Тарас Вархотов, Павел Костылев

Семейные и религиозные ценности в мире сериала «Сверхъестественное»

DOI: https://doi.org/10.22394/2073-7203-2019-37-3-191-216

Taras Varkhotov, Pavel Kostylev

Family and Religious Values in the World of *Supernatural* TV Series

Taras Varkhotov — Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia). varkhotov@gmail.com

Pavel Kostylev — Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia). relig@yandex.ru

The article considers the concept of "supernatural" in the cult television series of the same name, which is a representative example of modern mass culture. The authors consider its structural characteristics and analyze in detail the two closely related value-practical structures: the concept of the family and the relationship with the supernatural. They find in the series an archaic concept of the family as a blood brotherhood opposing the outside world. The supernatural is revealed as a concrete form of circumstances hostile to the family and is rationalized within the framework of a flat ontology, reducing all kinds of "otherworldly" to a common denominator — the method of destruction. As a result, the line between "super" and "natural" is erased. Any forms of ontological dualism that distinguish between the "sacred" and the "worldly" become impossible. But the destruction of the way of life of "monsters" turns into an empirical procedure of checking the existence of any form of the supernatural through its falsification (destruction). The authors characterize the position of the heroes of the series as non-religious multi-theism and find in the world of the Supernatual a peculiar form of the anthropic principle: "monsters" are needed for the family's existence and the promotion of

Статья подготовлена в рамках деятельности ведущей научной школы МГУ имени М.В. Ломоносова «Трансформации культуры, общества и истории: философско-теоретическое осмысление».

family values, and only due to the hunters' family the supernatural is discovered and reaches a "natural" existence.

Keywords: supernatural, fantastic, religion, secularism, post-secularism, multi-theism, mysticism, television series, family, popular culture.

Почему «Сверхъестественное»? Необходимое предисловие о причинах выбора объекта

«Сверхъестественное» (*Supernatural*) — один из самых долговечных и успешных телесериалов последних двух десятилетий. Его премьера состоялась 13 сентября 2005 г.; к настоящему времени вышло 313 серий, объединенных в 14 сезонов, и лишь в марте текущего года было объявлено о решении закрыть сериал после следующего, 15-го, сезона. Таким образом, перед нами телевизионный проект, выходящий в эфир в течение 15 лет и общей продолжительностью порядка 250 часов экранного времени, устойчиво занимающий место среди 50 самых популярных телесериалов в США и Европе (немало поклонников у него и в России)[1].

Хотя «Сверхъестественному» далеко до рекордных показателей продолжительности[2], для сериала, не являющегося по жанровой принадлежности мелодрамой или комедией и вообще чрез-

1. По данным исследовательской компании *Parrot Analytics*, занимающейся изучением аудитории медиа на основе агрегированных глобальных данных о запросах на различные виды контента в социальных медиа, пиратских ресурсах, потоковых сервисах и др., в I квартале 2018 г. сериал «Сверхъестественное» занимал 16-е место среди самых популярных телевизионных шоу с ежедневной заинтересованной аудиторией (показатель *Average Demand Expressions*) в 4,26 млн (см.: Renfro, K. (2018) "The 20 most popular TV shows of the year so far*", Insider, 12 April 2018* [https://www.thisisinsider.com/most-popular-tv-shows-ranked-2018-4, accessed on 20.03.2019]). Все 15 лет сериал удерживает в США рейтинг на уровне единицы с постоянной аудиторией эфира около 2,5 млн чел. (транслируется каналом CW Television Network); по данным *IMDb*, одного из крупнейших порталов, посвященных кино и телевидению (https://www.imdb.com), занимает почетное 28 место среди 301-го фантастического телесериала с рейтингом на основании пользовательских оценок 8,5 из 10.
2. Главным долгожителем среди телесериалов является «Путеводный свет» (*Guiding Light*), начавшийся как радиоспектакль 21 января 1937 г., затем перешедший на телевидение 20 июня 1952 г. и завершенный 18 сентября 2009 г. с общим числом серий 15 762 (просмотр в течение 164 суток чистого времени). А рекордсменом по этому показателю является сериал «Другой мир» (Another World), транслировавшийся с 4 мая 1964 г. по 25 июня 1999 г. и насчитывающий 8 872 серии продолжительностью от 30 до 90 минут в разных сезонах и составляющий боль-

