизнь текста: она есть становление посредством номинации, процесс непрерывной аппроксимации, метонимическая работа¹.

Для Барта, на этой стадии развития его карьеры, наиболее важно не обнаружение смысла, а *забвение* его:

¹ Барт Р. S/Z. М., 1994. С. 21.

...суть чтения состоит вовсе не в том, чтобы остановить движущуюся цепочку систем, утвердить некую истину, узаконить текст, подготовив тем самым почву для читательских «ошибок»; суть состоит в том, чтобы сопрячь эти системы, учитывая не их конечное число, но их множественность (имеющую бытийное, а не числовое измерение): я вступаю в текст, прохожу сквозь него, я его расчленяю, дроблю, но не произвожу над ним числовых операций. Если мы забываем тот или иной смысл, не стоит оправдываться; ведь забывание — это не какой-то прискорбный дефект чтения, это позитивная ценность — способ заявить о неподсудности текста, утвердить плюрализм систем... именно вследствие того, что я забываю, я и читаю¹.

«Симпсоны», как я считаю, строго «неподсудный» текст. Он богат ассоциациями и коннотациями и упорно не желает, чтобы эти коннотации были точно установленными. Он «постмодернистский» в том смысле, что представляет собой самопародирующую и ссылающуюся на саму себя компиляцию предыдущих текстов. Он сатиричен, потому что использует культурные означающие, которые хочет высмеять, и раздувает эти культурные слабости настолько, что доводит все до абсурда. Но он неподсуден настолько, что готов сопротивляться (одновременно насмешничая) даже такому дружественному анализу, который мы тут пытаемся провести.

Для обоснования данного утверждения давайте еще раз взглянем на серию *The Front* [78], на этот раз уделив особое внимание эпизоду «Чесотки и Царапки», который придумывают Барт и Лиза, находя существующие серии скучными. Сценой действия они выбирают

¹ Там же. С. 21—22.

парикмахерскую, и Лиза придумывает сценарий, в котором Чесотка отрезает голову Царапки бритвой. «Э, нет, слишком предсказуемо, — говорит Барт, — вот как это вижу я: вместо шампуня Чесотка мажет голову Царапки шашлычным соусом, открывает коробку с плотоядными муравьями, дальнейшее очевидно». Но то, что происходит дальше, то есть «очевидная» часть, заслуживает большего внимания. После того как плотоядные муравьи объедают голову Царапки, оставляя только голый череп, Чесотка приводит в действие подъемник парикмахерского кресла, подбрасывая Царапку так, что тот пробивает черепом потолок и дно телевизора на верхнем этаже. Там прикинутый под Элвиса парень недолго разглядывает череп Царапки, выхватывает револьвер и со словами: «Ну, это плохое шоу» — палит в экран.

За изобилием загадочно абсурдных означающих, наибольший интерес представляет сама идея того, что вся эта сцена «очевидна», что она самопроизвольно появляется из хранилища общих, легко узнаваемых культурных кодов. То, что Чесотка подбрасывает Царапку сквозь потолок, вполне укладывается в ритм эскалации насилия в «Шоу Чесотки и Царапки», но появление двойника Элвиса менее предсказуемо. Комментарий Барта подразумевает, что использование Элвисами оружия в качестве телевизионного пульта составляет органичную часть культуры, в которой он сочиняет, они, как ему кажется, являются постоянными, надежными и легко узнаваемыми означающими.

Но означающими чего? Телевизор — это привычный для «Симпсонов» образ, и то, что он занимает важнейшее место в "сознании Барта, совсем не удивительно. Каждый эпизод сериала начинается с так называемой «диванной заставки». Это сцена, в которой вся семья

кидается в гостиную, чтобы приступить к вечернему ритуалу просмотра телепрограмм. Сразу же после этой сцены следуют последние кадры вступительных титров, которые вставлены в телевизор с видеоманитофоном и усиками антенны, отчего создается полное впечатление, что и мы, и семья Симпсонов смотрим один и тот же телевизор. Как я уже сказал, это происходит в начале каждой серии и служит чем-то вроде указателя, напоминающего, что для этого шоу небезразличны роль телевидения и собственный статус как его части. В сценарии Барта для «Чесотки и Царапки» центральная роль телевидения актуализируется, когда Царапка становится телевизионным героем (котом), которому приходится играть роль телевизионного героя (образ в телевизоре двойника Элвиса). Критика шоу Элвисом, его приговор («это плохое шоу») и его решение пристрелить телевизор дает нам понять, что это отражение изначального недовольства Барта и Лизы сериалом «Чесотка и Царапка». Наш собственный статус как зрителей и критиков завершает этот круг и направляет дискурс строго в сферу телевидения и тех многих способов, какими мы его поглощаем.

Гораздо сложнее определить значение двойника Элвиса. Но мы можем понять его, возможно, как означающее нашей социальной готовности превратиться в предмет потребления и коммерции. Это пример того, как сила массового производства звезд продает продукцию через многочисленные средства информации. Позади этого, несомненно, аура навязчивого сумасшествия, окружающего эту икону американской поп-культуры. Элвис Пресли, исполнитель, который привлек внимание нации и всего мира к рок-н-роллу, создавал то, чему, по мнению его недоброжелателей, не хватало культурной значимости.

Его труд отметил оргиастическим беснованием поклонников поворотный момент в битве высокой и низкой культур. Спустя десятки лет после смерти, его постоянное «присутствие» в лице многочисленных подражаний и двойников свидетельствует о таинственной энергии и живучести его памяти.

Элвис, беспорядочная пальба, насилие и «ничего личного, только бизнес», наравне с вездесущностью телевидения составляют культурную концепцию Барта. Он воспринял эту культуру, как намекает сериал, в результате небрежного и неправильного воспитания, неадекватной системы образования, пребывания в среде экстатического потребительства и, конечно же, под воздействием телевидения. В конце концов, этот новый сюжет с Элвисом и его создание заставляют нас принять во внимание культурный акт создания (телевизионных) текстов: произведение — это социальная деятельность, способ подать голос. Одним из специфических означаемых этой сферы является исследование качества телевидения и последующая логическая реакция на низко-сортный продукт (либо пристрелить, либо создать что-то получше).

Сам факт, что текст Барта сложнее, чем «Чесотка и Царапка», порождаемая выпускниками «Лиги плюща», заставляет задумываться. Наш структуралистский анализ эпизода *The Front* [78] раскрывает его цель — высмеять простую бинарную оппозицию, которая ставит возраст над молодостью. Но мы также должны подвергнуть сомнению сами означющие, а не только структуры, которые они предполагают. Мы даже могли бы заявить, что этот текст высмеивает общество, в котором эти означющие легко доступны, где Элвис — очевиден. Подражательство, что совершенство эпизода «Чесотки и Ца-

рапки» причудливо сплетено с насилием, а именно с творческим, интригующим насилием. Просто смотреть на то, как мышка долбит кота по голове молотком — не слишком интересно, это была бы ситуация текста-читателя а не текста-писателя, это был бы классический текст. Текст же Барта более открыт для коннотаций и менее стабилен.

Возможно, в таком случае мы можем определить богатство текста «Симпсонов» как открытость коннотациям, открытость очарованию наплывающих означающих, которые соединяются и рассеиваются явно случайно. Информация, пишет Ролан Барт, словно бы растворена в *естественном* течении дискурса¹. Кажущаяся случайность, с которой «Симпсоны» ссылаются на отдельные означаемые, определяет их метод означения. Об этом виде случайности ассоциации Р. Барт говорит:

Вот такая, вскользь промелькнувшая, цитация, прием скрытой и прерывистой тематизации, чередование плавной текучести и взрывной резкости как раз и характерны для коннотативного поведения; создается впечатление, что семы плавают совершенно свободно, сбиваясь в некие галактики, образованные мельчайшими, причем никак не упорядоченными, единицами информации: повествовательная техника импрессионистична: с ее помощью означаемое дробится на части вербальной материи, и только сплавившись воедино, эти частицы порождают смысл: в основе такой техники лежит принцип членения континуума (на этом принципе, кстати сказать, строятся «характеры» персонажей); чем больше синтагматическая дистанция, разделяющая две конвергентные единицы, тем искуснее рассказ; все зависит от степени

¹ Барт Р. S/Z. С 34.