вычайно далекого от бытового реализма классических «мыльных опер», кратко обозначенные выше результаты являются экстраординарными. В первой десятке наиболее высоко оцененных зрителями фантастических сериалов нет ни одного, который шел бы более пяти лет (исключение — «Игра престолов» (*Game of Thrones*), идущая с 2011 г. и официально завершающаяся в текущем году) и насчитывал бы более 150 серий. При этом и жанровая специфика наиболее успешных фантастических сериалов существенно отличается от «Сверхъестественного», поскольку все они являются либо эпическими драмами, либо комедиями с фантастическим (нереалистическим) антуражем (это фэнтези либо космическая фантастика[3]), для которых принадлежность к фантастическому жанру определяется частичным или полным переносом действия в альтернативный мир, позволяющий избавиться от проблемы психологической достоверности сюжета и развернуть арсенал привлекательных для зрителя эстетических средств[4].

В «Сверхъестественном», напротив, настойчиво подчеркивается, что основным местом действия является обыденная американская действительность (преимущественно провинциально-деревенского толка, хотя, помимо любимого авторами среднего Запада, в отдельных эпизодах события разворачиваются в самых разных локациях по всей территории США), и именно в ней обнаруживается то самое сверхъестественное[5]. А в качестве базо-

ше года чистого экранного времени. Все «рекордсмены» являются мелодраматическими сериалами с элементами комедии или детектива.

3. Среди фантастических фильмов особое положение занимает культовый британский сериал «Доктор Кто» (*Doctor Who*), производившийся BBC с 1962 по 1989 гг. и возобновленный в 2005 г. К настоящему времени этот сериал насчитывает 842 серии, однако не может сравниваться с другими фантастическими сериалами ввиду особенностей концепции и производства (фактически это не один, а множество наследующих друг другу сериалов с 13 разными актерами в главной роли Доктора и с 16-летним перерывом в производстве).

4. С точки зрения ряда исследователей, кинофантастика и представляет собой, по сути, повод для спецэффектов, объективирующих воображаемое и превращающих символическое в зрелище. См.: Фантастическое кино. Эпизод первый / Под ред. Н.В. Самутиной. М.: НЛО, 2006.

5. Удачный и обстоятельный разбор этой темы см. в статье с характерным названием «Что сверхъестественного в «Сверхъестественном»?» (Jensen, R. (2009) "What's supernatural about Supernatural", in L. Wilson and Supernatural.tv (eds) *In the Hunt: unauthorized essays on Supernatural*. BenBella Books, Inc. Dallas.). Как отмечает ее автор, «В нашем мире такие существа, как языческие боги, являются скорее чем-то принадлежащим воображению, нежели созданиями, которые обнаруживаются в составе биосферы. Поэтому, с нашей точки зрения, они сверхъестественные существа. Но в "Сверхъестественном" они присутствуют как нормальные оби-

вого жанра этой настойчиво «быто-реалистической» фантастики создатели сериала выбрали роад-муви (road-movie) — герои беспрерывно колесят по Америке на экзотической и брутальной *Chevrolet Impala* 1967 г. выпуска (первоначальной задумкой был *Ford Mustang* 1965 г.) и уничтожают различные виды нечисти, появляющиеся вместе с новыми локациями. При этом большинство эпизодов «Сверхъестественного» обходится минимумом спецэффектов, там небольшое число участников, и сняты они в компактной камерной манере, характерной для детективных жанров (преобладают средние планы, часто действие вообще разворачивается в закрытом помещении или машине).

Несмотря на сюжетный, эстетический и, как мы увидим далее, семантический минимализм, «Сверхъестественное» имеет культовый статус[6] среди достаточно обширной аудитории. Шоу уже 15 лет стабильно удерживает телевизионные рейтинги и, как показало недавно проведенное исследование, входит в число индикативных продуктов массовой культуры, предпочтение которого характерно для жителей сельской Америки и коррелирует с «патриотическими» политическими настроениями и политическими симпатиями к Д. Трампу[7]. Последнее явным образом указывает

татели мира… В мире, созданном Эриком Крипке, просто *есть* демоны, привидения и так далее, даже если большинство народа и не знает о них. …То, что мы считаем сверхъестественной реальностью, для Сэма и Дина является частью природы. Таким образом, сверхъестественное было “натурализовано”».