запечатленности та или иная черточка должна проскальзывать как бы между прочим, так, словно совершенно неважно, позабудется она или нет, а между тем, повторно, в видоизменной форме возникнув где-нибудь в другом месте, она уже— воспоминание; эффект, производимый текстом-чтением, основан на принципе солидарности (текст-чтение «склеивает»); и однако чем больше зазор между солидарными единицами, тем искуснее выглядит искусство. Цель (идеологическая) подобной техники заключается в том, что-бы натурализовать смысл и, стало быть, удостоверить реальность рассказываемой истории¹.

В «классическом» тексте, вроде «Молодоженов», или «Все в семье», или даже во «Флинстонах», означаемое постепенно сливается со «значением». В «Симпсонах» это слияние откладывается на неопределенный срок. Классический текст теряет свою множественность, потому что мы ожидаем, что все действия (постепенно) будут скоординированы. Как ухо, которое натренировано на то, чтобы слышать предсказуемые каденции и разрешения западной музыки, читающий глаз требует постепенной согласованности. Подобно диккенсовскому повествованию, сюжетная линия «Династии» или «Нового принца из Бель-Эйр» ведет нас по очень предсказуемому маршруту и достигает кульминации в приятном чувстве разрешения. Текст-писатель (или множественный текст), подобный «Симпсонам», однако, отвергает приспособленчество. Вынося на передний план свои означающие и весело и беспорядочно располагая их вокруг стабильных, предсказуемых означаемых, шоу позволяет более свободное, более богатое ассоциативное

¹ Барт Р. Указ. соч. С. 34—35.

прочтение и достигает эффекта пронзительнейшей социальной сатиры. «Галактика мельчайших единиц информации» Барта умело описывает мир двойников Элвиса и плотоядных муравьев, мир, вместе с которым «Симпсоны» появляются перед нами с нарастающим повествовательным искусством, как предполагает Ролан Барт, из «зазора между» единицами информацией, между денотацией и коннотацией, между означающим и означаемым. Это случайный, абсурдный мир; согласиться с тем, что он наш собственный, согласиться, что мы должны до какой-то степени утратить контроль над механизмами порядка и смысла, — это слишком стыдно. Вместо этого мы вдруг обнаруживаем, что должны смеяться, пусть даже и в целях самозащиты.

18. ЧТО БАРТ НАЗЫВАЕТ МЫШЛЕНИЕМ?

Келли Дин Джолли

«Что называется мышлением?» В конечном счете мы возвращаемся к вопросу, который мы поставили в самом начале, когда выяснили, что изначально означает наше слово «мышление» (*thinking*). *Thane* означает «память», мышление, которое припоминает, благодарит. Но в то же время нам удалось увидеть, что сущностная природа мышления определена тем, что должно быть помыслено: присутствие того, что присутствует, бытие сущих.

Мартин Хайдеггер

Сделайте это еще раз, и они захотят вас отблагодарить.

Гертруда Стайн

Ковабунга, чувак!

Барт Симпсон

ВВЕДЕНИЕ

Я догадываюсь, что странно рассматривать Барта Симпсонам качестве музы. Еще более странно рассматривать

Барта как музу для философии. (У философии нет никакой музы, а если бы она была, это не был бы Барт Симпсон!)

Я делаю Барта своей музой вследствие одной особенности взаимоотношений Барта с миром, как рефлексивных, так и деятельных. Мир Барта, его вселенная, вовсе не находится у Барта в голове. Мир Барта — *вовне*. Именно это вездесущее присутствие *вовне* (за отсутствием лучшего термина) делает Барта мыслителем хайдеггеровского типа. Мир Барта — мир лиц, а не личин, это мир персонифицированный. И мысли Барта устремляются навстречу миру. Однако все это еще нуждается в прояснении.

Я начну с рассмотрения философского примера, который заслуживает такой же славы, как «треугольник на песке» Сократа, «комоч воска» Декарта или «красный помидор» Прайса, — с «цветущего дерева» Хайдеггера. Рассуждение о дереве прояснит, что Хайдеггер называет мышлением. В конце я собираюсь показать, что Барт Симпсон как мыслитель является хайдеггерианцем.

Поскольку последующие рассуждения трудны, я хочу сказать несколько слов, с тем чтобы подготовить почву. Артур Шопенгауэр в начале книги «Мир как воля и представление» утверждает, что начало философской мудрости — признание того, что *мир есть представление*. Шопенгауэр поясняет: философ признает, что мир — в его голове. Под «миром» Шопенгауэр подразумевает *все*. Я думаю, Шопенгауэр затронул живой нерв философствования: философская мысль *par excellence* заключается в том, что все, с чем я знаком, — содержание моей головы. Со всем остальным я соприкасаюсь, каким-либо образом выдавая желаемое за действительное: посредством заключений, предположений, принятых без доказательства

причинных связей. То, что я осуществляю здесь — набросок ответа философской мысли *par excellence*, ответа, который выглядит столь же радикальным, как и то, на что он отвечает. Я хочу обрисовать способ мышления о самой мысли, согласно которому не только мир не находится в нашей голове, но и наши мысли не находятся в нашей голове. Скажем так: когда мы мыслим, наши мысли пребывают там, где находится то, о чем мы мыслим.

Один полезный совет тем, кто следует за моими рассуждениями: их основа — ряд цитат из Хаидеггера, Шопенгауэра и Фреге. Наиболее важная из них — цитата из Фреге. Как Хаидеггер, так и Фреге пытаются вынести мысли за пределы сознания. Я попытаюсь показать, в чем Хаидеггер и Фреге похожи и в чем их различие. Прояснение этого покажет, что Хаидеггер и Фреге отвергают у Шопенгауэра и что Хаидеггер отвергает у Фреге. А это снова вернет нас к Барту.

ДЕРЕВО ХАЙДЕГГЕРА

В работе «Что называется мышлением?» Хаидеггер говорит о цветущем дереве:

Мы стоим вне науки. Вместо этого мы стоим, к примеру, перед цветущим деревом — а дерево стоит перед нами. Дерево обращено к нам лицом. Дерево и мы встречаем друг друга, поскольку дерево стоит там, а мы стоим с ним лицом-к-лицу.

Поскольку мы состоим в этом отношении друг к другу, друг перед другом, то дерево и мы есть. Эта встреча лицом-к-лицу не есть, в таком случае, одна из тех «идей», которые носятся в нашей голове. Остановимся здесь ненадолго: нам придется перевести дыхание до и после прыжка.

Я на время оставляю без внимания вводную фразу: «Мы стоим вне науки». Я хочу сосредоточиться на том пути, который ведет Хаидеггера к *персонификации* цветущего дерева. По Хаидеггеру, как дерево, так и мы имеем *лица*: дерево обращено к нам лицом, мы стоим лицом-к-лицу с деревом, каждый из нас пребывает перед другим. Почему Хаидеггер персонифицирует цветущее дерево?

Я полагаю, что ответ на этот вопрос заключен в том, что Хаидеггер отрицает: «Эта встреча лицом-к-лицу не есть, в таком случае, одна из тех „идей“, которые носятся в нашей голове». Хаидеггер персонифицирует дерево, чтобы *деперсонализировать* его. Я имею в виду, что Хаидеггер персонифицирует дерево, настаивая, что дерево действительно пребывает перед нами, отдельно от нас. Дерево не есть наше представление¹.

Чтобы лучше понять, что, по моему мнению, осуществляет Хаидеггер, рассмотрим следующий известный отрывок из Шопенгауэра (Хаидеггер предваряет свое рассуждение о цветущем дереве аналогичным отрывком из Шопенгауэра):

¹ Поскольку я буду использовать эти термины и поскольку их смысл в моем употреблении может быть не совсем ясен, уточню, что персонифицировать — значит рассматривать нечто как Другое, как независимое от меня, как пребывающее и действующее само по себе и своим собственным способом. Отсюда важность лица: нечто, рассматриваемое как именуемое лицо, есть что-то персонифицированное. (Вспомним здесь роман К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели». Его соль, помимо прочего, в том, что здесь — вдали от неба — мы не полностью персонифицированы, мы не наделены лицами.) Персонализировать — значит рассматривать нечто как мое, как зависимое от меня, как что-то, что пребывает и действует в зависимости от меня. Так, например, представления, как они понимаются в нижеследующих цитатах из Шопенгауэра, Хаидеггера, Фреге, являются персональными (персонализированными). Как об этом говорит Фреге, представления — то, что мы имеем, это наша собственность. (То, что персонифицировано, не является тем, что мы имеем, или нашей собственностью.)

«Мир есть мое представление» — вот истина, которая имеет силу для каждого живого и познающего существа, хотя только человек может возводить ее до рефлексивно-абстрактно-го сознания; и если он действительно это делает, то у него зарождается философский взгляд на вещи. Для него становится тогда ясным и несомненным, что он не знает ни солнца, ни земли, а знает только глаз, который видит солнце, руку, которая осязает землю; что окружающий его мир существует только как представление, то есть исключительно по отношению к другому, к представляющему, каковым является сам человек. Если какая-нибудь истина может быть высказана *a priori*, то именно эта, ибо она — выражение той формы всякого возможного и мыслимого опыта, которая имеет более всеобщий характер, чем все другие... Итак, нет истины более несомненной, более независимой от всех других, менее нуждающихся в доказательстве, чем та, что все существующее для сознания, то есть весь этот мир, является только объектом по отношению к субъекту, созерцанием для созерцающего, короче говоря, представлением... Мир есть представление¹.

Шопенгауэр персонализирует мир: мир есть *наше представление*. Таковым является, конечно, и цветущее дерево. Дерево, как и поле, в котором оно растет, земля, частью которой является поле, солнце, которое светит, — все это наши представления; все они носят в нашей голове. Шопенгауэр персонализирует дерево, делая его нашим.

Хайдеггер персонифицирует дерево, делает его *другим*, иным, нежели «наше». И он рассматривает это дей-

¹ Шопенгауэр Л. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1999. С 18—19.

ствии как требующее большого скачка: после него мы должны приостановиться, чтобы перевести дыхание. Хайдеггер объясняет потребность в передышке тем, что

теперь мы — те люди, которые совершили прыжок за пределы знакомой сферы науки и даже, как мы увидим, за пределы сферы философии. И куда же мы совершили прыжок? Возможно, в пропасть?

Хайдеггер полагает, что встреча лицом-к-лицу с деревом требует, чтобы мы совершили прыжок за пределы психологии и науки, и даже за пределы философии. Очевидно, в науке и философии деревья не имеют лица¹. (Персонализированные деревья не являются персонифицированными.) Но где деревья имеют лицо? Куда мы совершили прыжок? Где должно быть это место, если не в сфере науки и не в сфере философии? В какое Зазеркалье Хайдеггер просит нас перескочить? Несомненно, по ту сторону науки и философии — только бездна.

Хайдеггер отвечает на вопрос «не прыгнули ли мы, возможно, в пропасть?» следующим образом:

Нет! Скорее на какую-то твердую почву. Какую-то? Нет! На ту почву, на которой мы все живем и умираем, если мы честны с самими собой. Странная, на самом деле абсурдная вещь — мы должны прежде перепрыгнуть на почву, на которой мы в действительности стоим.

Хайдеггер утверждает, что мы перепрыгнули на твердую почву нашей жизни. Что здесь поразительно и что

¹ Под «философией» Хайдеггер подразумевает ту философию, которая осуществлялась и осуществляется другими, — но не ту философию, которую осуществляет он сам. ,

Хайдеггер подчеркивает как «странную, на самом деле абсурдную вещь» — это то, что нам приходится совершать прыжок от знакомого (наука, философия) к незнакомому, на твердую почву нашей жизни. Мы должны совершить прыжок, чтобы попасть туда, где мы всегда уже есть.

МЫШЛЕНИЕ
ЗА ПРЕДЕЛАМИ ГОЛОВЫ

Я хочу на время отойти от цветущего дерева. То, что, на мой взгляд, Хайдеггер делает в этом отрывке, — борьба с приверженностью, которая разделяется знакомыми нам наукой и философией, а именно с приверженностью психологизму. Психологизм, вкратце, лучше всего мыслить как совокупность воззрений, каждое из которых утверждает, что некий предмет (например, логика, мораль или мышление) является отраслью психологии. Следовательно, его законы нужно понимать как обобщения того, что происходит в человеческой голове. Так, например, логик психологического толка будет рассматривать законы логики как обобщения заключений, осуществляемых в человеческой голове. Возражение Хайдеггера на утверждение, что цветущее дерево есть представление в нашей голове, является также возражением на утверждение психологизма.

Психологизм персонализирует деревья — он персонализирует поля и т. д. Он делает это, рассматривая их как представления, которые носят в голове, как нечто психологическое. Хайдеггер указывает на это в отрывке, непосредственно предшествующем рассуждению о цветущем дереве, замечая, что для понимания мыш-

ления мы должны отказаться от психологии. Конечно, антипсихологизм Хайдеггера, восходящий к Гуссерлю, во все не удивителен. Что удивительно, так это методы и глубина борьбы Хайдеггера с психологизмом. Чтобы прояснить это, я хочу сравнить антипсихологизм Хайдеггера с антипсихологизмом Фреге. Это сравнение послужит также мостом от цветущего дерева к тому, что Хайдеггер называет мышлением.

Фреге всю жизнь вел войну с психологизмом. Он вновь и вновь обращается к мыслителю-психологисту, показывая ему, что психологизм так деформирует его мнимые темы, что делает их неузнаваемыми. Например, в известной статье «Мысль» Фреге обращается к тому же понятию, к которому обращается и Хайдеггер, рассуждая о цветущем дереве, — к понятию представлений. (Что интересно, Фреге тоже использует дерево в качестве примера.) Аргументы Фреге пространны, но я приведу их полностью:

Но тут приходит сомнение. Поставим вопрос: остается ли вообще той же самой мысль, когда ее сначала высказывает один, а потом другой человек?

Тому, кто еще не соприкоснулся с философией, изначально знакомы вещи, которые он может видеть, осязать... — деревья, камни, дома. Такой человек убежден, что другой точно так же может видеть и осязать то же дерево, тот же камень, какой он сам видел и осязал. Мысль, как это очевидно, к такого рода вещам не принадлежит. Так может ли она, несмотря на это, подобно дереву, выступать для человека как та же самая мысль?

Даже нефилософствующий человек очень скоро оказывается перед необходимостью признать внутренний мир, отличный от мира внешнего, мир чувственных впечатлений, творений

своего воображения, ощущений, переживаний и настроений, мир склонностей, желаний и решений. Для краткости я обозначу все это... одним словом: «представление». Итак, принадлежат ли мысли к этому внутреннему миру? Являются ли они представлениями?..

Чем отличаются представления от вещей внешнего мира?

Первое. Представления нельзя ни воспринимать зрительно, ни осязать, их нельзя ни слышать, ни обонять, ни ощущать на вкус.

Я совершаю прогулку вместе со спутником. Я вижу зеленый луг, при этом я приобретаю зрительное ощущение зеленого. Я получаю это ощущение, но я его не вижу. Второе. Представлениями обладают. Представление, которое некто имеет, принадлежит содержанию его сознания. Луг и лягушки на нем, солнце, которое освещает все вокруг, — все это существует независимо от того, смотрю ли я на все это или нет; но чувственное впечатление зеленого, которое я имею, существует только благодаря мне, я его носитель... Внутренний мир имеет в качестве своей предпосылки того, чьим внутренним миром он является.

Третье. Представления нуждаются в носителе. Вещи внешнего мира независимы по отношению к нему. Мой спутник и я убеждены, что оба мы видим один и тот же луг, однако каждый из нас имеет свое особое чувственное впечатление зеленого... Четвертое. У каждого представления есть только один носитель; никакие два человека не могут обладать одним и тем же представлением.

В противном случае представлению было бы присуще существование, не зависящее ни от того, ни от другого человека. Является ли вот та липа моим представлением? Когда, поставив этот вопрос, я включил в него выражение «вот та липа», я, собственно, предвосхитил ответ; ибо это выражение слу-

жит мне для обозначения чего-то мною видимого и такого, на что могут смотреть и что могут осязать и другие люди...¹

Фреге пытается здесь достичь двух целей. Во-первых, он пытается показать, что представления, обитатели внутреннего мира, не являются мыслями. Представления не играют никакой роли в логике, в отличие от мыслей. То, что носится в нашей голове, — не мысли и не элементы мыслей. Это не мысли, поскольку мысли — подобно липам, лугам и лягушкам — могут разделяться другими и не имеют носителя.

Под «мыслью» Фреге подразумевает такие обычные вещи, как «существуют липовые деревья», или «тигры — животные», или « $2 + 2 = 4$ ». Отрицание Фреге того, что у мыслей есть носители, должно быть понято в свете различия акта и содержания: конечно, мое мышление (акт) мысли (содержания), что тигры суть животные, принадлежит мне, я осуществляю мышление, это мое мышление. Но мысль не является моей, любое число различных людей могли бы мыслить ее; мысль может быть разделяема. Если мы оба думаем, что тигры суть животные, то мы разделяем эту мысль.