6. Несмотря на сложившуюся практику метафорического, крайне нестрогого употребления термина «культовый» и обилие его трактовок в диапазоне от «означается все что угодно, то есть ничего» (Pearson, R. (2010) “Observations on cult television”, in Abbot, S. (ed.) *The Cult TV Book*, pp.7–18. L., N.Y.: I.B.Tauris & Co Ltd) до различных попыток строгого содержательного определения через преданность аудитории (Gwenllian-Jones, S., Pearson, R. (eds) (2004) *Cult Television*. University of Minnesota Press.) или «инновационность» (Abbot, S. (2010) “Innovative TV”, in S. Abbot (ed.) *The Cult TV Book*, pp. 91–99. L., N.Y.: I.B. Tauris & Co Ltd.), все же такой эпитет применительно к «Сверхъестественному» представляется нам более чем уместным. Культовый статус этого сериала подтверждается как фактом его присутствия в материалах специально посвященного проблеме культового телевидения издания (Abbot, S. (ed.) (2010) *The Cult TV Book*. L., N.Y.: I.B.Tauris & Co Ltd.), так и тем, что к «Сверхъестественному» применимы, по сути, все используемые исследователями определения «культового»: это и преданность фанатов, и обилие инновационных и экспериментальных сценарных и аудиовизуальных решений, и характерные для культового кино после работ К. Тарантино элементы рефлексивности и мета-дискурса (обсуждение фильма внутри самого фильма, самоцитирование и т. д.) и многое другое.

7. Katz, J. (2016) “‘Duck Dynasty’ vs. ‘Modern Family’: 50 Maps of the U.S. Cultural Divide”, *The New York Times, 26 December 2016* [https://www.nytimes.com/interactive/2016/12/26/upshot/duck-dynasty-vs-modern-family-television-maps.html, accessed on 20.03.2019].

на попадание сериала в определенное культурное ядро и позволяет рассматривать его в качестве репрезентативного, как минимум, для определенной — наиболее консервативной и традиционалистской — части американского общества. С учетом того, что сельская Америка за пределами так называемого «черного пояса» и крупных городских агломераций (именно так локализована предпочитающая «Сверхъестественное» часть телеаудитории) вполне может рассматриваться как носитель «традиционных американских ценностей», обращение к предпочтительному для данной аудитории продукту массовой культуры позволяет рассматривать результаты анализа этого продукта в качестве репрезентативных компонентов ядра американской культуры.

Телесериал как объект анализа: методологические замечания

Столкновение с таким объемным и сложным объектом, как 313-серийный телевизионный сериал, неизбежно порождает определенные трудности как на стадии исследования, так и на стадии предъявления появившихся в ходе исследования гипотез. Поскольку объект не является — по крайней мере, в значительной своей части — текстом, к нему лишь ограниченно применимы методы работы с литературными (в широком смысле) источниками — соответствующий набор затруднений зафиксирован в теории кино, являющегося близким родственником телесериала[8]. В то же время специфическая материальность (перцептивная составляющая) сериала, по объему на порядки превосходящая соответствующую компоненту полнометражного фильма, требует преобразования в репрезентации, пригодные для использования в научном тексте (например, в описания), и оптимизации объема, который никак не может использоваться полностью: даже простой пересказ сюжета «Сверхъестественного» — без учета сюжетов отдельных серий, которые могут быть не связаны со сквозным сюжетом сериала, и без анализа перцептивной ткани серий, наличие которой как раз и отличает аудио-визуальную форму от литературной, то есть специфично для сериала — значительно превысит объем научной статьи; а описание, к примеру, образно-

8. *Соколов В.С.* Киноведение как наука. М., 2008; *Вархотов Т.А.* «Работа фильма» как предмет теории кино // Экранная культура. Теоретические проблемы / Под ред. К.Э. Разлогова. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2012, с. 669–689; *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. М.: Сеанс, 2016.

сюжетной структуры (то есть всех локальных сюжетов и героев) вполне может составить среднего размера энциклопедию.

Таким образом, в ситуации работы с хорошо знакомым на уровне повседневности, но достаточно новым и мало знакомым в качестве предмета научного исследования объектом на первый план выходят вопросы методологии. Необходимо подчеркнуть, что если теория кино существует и развивается как минимум со второй четверти XX в., то теории телесериала пока уделяется сравнительно мало внимания. Большинство разработок в этой области либо рассматривают сериал как специфический случай или линию развития игрового фильма, либо растворяют телесериал в общем предмете теории медиа как один из телевизионных жанров[9].