Во-вторых, Фреге пытается показать, что представления не являются вещами, обитателями внешнего мира. Утверждение Шопенгауэра, что «мир есть мое представление», было бы встречено таким же ответом, который Фреге дает на вопрос: «Является ли вот та липа моим представлением?»

Теперь Фреге переходит от этого рассуждения о представлениях к доказательству того, что мысли, хотя они

¹ Фреге Г. Мысль // Фреге Г. Логика и логическая семантика. М., 2000. С. 333—334.

подобны липам, лугам и лягушкам, также и не похожи на них; мысли неощутимы — их можно понять или помыслить, но нельзя увидеть, услышать, потрогать или попробовать на вкус. Фреге затем использует это, чтобы показать, что мысли не находятся ни во внутреннем мире, ни во внешнем мире. Вместо этого, полагает он, мысли пребывают в «третьем мире»:

Результат всего этого мне кажется таким: мысли — это не вещи внешнего мира, не представления.

Надо признать третий мир. То, что к нему принадлежит, совпадает с представлениями в том, что оно не может восприниматься с помощью органов чувств, а с вещами — в том, что оно не нуждается ни в каком носителе, сознанию которого оно принадлежало бы¹.

Итак, неотъемлемым элементом антипсихологизма Фреге является его «третий мир». Здесь важно, что в войне против психологизма Фреге разделяет тактику Хайдеггера, показывая, что представления не играют такой роли, которую мы предполагаем, когда занимаемся наукой или философией (они не являются ни вещами, ни мыслями). Однако война, которую ведет Фреге, отличается от хайдеггеровской, поскольку Фреге требует, чтобы для избежания психологизма мы совершили прыжок в «третий мир» — а не на твердую почву нашей жизни.

По Фреге, мысли не находятся в голове. Поскольку же они не находятся также и во внешнем мире, они должны быть в каком-то третьем месте, в «третьем мире». Хайдеггер разделяет убеждение Фреге, что мысли не находятся в* голове. Но он не разделяет убеждения в не-

¹ Фреге Г. Указ. соч. С. 335.

обходимости «третьего мира» — или, лучше сказать, Хайдеггер не разделяет концепцию «третьего мира» Фреге. Объяснение этого потребует некоторых усилий.

ЧТО НАЗЫВАЕТСЯ МЫШЛЕНИЕМ?

Вероятно, лучше всего раскрыть карты с самого начала: Хайдеггер считает, что твердая почва нашей жизни и есть «третий мир». Но что бы это могло значить? Внутренний мир не является твердой почвой нашей жизни. Является ли внешний мир твердой почвой? Нет, внешний мир — сфера причинности, науки. Когда мы стоим на твердой почве, мы стоим как вне психологии (внутренний мир), так и вне науки (внешний мир) — итак, мы находимся в «третьем мире». Но «третий мир» Фреге кажется незнакомой землей, и мы, новоприбывшие, кажемся в ней чужестранцами. Как же может «третий мир» быть твердой почвой нашей жизни?

Чтобы ответить, требуется вернуться назад, к Гуссерлю, а затем снова обратиться к Хайдеггеру. Как известно, Гуссерль призывал мыслителей к философии (феноменологии), провозглашая лозунг: «Назад к самим вещам». Путь назад к самим вещам был методологически строг — он требовал овладения новым видением, овладением эпохе¹

¹ Вот инструкции Гуссерля по осуществлению эпохе — заключения в скобки: «Принадлежащий к сущности естественной установки генеральный тезис мы полагаем вне действия, все и всякое, обнимаемое им в онтическом аспекте, мы одним разом ставим в скобки: следовательно, весь этот естественный мир, который постоянно есть „для нас здесь“, который постоянно „наличен“ и всегда пребывает как „действительность“ по мере сознания, — если даже нам и заблагорассудится заключить его в скобки. Если я поступлю так, а это дело моей полной свободы, тогда я, следовательно, не отрицаю этот „мир“, как если бы я был софист, и я не подвергаю его сомнению, как если бы

Он также требовал усвоения причудливого нового словаря, при помощи которого должны сообщаться результаты нового видения. Если внимательно посмотреть на описания Гуссерлем нового видения и того, что можно увидеть с его помощью, мы поймем, насколько сфера интенциональности (то, что может быть увидено в результате *элохе*) напоминает «третий мир» Фреге. На самом деле (хотя, утверждая это, мы сталкиваемся с определенными проблемами) имеет смысл сказать, что созерцание сферы интенциональности есть созерцание «третьего мира» Фреге¹.

К тому времени, когда были написаны его поздние работы, Хайдеггер уже подверг рефлексии каждую особенность гуссерлевского метода. В действительности Хайдеггер в значительной степени усвоил этот метод.

я был скептик, а я совершаю феноменологическое эпохе, которое полностью закрывает от меня любое суждение о пространственно-временном существовании здесь. Итак, я, следовательно, выключаю все относящиеся к этому естественному миру науки, — сколь бы прочны ни были они в моих глазах, сколь бы ни восхищался я ими, сколь бы мало ни думал я о том, чтобы как-либо возражать против них; я абсолютно не пользуюсь чем-либо принятым в них. Я не воспользуюсь ни одним-единственным из принадлежащих к таким наукам положений... до тех пор, пока они разумеются такими, какими они даются в этих науках, — как истины о действительном в этом мире. Я могу принять какое-либо положение лишь после того, как заключу его в скобки. Это значит: лишь в модифицирующем сознании, выключающем суждение» [Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. 1. Общее введение в чистую феноменологию. М., 1999. С. 73.]. Когда Хайдеггер персонифицирует эпохе, превращая его в просвет, он (выражаясь образно и упрощенно) берет скобки эпохе, в которых заключен экран, наполненный двумерными интенциональными объектами (идеями), опрокидывает скобки, оставляя их лежать на земле, и убирает экран — так, чтобы сами вещи, а не их интенциональные копии могли стоять в скобках, которые теперь обрамляют просвет. ¹ Я уклонюсь от рассмотрения этих проблем, поскольку они не являются помехами на моем пути.

Однако Хайдеггер хочет, чтобы этот метод дал тот результат, который обещал Гуссерль, — возврат к самим вещам. С точки зрения Хайдеггера, любой метод, который приводит меня в сферу интенциональности, не является методом, который приводит меня *назад к самим вещам* (Гуссерль, в конце концов, слишком напоминает Шопенгауэра, несмотря на его стремление отойти от идеализма и психологизма. Вещи в сфере интенциональности показывают нам только свою наружность, но не свое лицо².) Хайдеггер противопоставляет *элохе* Гуссерля свое собственное (которое впоследствии станет *просветом*):

Для Гуссерля [*элохе*] есть метод возвращения феноменологического взгляда от натуральной установки человека, живущего в мире вещей и лиц, к трансцендентальной жизни сознания и его нозтически-нозматическим переживаниям, в которых конституируются объекты как корреляты сознания. Для нас [*элохе*]... значит возвращение феноменологического взгляда от всегда определенного схватывания сущего к пониманию Бытия этого сущего...³

В терминах Хайдеггера проблема гуссерлевского метода заключается в том, что в *элохе* объекты

¹ Трудно сказать, прав ли Хайдеггер в этом отношении. Пока я оставляю этот вопрос без внимания, допуская без доказательств, что Хайдеггер прав.

² Для Хайдеггера цветущее дерево, перед которым мы стоим, не является двумерным срезом нашей заключенной в скобки видимой сферы — оно не находится в нашей голове, не является простым коррелятом сознания. Что-либо находящееся в нашей голове не могло бы стоять перед нами, встретиться с нами, быть обращенным к нам лицом. Мы не можем стоять перед идеей, встретить ее лицом к лицу.

³ Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии. Введение // От Я к Другому. Минск, 1997. С. 124.

«конституируются как корреляты сознания» — они являются идеями. В моих терминах, проблема в том, что в *элохе* объекты персонализируются.

Хайдеггер отзывается на эту проблему, персонифицируя и сам метод, и то, что этот метод нам показывает. Метод, поскольку в руках Гуссерля он привел нас в сферу интенциональности, показывает то, что является личностным, и, кажется, сам является персонализированным. Хайдеггер деперсонализирует метод, персонифицируя его. Каким образом?