Оба указанных контекста рассмотрения вполне оправданны, поскольку телевизионный сериал, действительно, во многом определяется своим сходством с игровым кинофильмом (они одинаковы как перцептивные объекты), а во многом — логикой потребления телевизионного контента и программирования каналов (поскольку на организацию телесериала оказывают влияние информационная политика и структура аудитории канала, логика распределения телевизионного эфира, интересы рекламодателей и т. д., — собственно, именно совокупность этих факторов и определяет количество и продолжительность серий, а также многие другие материальные и сюжетные компоненты телесериала). Однако оба контекста способствуют подмене предмета его «родовым» объектом (фильмом и телевидением), и далее, во-первых, транслируют предрассудки и методологические стереотипы (например, заставляя сближать телесериал с литературной формой, как это принято делать в случае с кино[10]), а во-вторых, мешают

9. По сути, оба подхода представлены в единственном на данный момент репрезентативном издании на русском языке, специально посвященном телевизионным сериалам — тематической подборке «Теория большого сериального взрыва» (см.: Логос, 2013, № 3). В США, где ввиду наличия существенно более развитого рынка телевизионных программ и телесериалов, существует довольно обширная квазинаучная (располагающаяся между публицистикой и академическими исследованиями) литература, посвященная телесериалам (см., например, Abbot (ed.) *The Cult TV Book*; Gwenllian-Jones, S., Pearson, R. (eds) *Cult Television*). Однако и здесь подавляющее большинство материалов представляют собой вариацию литературно-критической традиции в духе той, что сложилась в области кинокритики и теории фильма; при этом сравнительно мало внимания уделяется исследованию специфики восприятия аудиовизуальных материалов и механизмов детерминации зрительского отношения к телесериалам.

10. *Рапопорт Е.* Логика сериала // Логос. 2013. № 3. С. 21–36.

обратить внимание на те особенности телесериала, которые отличают его, с одной стороны, от кино, а с другой стороны, от других телевизионных форматов.

Не претендуя на сколько-нибудь полную реконструкцию структуры характеристик телевизионного сериала, мы бы хотели обратить внимание на те из них, которые, с одной стороны, помогают понять успех и культовый статус «Сверхъестественного», а с другой стороны, необходимы для обнаружения и анализа тех объектов, которым и посвящено это исследование, — семейных и религиозных ценностей американской культуры[11].

Итак, прежде всего, в отличие от игрового фильма, создатели которого могут позволить себе даже бессюжетность, телесериал с необходимостью является нарративной структурой с как минимум двухуровневой сюжетной организацией: первый уровень — фабула серии, второй уровень — фабула сезона. Любой из уровней этой «матрешечной» (вложенной) структуры может быть редуцирован, и тогда мы получим сериал либо «вертикальный» (то есть «антологию» без сюжетной связи между сериями — часто реализуется в детективных сериалах), либо «горизонтальный» (то есть без самостоятельного сюжета отдельных серий — характерно для исторических драматических сериалов). Однако гипертрофия одного из уровней организации не должна вводить в заблуждение: любой телесериал с необходимостью является горизонтально-вертикальным, поскольку каждый из уровней организации решает свою собственную неустранимую задачу: зритель должен привыкать к сериалу, узнавать его, ждать, что будет дальше (горизонтальная организация), и зритель должен быть заинтересован здесь и сейчас и иметь возможность присоединиться к аудитории без существенных затрат на вхождение в просмотр, то есть в идеале сериал должен смотреться с любой серии (вертикальная организация).

«Сверхъестественное» решает задачу повествовательной организации сразу несколькими проверенными способами. Во-первых, сериал имеет выраженную горизонтально-вертикальную структуру: большинство серий обладают самостоятельным сюжетом, что легко обеспечивается жанром «роад-муви», при этом на уровне каждого сезона имеется сквозной сюжет, а по мере на-

11. По крайней мере, той ее части, которая соответствует идеологии W.A.S.P., поддерживает Д. Трампа и является одним из претендентов на историческое социокультурное ядро американского общества.

копления сезонов формируются и сквозные сюжеты более высокого уровня, охватывающие два и более сезона. Во-вторых, горизонтальное единство обеспечивается несколькими разнотипными маркерами, выполняющими роль структурных инвариантов, некоторые из которых непосредственно не принадлежат порядку диегезиса, но опознаются зрителем и придают телесериалу статус своего рода эпоса, активно поддерживаемый изнутри сериального мира. Таковы, в частности, звучащая в заключительном эпизоде каждого сезона песня “Carry on Wayward Son” (композиция из классического альбома группы *Kansas* 1976 г.), как бы призывающая героев («блудных сыновей») продолжать и обещающая им покой, когда они закончат работу, — именно так понимают свой долг и свою повседневность главные герои сериала братья Сэм и Дин Винчестеры. В-третьих, преданный зритель постепенно обнаруживает для себя и еще один, самый значимый для нас пласт горизонтальной организации «Сверхъестественного» — единство ценностной структуры фильма: по мере накопления просмотров за локальными детективно-мистическими сюжетами отдельных серий и сезонов проступает драматическая основа — «Сверхъестественное» оказывается фильмом о братской любви, постоянно подвергающейся искушениям и испытаниям, и о противостоянии человеческого и нечеловеческого (сверхъестественного), в котором первое всегда оказывается сильнее второго при условии сохранения ценностей братской любви и преданности. «Сверхъестественное» предстает эпосом о семейных ценностях и схватке с внешним миром, враждебность которого возрастает прямо пропорционально увеличению расстояния его компонентов от семейного очага.

Это выводит нас на вторую важную особенность телесериала: его главные герои обладают накапливаемой личной историей, отчасти разделенной со зрителем. В то время как в кинофильме образ героя формируется несколькими быстрыми штрихами (на большее просто нет экранного времени) и зритель, по сути, вынужден доверять «первому впечатлению» и режиссеру, в телесериале герой и зритель годами идут рука об руку, регулярно встречаясь в определенные часы и накапливая длинные истории поступков (у героя) и впечатлений (у зрителя). Обилие экранного времени позволяет создавать сложные характеры (в том числе ненамеренно — просто потому, что биография героя постоянно увеличивается за счет новых и новых событий) и линии эмоционального взаимодействия герой — зритель, в которых герой перестает

быть только частью сюжетной структуры и приобретает черты личного знакомого, с которым ждут встречи не в связи с повествованием, а ради него самого. Эта возможность создается спецификой сериального времени: оно тоже имеет двухуровневую организацию и всегда сочетает как время действия, так и зрительское время, поскольку просмотр телесериала всегда предполагает наличие выраженной темпоральной структуры, так или иначе связывающейся с внутренним, принадлежащим порядку диегезиса, временем фильма. Действие телесериала, распределяющее время героев, разделено на серии, которые распределены во времени зрителя, — неизбежное переплетение этих разнопорядковых темпоральных структур обеспечивает эффект взаимопроникновения сериального и зрительского миров, в типичном случае выражающегося, например, в вопросе включающего телевизор зрителя: «Ну-ка, а что они там сегодня делают?..»

Таким образом, темпоральная структура телесериала способствует психологическому сближению героев и зрителя, превращая их в «друзей», и сообщает специфическую динамику характерам героев. Последние изменяются во времени и, по мере накопления серий, становятся все более похожими на живых людей, которые, обладая некоторым устойчивым личностным ядром, тем не менее могут «портиться» или «улучшаться», то есть демонстрировать динамику без разрушения целостности образа и связанного с ним психологического правдоподобия. Если в кинофильме явное противоречие в поведении героя почти наверняка будет воспринято как нарушение целостности образа (что приводит к знаменитой формуле К.С. Станиславского «не верю»), то в телесериале это вполне допустимо и будет переживаться не как «ходульность» и неубедительность образа, а как редкая, но встречающаяся в реальном мире перемена характера («что-то с ним случилось»). Такого рода перемены несколько раз случались с главными героями «Сверхъестественного», заставляя зрителей переживать и перестраивать свои отношения с ними.