Хайдеггер берет основные особенности метода и находит способ поставить того, кто практикует этот метод, в другое отношение к этим особенностям, указать другой путь их концептуализации. Таким образом, Хайдеггер выводит *элохе* за пределы интенциональной, личностной сферы и персонифицирует его — *элохе* становится *просветом*. В просвете мы можем схватить бытие как бытие, схватить бытие так, как оно есть, там, где оно есть. В просвете объекты, к которым мы обращены и которые обращены к нам, не являются коррелятами сознания. Не являются, поскольку они и мы стоим лицом-к-лицу — объекты являются *другими*, они персонифицированы. Именно в просвете мы встречаемся лицом-к-лицу, например, с деревом или с греческим храмом. *Элохе* дает только дерево-в-скобках, только храм-в-скобках. *Элохе* перемещает их, так сказать, с почвы, на которой они стоят, в сферу интенциональности; *элохе* персонализирует их. Но просвет дает дереву и храму стоять там, где они стоят, позволяет нам встретиться с ними лицом-к-лицу, когда мы стоим с ними на одной почве. В скобках дерево и храм, кажется, обращены к нам своей наружностью, — кажется, они лишены оборотной стороны. Но что-то, не имеющее оборотной стороны, есть нечто, с чем нельзя

действительно столкнуться лицом-к-лицу. Только в просвете у дерева и у храма есть оборотная сторона, только здесь я могу стоять перед ними лицом-к-лицу. В просвете дерево и храм персонифицированы. Чтобы заменить *элохе* просветом, от нас требуется совершить прыжок обратно, туда, где мы уже стоим. В просвете мы можем вернуться к самим вещам.

В работе «Что называется мышлением?» Хайдеггер стремится найти способ расположить мышление таким образом, чтобы нам не было нужды психологизировать мышление, но также и так, чтобы мы могли не переносить мышление в «третий мир», как его понимал Фреге. Чтобы осуществить это, Хайдеггер возвращается к Пармениду, к его известным и весьма темным высказываниям: «Можно лишь то говорить и мыслить, что есть» и «Мыслить и быть — одно и то же»¹. Сейчас я не предлагаю следовать извилистыми путями хайдеггеровского исследования этих высказываний. Все, что я предлагаю сделать, — проанализировать мотивы, стоящие за этим исследованием. То, к чему стремится Хайдеггер, — мысль персонифицированная, не мысль персонализированная. Привлекательность высказывания Парменида состоит в том, что оно, кажется, помещает мысль в просвет — оно ставит мысль перед нами, чтобы мы могли стоять перед ней лицом-к-лицу. По Хайдеггеру, Парменид пытается сделать для мысли то, что Хайдеггер делает для дерева. Парменид пытается показать нам, как встретить наши мысли, а не просто иметь их. По Хайдеггеру, верно следовать Пармениду означает мыслить наши мысли как они есть, так, чтобы мы были тем, о чем мы мыслим. Говоря словами Витгенштейна, таким образом понятая

¹ Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. М., 1989. С. 287, 296.

мысль будет мыслью, которая «не останавливается нигде, пока не достигнет факта»¹. Такое мышление было бы мышлением за пределами сознания. Полностью отчетливое выражение такого понимания мысли — это нечто большее, чем даже то, что пытается сделать Хайдеггер. «Что называется мышлением?» заканчивается тем, что направляет нас к указанию Парменида и помогает понять, почему мы должны желать быть направленными таким образом. Как я попытаюсь прояснить ниже (и как я намекал в начале), то, что стремится выразить Хайдеггер, Барт легко реализует в жизни.

Теперь вернемся к вопросу, о котором, как может показаться, я забыл: как может твердая почва нашей жизни быть «третьим миром»? Краткий ответ звучит так: мы должны видеть твердую почву нашей жизни в *просвете* — мы должны персонифицировать почву. Чтобы осуществить это, мы должны совершить прыжок туда, где мы уже есть, встать за пределами психологии, за пределами науки. Скажем так: видеть твердую почву нашей жизни в *просвете*, персонифицировать ее — значит видеть (не что иное как) пространственные и временные феномены нашей жизни. Но это значит видеть эти феномены так, как мы видим шахматную фигуру, когда играем в шахматы, а не так, как мы видим ее, описывая ее физические свойства². Почва, будучи увидена таким образом, стоит перед нами, она стоит там, где она стоит. И мы стоим перед ней: мы встречаем лицом-к-лицу то, на чем мы стоим.

¹ Подробнее об этой концепции мысли см.: McDowell J. *Mind and World*. Cambridge (USA), 1994. P. 27ff; Idem. Putnam on Mind and Meaning // *Meaning, Knowledge, and Reality*. Cambridge (USA), 1998. P. 275—291.

² См.: Витгенштейн Л. *Философские исследования* // Витгенштейн Л. *Философские работы*. М., 1994. 4. 1. С. 93.

Когда мы персонифицируем твердую почву нашей жизни, когда мы видим ее в просвете, мы видим ее как подходящую для мысли, подходящую для того, чтобы быть содержанием мысли. Вещи, о которых мы больше не думаем, кажутся чуждыми нашим мыслям, отрезанными от нас, скрытыми посредством представлений. Наши мыслительные акты имеют своим содержанием пространственно-временные феномены нашей жизни. Мир есть все вещи, которые годятся для мысли. Или, если еще раз процитировать Витгенштейна, «мир есть все, что имеет место»¹. А то, что является фактом, есть то, что мы можем мыслить.

ЧТО БАРТ НАЗЫВАЕТ МЫШЛЕНИЕМ?

Барт Симпсон помогает прояснить, что такое антипсихологическое, персонифицированное мышление. Барт во всем, что он делает и думает, пребывает лицом-к-лицу с вещами. Он стоит вне науки, но непосредственно присутствует перед тем, с чем имеет дело, так же как оно присутствует перед ним. Для Барта ничто не находится просто в его голове. Нет никакой психологической, личностной опосредованности между ним и миром. Для Барта все персонифицировано. Все пребывает в просвете.

Когда Барт понимает что-то правильно, для него это не значит иметь что-либо опосредующее (между ним и миром) в качестве средства сообщения с миром. Нет, для него это значит иметь мир под рукой или иметь его в виду.

Осуществляя это, Барт прочно стоит среди вещей — сущее среди сущих. Мышление Барта определяется тем,

¹ Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат*. М., 1958. § 1.

что должно быть помыслено. Будучи определено таким образом, мышление Барта становится особенно отзывчивым на то, что есть, на то, что предъявляет себя ему. Это, я думаю, источник многих исключительных экзистенциальных способностей Барта: его выдающейся находчивости, его сверхъестественного умения приобретать популярность и избегать проблем и опасностей, его пророческого дара предсказывать развитие событий. (Я не утверждаю, что Барт всегда использует эти способности во благо!) В отличие от всех нас и от остальных жителей Спрингфилда, обремененных личностным, воспринимающих самих себя как отделенных от мира экраном опосредования — идеями, которые носятся в нашей голове, — Барта не беспокоят идеи, он ничем не обременен.

Мышлению Барта внутренне присуща направленность на мир. Барта не ставят в тупик философские загадки, например, проблема того, «как мысль сцепляется с миром». Стоит мельком посмотреть на Барта в действии, чтобы понять: такой вопрос отскочил бы от его пустых глаз. Для Барта мир пребывает в его мыслях, а его мысли причастны миру. Поскольку это так, нет необходимости в философском сцеплении мысли с миром. Именно жизненное отклонение этого вопроса Бартом делает его подходящим персонажем для того, чтобы начать и закончить эту статью. Именно на счет его хайдеггерианского мышления я отношу способности Барта забавлять, ошеломлять и служить музы.

Могу ли я теперь доказать, что Барт является мыслителем-хайдеггерианцем? Нет (по крайней мере, я не могу это сделать настолько доказательно, как это принято). Лучшее, что я могу сделать, я уже сделал: разъяснил суть хайдеггеровского мышления и затем поместил Барта

в контекст этого разъяснения в надежде, что внутреннее отношение (такое отношение, которое является существенным для каждого из тех, кто в нем состоит) между ними обнаружит себя само. (Эту процедуру можно пояснить следующим приблизительным сравнением: я объясняю вам, что такое утки, показываю их изображения, а потом представляю вам утку-кролика Ястроу¹. Если все прошло хорошо, внутреннее отношение между изображениями уток и уткой-кроликом должно само обнаружиться.) Ни один пример из «Симпсонов», который я мог бы привести, не подтвердит мое утверждение — любой пример, который бы я привел, был бы в лучшем случае лишь несущественным доказательством. Отношение между тем, что Хаидеггер называет мышлением, и тем, что Барт называет мышлением, — вот все, что я могу помочь кому-то увидеть (и я попытался это сделать). Но это отношение понимается неправильно, если оно принимается за что-то, что может быть логически выведено посредством силлогизма.