Помимо динамических особенностей характеров героев, темпоральная организация телесериала подводит нас к третьему, наиболее методологически значимому аспекту его устройства. С перцептивной точки зрения телесериал есть пассивное участие (в форме наблюдения) в практике некоего мира — целостной пространственно-временной действительности (поскольку мы ее видим и слышим так же, как и обыденную действительность), в которой что-то происходит. Это кардинально отличает

все аудиовизуальные формы от литературы, которой свойственна неустранимая недосказанность, необходимость включения воображения, неизбежно всегда уже объективированного и данного в готовом виде в кино и на телевидении[12]. Однако если в случае кинофильма время действия и экранное (зрительское) время практически никогда не совпадают (экранного времени просто критически не хватает, и время действия приходится организовывать исходя из этой нехватки), в сериале внутреннее (диектическое), экранное (физическое) и внешнее (зрительское) время сближаются вплоть до полного совпадения[13]. В результате экранного времени оказывается достаточно для постепенного формирования полноценного мира — системы устойчиво воспроизводящихся компонентов деятельностно-практического поля[14], в котором зритель регулярно возобновляет свое пассивное участие, раз за разом практически (перцептивно) убеждаясь, что определенные компоненты этого мира действительно обладают устойчивостью, то есть демонстрируют его реальность.

Соответственно, важнейшим эффектом продолжительности телесериала является развертывание так называемой «вселенной сериала», объективирующей структуры воображения создателей. Именно эта «вселенная», собственный мир сериала, объективация которого является функцией от его физической (экранное

12. Именно в этой всегда-уже-перцептивной-определенности аудиовизуальной формы коренится разочарование многих исследователей в фантастическом кино, которое «по большей части» «оказывается разочаровывающим зрелищем, мало соответствующим даже скромным ожиданиям», сводящимся к желанию «увидеть на экране нечто, не помещенное туда *нами*» (*Самутина Н.* Фантастическое кино и проблема иного // Фантастическое кино. Эпизод первый. М.: НЛО, 2006. С. 69. — курсив в оригинале). Ведь если фантастическое понимать как зону неопределенности между реальностью и иллюзией, «колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным» (*Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М., 1999. С. 25), то в кино фантастическое просто невозможно: фильм есть зона неизбежной определенности, не оставляющей пространства для работы воображения, поскольку все уже объективировано в конкретной перцептивной форме.

13. Например, в знаменитом детективном сериале «24 часа» («24 Hours», 2001–2014 гг., 8 сезонов по 24 серии) время действия и физическое время практически совпадают — события каждого сезона разворачиваются ровно одни сутки, соответствующие 24-м 42-минутным эпизодам одного сезона (еще 18 минут в эфире приходится на рекламу, так что полное телевизионное время одного сезона — ровно сутки).

14. Подробно о перцептивной онтологии аудиовизуальной формы на примере игрового фильма см.: *Вархотов Т.А.* «Работа фильма» как предмет теории кино // Экранная культура. Теоретические проблемы / Под ред. К.Э. Разлогова. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2012. С. 669–689.

время) и зрительской (время с учетом распределения серий в сетке вещания) продолжительности, и позволяет вскрыть ценностные структуры, управляющие работой воображения. Поскольку воображение всегда (а) черпает материал из реальности, (б) конструирует модель желаемого, (в) ограничивается системой ценностно-рациональных установок воображающего[15], структурные инварианты динамической объективации воображаемого, то есть нарративно-перцептивной целостности телесериала, могут рассматриваться как точки схождения приемлемого (ценностно-рациональный ограничитель) и желаемого. Для обнаружения таких точек мы будем пользоваться стандартными инструментами структурного анализа, обращая внимание на воспроизводящиеся (повторяющиеся) компоненты (материальные объекты, диектические структуры, персонажей, и т.п.) и пытаясь нащупать структурные связи, собирающие эти компоненты в целостную вселенную «Сверхъестественного».

Мир «Сверхъестественного»: семья

Несмотря на то, что фабула, предельно сконцентрированная уже в названии, подталкивает сделать главным героем «Сверхъестественного» именно «потусторонние» силы, в действительности ценностным ядром и главным предметом объективации вселенной этого сериала является семья. Согласно бескомпромиссной формулировке создателя и шоу-раннера первых пяти сезонов «Сверхъестественного» Э. Крипке,

> Это всегда было шоу о семье, гораздо больше, нежели о чем-либо еще. Мифология — только двигатель для того, чтобы поднять проблему семьи. Старший брат присматривает за маленьким братом, размышляя, не требует ли долг убить того, кого любишь больше всего, верность семье против личного счастья... Вот почему это ни-

15. Трактовка игрового фильма как объективации коллективного воображаемого после работ К. Метца является общим местом в семиотической теории фильма (см.: *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб., 2010). Мы в своем анализе воображения опираемся на исследования Д.Б. Богоявленской (см. *Богоявленская Д.Б.* Психология творческих способностей. М.: Академия, 2002) и собственные разработки (*Вархотов Т.А.* Роль воображения в системе конструирования предметностей научного знания у Г. Лейбница // Вестник МГУ. Серия 7, философия. 2017. № 4. С. 53–68).