¹ Во второй части «Философских исследований» Л. Витгенштейн рассуждает о том, что процесс видения с необходимостью включает в себя ментальную, интерпретаторскую деятельность. В качестве одного из примеров, иллюстрирующих это положение, он приводит рисунок, взятый им из книги Ястроу (*Jastrow. Facts and Fable in Psychology*). Рисунок представляет собой изображение, в котором можно попеременно видеть то утку, то кролика. — *Примеч. перев.*

НАЗВАНИЯ СЕРИЙ

13. Один волшебный вечер (Some Enchanted Evening; 7G01)

СЕЗОН 2(1990-1991)

14. Барт получает двойку (Bart Gets An F; 7F03)
15. Симпсон и Далила (Simpson and Delilah; 7F02)
16. Домик ужасов (Treehouse of Horror; 7F04)
17. По две машины в каждом гараже, по три глаза у каждой рыбы (2 Cars in Every Garage, 3 Eyes on Every Fish;7F01)
18. Танцующий Гомер (Dancin' Homer; 7F05)
19. Игра до победного конца (Dead Putting Society; 7F08)
20. Барт против Дня благодарения (Bart vs. Thanksgiving; 7F07)
21. Барт-смельчак (Bart the Daredevil; 7F06)
22. Чесотка, Царапка и Мардж (Itchy & Scratchy & Marge; 7F09)
23. Барт попадает под машину (Bart Gets Hit By A Car; 7F10)
24. Одна рыба, вторая рыба, рыба фугу, пеламида (One Fish, Two Fish, Blowfish, Blue Fish; 7F11)
25. Какими мы были раньше (The Way We Was; 7F12)
26. Гомер против Лизы и Восьмой заповеди (Homer vs. Lisa and the 8th Commandment; 7F13)
27. Очарованный директор (Principal Charming; 7F15)
28. Братец, где ты? (Oh Brother, Where Art Thou? 7F16)
29. Собака Барта получает двойку (Bart's Dog Gets An F; 7F14)
30. Старые деньги (Old Money; 7F17)
31. Сила искусства (Brush with Greatness; 7F18)

НАЗВАНИЯ СЕРИЙ¹

СЕЗОН 1 (1989-1990)

1. Симпсоны жарятся на открытом огне (Simpsons Roasting on an Open Fire; 7G08)
2. Гениальный Барт (Bart the Genius; 7G02)
3. Одиссея Гомера (Homer's Odyssey; 7G03)
4. В гостях хорошо, дома плохо (There's No Disgrace Like Home; 7G04)
5. Генерал Барт (Bart the General; 7G05)
6. Лизин вой (Moaning Lisa; 7G06)
7. Зов Симпсонов (Call of the Simpsons; 7G09)
8. Болтающая голова (The Tell-Tale Head; 7G07)
9. Безумная жизнь (Life on the Fast Lane; 7G11)
10. Гомер на вечеринке (Homer's Night Out; 7G10)
11. Блинчики гнева (The Crepes of Wrath; 7G13)
12. Красти за решеткой (Krusty Gets Busted; 7G12)

¹ Список приводится на момент выхода англоязычного издания. В настоящее время сериал продолжается, и число серий уже превысило 350. — *Примеч. перев.*

32. Новый учитель Лизы (Lisa's Substitute; 7F19) 33. Война Симпсонов (War of the Simpsons; 7F20)
34. Трое и книга комиксов (Three Men and a Comic Book; 7F21)
35. Кровная месть (Blood Feud; 7F22)

СЕЗОН 3 (1991-1992) <

36. Папуля совсем сбрендил (Stark Raving Dad; 7F24)
37. Мистер Лиза едет в Вашингтон (Mr. Lisa Goes to Washington; 8F01)
38. Когда Фландерс обанкротился (When Flanders Failed; 7F23)
39. Барт — убийца (Bart the Murderer; 8F03)
40. Метод Гомера (Homer Defined; 8F04)
41. Каков отец, таков и клоун (Like Father, Like Clown; 8F05)
42. Домик ужасов-2 (Treehouse of Horror II; 8F02)
43. Пони для Лизы (Lisa's Pony; 8F06)
44. Грохочущие субботы (Saturdays of Thunder; 8F07)
45. Горючий Мо (Flaming Moe's; 8F08)
46. Берне продает электростанцию (Burns Verkaufen der Kraftwerk; 8F09) 47. Я женился на Мардж (I Married Marge; 8F10)
48. Радио Барт (Radio Bart; 8F11)
49. Гречанка Лиза (Lisa the Greek; 8F12)
50. Гомер остается один (Homer Alone; 8F14)
51. Барт-ловелас (Bart the Lover; 8F16)
52. Гомер с битой (Homer At The Bat; 8F13)
53. Разные призвания (Separate Vocations; 8F15)
54. Собака Смерти (Dog of Death; 8F17)
55. Полковник Гомер (Colonel Homer; 8F19)

56. Черный вдовец (Black Widower; 8F20) 57. Шоу Отто (The Otto Show; 8F21)
58. Друг Барта влюбляется (Bart's Friend Falls in Love; 8F22)
59. Брат, не одолжишь двадцать центов? (Brother Can You Spare Two Dimes? 8F23)

СЕЗОН 4 (1992-1993)

60. Лагерь Красти (Kamp Krusty; 8F24)
61. Трамвай по имени Мардж (A Streetcar Named Marge; 8F18)
62. Еретик Гомер (Homer the Heretic; 9F01)
63. Лиза — королева красоты (Lisa the Beauty Queen; 9F02)
64. Домик ужасов-3 (Treehouse of Horror III; 9F04)
65. Фильм «Чесотка и Царапка» (Itchy & Scratchy: The Movie; 9F03)
66. Мардж устраивается на работу (Marge Gets a Job; 9F05)
67. Новая девчонка по соседству (New Kid on the Block; 9F06)
68. Мистер Плуг (Mr. Plow; 9F07)
69. Первое слово Лизы (Lisa's First Word; 9F08)
70. Тройное шунтирование Гомера (Homer's Triple Bypass; 9F09)
71. Мардж против монорельсовой дороги (Marge vs. the Monorail; 9F10)
72. Выбор Сельмы (Selma's Choice; 9F11)
73. Брат с той же планеты (Brother from the Same Planet; 9F12)
74. Я люблю Лизу (I Love Lisa; 9F13)

«СИМПСОНЫ» КАК ФИЛОСОФИЯ

75. Без пива (Duffless; 9F14)
76. Последняя надежда Спрингфилда (Last Exit to Springfield; 9F15)
77. Как это было: клип-шоу Симпсонов (So It's Come To This: A Simpsons Clip Show; 9F17)
78. В первом ряду (The Front; 9F16)
79. День избиения (Whacking Day; 9F18)
80. Мардж в оковах (Marge In Chains; 9F20)
81. Шоу Красти отменяется (Krusty Gets Kancelled; 9F19)

СЕЗОН 5 (1993-1994)

82. Парикмахерский квартет Гомера (Homer's Barber-shop Quartet; 9F21)
83. Мыс Страха (Cape Feare; 9F22)
84. Гомер поступает в колледж (Homer Goes to College; 1F02)
85. Бутон розы (Rosebud; 1F01)
86. Домик ужасов-4 (Treehouse of Horror IV; 1F04)
87. Мардж в бегах (Marge on the Lam; 1F03)
88. Внутренний ребенок Барта (Bart's Inner Child; 1F05)
89. Бойскауты по соседству (Boy-Scoutz 'n the Hood; 1F06)
90. Последнее искушение Гомера (The Last Temptation of Homer; 1F07)
91. \$прингфилд, или Как я научился не волноваться и полюбил легальные азартные игры (Springfield [or, How I Learned to Stop Worrying and Love Legalized Gambling]; 1F08)
92. Гомер в народной дружине (Homer the Vigilante; 1F09)

НАЗВАНИЯ СЕРИИ

93. Барт становится знаменитым (Bart Gets Famous; 1F11)
94. Гомер и Апу (Homer and Apu; 1F10)
95. Лиза против Малибу Стейси (Lisa vs. Malibu Stacy; 1.F12)
96. Гомер в космосе (Deep Space Homer; 1F13)
97. Гомер любит Фландерса (Homer Loves Flanders; 1F14)
98. Барт получает слона (Bart Gets an Elephant; 1F15)
99. Наследник Бернса (Burns' Heir; 1F16)
100. Горькая песнь добряка Сеймура Скиннера (Sweet Seymour Skinner's Baadasssss Song; 1F18)
101. Парень, который слишком много знал (The Boy Who Knew Too Much; 1F19)
102. Возлюбленный леди Бувье (Lady Bouvier's Lover; 1F21)
103. Секреты успешного брака (Secrets of a Successful Marriage; 1F20)

СЕЗОН 6 (1994-1995)

104. Барт тьмы (Bart of Darkness; 1F22)
105. Соперница Лизы (Lisa's Rival; 1F17)
106. Другое клип-шоу Симпсонов (Another Simpsons Clip Show; 2F33)
107. Парк Чесотки и Царапки (Itchy & Scratchy Land; 2F01)
108. Сайдшоу Боб — мэр (Sideshow Bob Roberts; 2F02)
109. Домик ужасов-5 (Treehouse of Horror V; 2F03)
110. Подружка Барта (Bart's Girlfriend; 2F04)
111. Лиза на льду (Lisa on Ice; 2F05)
112. Плохой человек Гомер (Homer Bad Man; 2F06)

113. Дедушка против сексуального воздержания (Grampa vs. Sexual Inadequacy; 2F07)
114. Боязнь полетов (Fear of Flying; 2F08)
115. Великий Гомер (Homer the Great; 2F09)
116. А с Мэгги получается трое (And Maggie Makes Three; 2F10)
117. Комета Барта (Bart's Comet; 2F11)
118. Клоун Гомерчик (Homie the Clown; 2F12)
119. Барт против Австралии (Bart vs. Australia; 2F13)
120. Гомер против Пэтти и Сельмы (Homer vs. Patty & Selma; 2F14)
121. Звезда — это Берне (A Star is Burns; 2F31)
122. Свадьба Лизы (Lisa's Wedding; 2F15)
123. Две дюжины и одна борзая (Two Dozen and One Greyhounds; 2F18)
124. Забастовка учителей (The PTA Disbands; 2F19)
125. Вокруг Спрингфилда ('Round Springfield; 2F32)
126. Спрингфилдская связь (The Springfield Connection; 2F21)
127. Лимонное дерево Троя (Lemon of Troy; 2F22)
128. Кто стрелял в мистера Бернса? (первая часть) (Who Shot Mr. Burns? [Part One]; 2F16)

СЕЗОН 7 (1995-1996)

129. Кто стрелял в мистера Бернса? (вторая часть) (Who Shot Mr. Burns? [Part Two]; 2F20)
130. Радиоактивный Человек (Radioactive Man; 2F17)
131. Дом, милый дом, тра-ля-ля-ля (Home Sweet Home-Diddily-Dum-Doodily; 3F01)
132. Барт продает душу (Bart Sells His Soul; 3F02)

133. Лиза-вегетарианка (Lisa the Vegetarian; 3F03)
134. Домик ужасов-6 (Treehouse of Horror VI; 3F04)
135. Безразмерный Гомер (King-Size Homer; 3F05)
136. Мамаша Симпсон (Mother Simpson; 3F06)
137. Последний выход Сайдшоу Боба (Sideshow Bob's Last Gleaming; 3F08)
138. Захватывающий 138-й эпизод «Симпсонов» (The Simpsons 138th Episode Spectacular; 3F31)
139. Мардж нечем гордиться (Marge Be Not Proud; 3F07)
140. Команда Гомера (Team Homer; 3F10)
141. Два плохих соседа (Two Bad Neighbors; 3F09)
142. Сцены классовой борьбы в Спрингфилде (Scenes from the Class Struggle in Springfield; 3F11)
143. Доносчик Барт (Bart the Fink; 3F12)
144. Лиза-иконоборец (Lisa the Iconoclast; 3F13)
145. Гомер замещает Смиттерса (Homer the Smithers; 3F14)
146. Рыбка по имени Сельма (A Fish Called Selma; 3A15)
147. День, когда погибло насилие (The Day the Violence Died; 3F16)
148. Барт в дороге (Bart on the Road; 3F17)
149. Двадцать две короткие истории о Спрингфилде (22 Short Films About Springfield; 3F18)
150. Свирепый Эйб Симпсон и его вечно недовольный внук в фильме «Проклятье летучей адской рыбы» (Raging Abe Simpson and His Grumbling Grandson in «The Curse of the Flying Hellfish»; 3F19)
151. Много Апу из ничего (Much Apu About Nothing; 3F20)
152. Гомерпалуза (Homerpalooza; 3F21)
153. Лето 4 фута 2 дюйма (Summer of 4 ft. 2; 3F22)

СЕЗОН 8 (1996-1997)

154. Домик ужасов-7 (Treehouse of Horror VII; 4F02)
 155. Переехать можно только дважды (You Only Move Twice; 3F23)
 156. Несокрушимый Гомер (The Homer They Fall; 4F03)
 157. Берне, сын Бернса (Burns, Baby Burns; 4F05)
 158. Барт в ночи (Bart After Dark; 4F06)
 159. Милхаузы разводятся (A Milhouse Divided; 4F04)
 160. Лиза сталкивается с непроходимой тупостью (Lisa's Date with Density; 4F01)
 161. Ураган Недди (Hurricane Neddy; 4F07)
 162. Таинственное путешествие Гомера (El Viaje Misterioso de Nuestro Jomer [The Mysterious Voyage of Homer]; 3F24)
 163. Спрингфилдские материалы (The Springfield Files; 3G01)
 164. Запутанный мир Мардж Симпсон (The Twisted World of Marge Simpson; 4F08)
 165. Гора безумия (Mountain of Madness; 4F10)
 166. Симпсонкалифраджилистикэспиаала (раздраженное ворчанье) шис (Simpsoncalifragilisticexpiala [Annoyed Grunt] cious; 3G03)
 167. Шоу Чесотки, Царапки и Дворняги (The Itchy & Scratchy & Poochie Show; 4F12)
 168. Фобия Гомера (Homer's Phobia; 4F11)
 169. Брат из другой серии (The Brother from Another Series; 4F14)
 170. Моя сестра, моя няня (My Sister, My Sitter; 4F13)
 171. Гомер против Восемнадцатой поправки (Homer vs. the Eighteenth Amendment; 4F15)
 172. О школе. Секретно (Grade School Confidential; 4F09)

173. Собачий бунт (The Canine Mutiny; 4F16)
 174. Старик и Лиза (The Old Man and the Lisa; 4F17)
 175. Мы веруем в Мардж (In Marge We Trust; 4F18)
 176. Враг Гомера (Homer's Enemy; 4F19)
 177. Симпсоны: дополнительные эпизоды (The Simpsons Spinoff Showcase; 4F20)
 178. Тайная война Лизы Симпсон (The Secret War of Lisa Simpson; 4F21)

СЕЗОН 9 (1997-1998)

179. Город Нью-Йорк против Гомера Симпсона (The City of New York vs. Homer Simpson; 4F22)
 180. Директор и нищий (The Principal and the Pauper; 4F23)
 181. Лизин саксофон (Lisa's Sax; 3G02)
 182. Домик ужасов-8 (Treehouse of Horror VIII; 5F02)
 183. Многозарядная семейка (The Cartridge Family; 5F01)
 184. Барт — звезда (Bart Star; 5F03)
 185. Две миссис Нахасапимапетилон (The Two Mrs. Nahasapeemepetillons; 5F04)
 186. Лиза-скептик (Lisa the Skeptic; 5F05)
 187. Недвижимость кусается (Realty Bites; 5F06)
 188. Чудо на Вечнозеленом бульваре (Miracle on Evergreen Terrace; 5F07)
 189. Все поют и танцуют (All Singing, All Dancing; 5F24)
 190. Барт и ярмарка (Bart Carny; 5F08)
 191. Радость секты (The Joy of Sect; 5F23)
 192. Автобус (Das Bus; 5F11)
 193. Последнее искушение Краста (The Last Temptation of Krust; 5F10)

194. Мошенничество со страховкой (Dumbbell Indemnity; 5F12)
195. Лиза — Симпсон (Lisa, the Simpson; 4F24)
196. Маленький Уигги (This Little Wiggy; 5F13)
197. Течение Симпсона (Simpson Tide; 3G04)
198. Беда с триллионами (The Trouble with Trillions; 5F14)
199. Девичий выпуск новостей (Girly Edition; 5F15)
200. Мусор титанов (Trash of the Titans; 5F09)
201. Царь горы (King of the Hill; 5F16)
202. Потерялась наша Лиза (Lost Our Lisa; 5F17)
203. Прирожденные целующиеся (Natural Born Kissers; 5F18)

Сезон 10 (1998-1999)

204. Жирные танцы (Lard of the Dance; 5F20)
205. Волшебник с Вечнозеленого бульвара (**The Wizard of Evergreen Terrace**; 5F21)
206. Мамаша Барт (Bart the Mother; 5F22)
207. Домик ужасов-9 (Treehouse of Horror IX; AABF01)
208. Когда ты перехитрил звезду (When You Dish Upon a Star; 5F19)
209. «D'oh» на ветру (D'oh-in In the Wind; AABF02)
210. Лиза получает «отлично» (Lisa Gets an «A»; AABF03)
211. Гомер Симпсон: «Неприятности с почкой» (Homer Simpson in: «Kidney Trouble»; AABF04)
212. Мэр мафии (Mayored to the Mob; AABF05)
213. Да здравствует Нед Фландерс (Viva Ned Flanders; AABF06)
214. Диких Бартов не сломить (Wild Barts Can't Be Broken; AABF07)

215. Воскресенье, чертово воскресенье (Sunday, Cruddy Sunday; AABF08)
216. Гомер становится Максом (Homer to the Max; AABF09)
217. Я с Купидоном (I'm With Cupid; AABF11)
218. Мардж Симпсон в «Пронзительных желтых клаксонах» (Marge Simpson in: «Screaming Yellow Honkers»; AABF10)
219. Освободите место Лизе (Make Room for Lisa; AABF12)
220. Максимальное Гомероускорение (Maximum Homerdrive; AABF13)
221. Библейские истории Симпсонов (Simpsons Bible Stories; AABF14)
222. Мам- и пап-арт (Mom and Pop Art; AABF15)
223. Старик и троечник (The Old Man and The «C» Student; AABF16)
224. Монти не может купить любовь (Monty Can't Buy Me Love; AABF17)
225. Они спасли мозг Лизы (They Saved Lisa's Brain; AABF18)
226. Тридцать минут в Токио (Thirty Minutes Over Tokyo; AABF20)

Сезон 11 (1999-2000)

227. Роковая ошибка (Beyond Blunderdome; AABF23)
228. Маленький помощник брата (Brother's Little Helper; AABF22)
229. Угадай, кто теперь будет ресторанным критиком? (Guess Who's Coming to Criticize Dinner? AABF21)
230. Домик ужасов-10 (Treehouse of Horror X; BABF01)

231. А-И-А-И-(Раздраженное ворчание) (E-I-E-I-[ANNOYED GRUNT]; BABF19)
232. Привет, трущоба, привет, чудик (Hello Gutter, Hello Fadder; BABF02)
233. Восемь засранцев (Eight Misbehavin'; BABF03)
234. Бери мою жену, ты, дрянь! (Take My Wife, Sleaze; BABF05)
235. Грязные деньги (Grift of the Magi; BABF07)
236. Маленькая мамаша (Little Big Mom; BABF04)
237. Неверующий (Faith Off; BABF06)
238. Семья в особняке (The Mansion Family; BABF08)
239. Галактика под седлом (Saddlesore Galactica; BABF09)
240. Опять один (Alone Again, Natura-Diddily; BABF10)
241. Миссионер невыносим (Missionary: Impossible; BABF11)
242. Пигмолион (Pygmoelian; BABF12)
243. Барт в будущем (Bart to the Future; BABF13)
244. Время пить и чертыхаться (Days of Wine and D'oh'ses; BABF14)
245. Убей аллигатора и беги (Kill the Alligator and Run; BABF16)
246. Последняя чечетка в Спрингфилде (Last Tap Dance in Springfield; BABF15)
247. Эта безумная, безумная, безумная, безумная Мардж (It's A Mad, Mad, Mad, Mad Marge; BABF18)
248. Позади смеха (Behind the Laughter; BABF19)

СЕЗОН 12 (2000-2001)

249. Домик ужасов-11 (Treehouse of Horror XI; BABF21)
250. История двух Спрингфилдов (A Tale of Two Springfields; BABF20)

251. Цветок безумного клоуна (Insane Clown Poppy; BABF17)
252. Лиза спасает дерево (Lisa the Tree Hugger; CABF01)
253. Гомер против чувства собственного достоинства (Homer vs. Dignity; CABF04)
254. Компьютер в страшных сапогах (The Computer Wore Menace Shoes; CABF02)
255. Великое финансовое мошенничество (The Great Money Caper; CABF03)
256. Снежное чувство Скиннера (Skinner's Sense of Snow; CABF06)
257. Подопытный Гомер (НОМЯ; BABF22)
258. Покемам (Pokey Mom; CABF05)
259. Самый худший эпизод (Worst Episode Ever; CABF08)
260. Теннис-мучитель (Tennis the Menace; CABF07)
261. День нахалов (Day of the Jackanapes; CABF10)
262. Новички среди старичков (New Kids on the Blecch; CABF12)
263. Голодный-голодный Гомер (Hungry, Hungry Homer; CABF09)
264. "Пока, тупица (Bye Bye Nerdie; CABF11)
265. Сафари Симпсонов (Simpson Safari; CABF13)

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие:
Размышления о Спрингфилде?
7

Часть первая
ХАРАКТЕРЫ

Гомер и Аристотель
Раджа Халвани
13

Лиза и американский
антиинтеллектуализм
Эон Скобл
36

416

3.
Зачем нужна Мэгги: Звуки
тишины, Восток и Запад
ЭРИК БРОНСОН
52

4. Моральная
мотивация Мардж
ДЖЕРАЛЬД ЭРИОН, ДЖОЗЕФ ЗЕККАРДИ 66

5.
Так говорил Барт: Ницше и добродетели порока
МАРК КОНАРД
83

Часть вторая
СИМПСОНОВСКИЕ ВОПРОСЫ

6.
«Симпсоны» и аллюзия: «Самое худшее эссе»
Уильям Ирвин, Дж. Р. Ломбардо
111

7.
Популярная пародия:
«Симпсоны» и криминальный фильм
ДЕБОРА НАЙТ
129

417

8.
«Симпсоны»,
гиерархия и смысл

КАРЛ МЭТИСОН
151

9.
Тендерная политика «Симпсонов»

... ДЕЙЛ СНОУ, ДЖЕЙМС СНОУ

Часть третья **«ЭТО НЕ
Я»: ЭТИКА И «СИМПСОНЫ»**

10.
Нравственный мир семьи Симпсонов в
свете учения Канта

ДЖЕЙМС ЛОУЛЕР
205

11.
«Симпсоны»: Атомистическая политика
и нуклеарная семья

ПОЛ КАНТОР
225

12.
Спрингфилдское лицемерие

ДЖЕЙМСОН ХОЛЬТ
252

418

13.
Наслаждаясь так называемым «замороженным»:
Мистер Берне, Сатана и счастье

ДЭНИЕЛ БАРВИК
270

14.
Э-ге-гей, соседки: Нед
Фландерс и любовь к ближнему

ДЭВИД ВЕССИ
285

15.
Функция вымысла:
Эвристическая ценность Гомера

ДЖЕННИФЕР МАК-МАХОН
302

Часть четвертая
«СИМПСОНЫ» И ФИЛОСОФЫ

16.
Маркс (Карл, не Гручо) в Спрингфилде

ДЖЕЙМС М. УОЛЛИС
331

17.
«А остальное - очевидно»:
Ролан Барт смотрит «Симпсонов»

ДЭВИД АРНОЛЬД
356

419

18.
Что Барт называет мышлением?
лли Дин Джолли Е
382

Названия серий
402

Научно-популярное издание

«СИМПСОНЫ»
КАК ФИЛОСОФИЯ

Ответственный за выпуск

В. Харитонов

Редактор

К. Жвакин

Художник

К. Прокофьев

Дизайнеры

К., Прокофьев, К. Иванов, А. Касьяненко

Художественный редактор

С. Сакнынь

Технический редактор

Т. Еськова

Корректор

А. Белоногова

Оператор компьютерной верстки

С. Наймушина

Менеджер производства

В. Рямова

Подписано в печать 12.05.2005. Формат 80x100¹/₃₂.
Бумага писчая. Печать офсетная.
Гарнитура «Helios». Усл. печ. л. 19,98.
Тираж 10 000 экз. (1 -й з-д: 1 — 3000 экз.). Заказ № 368

ООО «Издательская группа «У-Фактория»
620142, Екатеринбург, ул. Большакова, 77
<http://www.ufactory.ru>
e-mail: uf@ufactory.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов ОАО
«ИПП «Уральский рабочий»
620219, Екатеринбург, ул. Тургенева, 13
<http://www.uralprint.ru>
e-mail: book@uralprint.ru