> когда не будет шоу только о Сэме или только о Дине. Это всегда будет шоу о братьях[16].

Семья «Сверъестественного» состоит из двух братьев — Сэма и Дина Винчестеров. Братья — потомственные охотники на нечисть (сразу отметим, что таково базовое отношение к любым формам сверхъестественного, хотя первые семь сезонов братья сражаются с нечистью в точном смысле слова). Их родители погибли на охоте, то есть семейная история закрепляет противостояние «Винчестеры — монстры», фактически исключая для братьев возможность выхода, поскольку совокупное «сверхъестественное» ответственно за смерть родителей. Охота не кончается никогда: это один из сквозных мотивов телесериала, одновременно служащий обособлению семейной структуры Винчестеров — которым нельзя ни с кем связываться, потому что все, кто сближается с ними, погибают, — и являющийся двигателем, заставляющим братьев никогда не опускать рук.

Братья всегда вместе, никогда не бросают и не предают друг друга. Когда они действуют поодиночке, это почти всегда оборачивается для «самостоятельного» брата смертельной опасностью, преодолеть которую удается только после вмешательства второго брата (часто используемая во всех сезонах сюжетная схема). Все, что похоже на раскол или предательство внутри дуэта, во вселенной сериала моментально масштабируется до катастрофы, ставящий на грань гибели всю вселенную, и единственным путем решения оказывается восстановление братства. Мир «Сверхъестественного» критически зависит от нерушимости тандема Винчестеров: ради братства Винчестеры умирают и воскресают, отправляются в ад, чистилище, специальную клетку, в которой заключен Люцифер, и возвращаются из этих мест, ломая структуры и правила онтологической организации вселенной (например, буквально убивая Смерть) и тем самым демонстрируя, что главный ее закон — нерушимость семьи.

Эта семья, на первый взгляд, выглядит крайне странно: два брата и… всё. Это «плоская» семья, в которой существует лишь один тип родственной связи и лишь одно поколение, — у нее нет прошлого и будущего, у нее есть только вечное настоящее. Родители (и даже дедушка) Винчестеров де-факто тоже оказывают-

16. “Eric Kripke Fields Your Questions About Supernatural”, TV Guide, 2007, February 15 [https://www.tvguide.com/news/eric-kripke-fields-35627/, accessed on 20.03.2019].

ся элементами той же плоской семейной онтологии: они участвуют в сюжете только как соратники и охотники, то есть скорее как кровные братья, а не как родители героев. Не менее примечательно и положение во вселенной «Сверхъестественного» женщин — внутрисемейные отношения (даже с матерью, которая является важным персонажем 12–14 сезонов) в семье Винчестеров сугубо мужские, братские, и женщин в гендерном смысле в этом пространстве нет. При этом гендерно-половой состав вселенной хорошо сбалансирован, и самых разных женских персонажей здесь более чем достаточно. Однако все они остаются за пределами семейного круга и в самом лучшем случае могут быть кем-то типа «названых братьев», хороших друзей. Однако даже в этом случае они остаются «снаружи», потому что братья никогда не сближаются с женщинами, принадлежащими (если брать именно традиционную гендерную роль «женщины») недостижимому для Винчестеров «счастливому» обывательскому миру без охоты, без борьбы и — без братства. «Сверхъестественное» постоянно поддерживает «эротическую» репутацию Винчестеров, давая понять, что они пользуются неизменным успехом у женщин и «настоящие мужики», однако все эти подвиги остаются во всех смыслах слова за кадром, а в тех случаях, когда кто-то из братьев действительно сближается с женщиной внутри вселенной сериала, это неизменно означает непосредственную угрозу братству и/или охоте (ср., например, начало шестого сезона, где Дин, смирившийся с утратой брата, пытается жить нормальной семейной жизнью с женщиной и ребенком). Семейный мир Винчестеров — это мир мужчин[17].

Внимательный взгляд на структуру образов братьев позволяет понять причины их популярности у зрительской аудитории (первоначально состоявшей, согласно данным телеметрии, пре-

17. Альтернативное, хотя и не противоречащее предложенному, прочтение гендерной структуры первых сезонов сериала содержится в интересном эссе Дж. Клифтона «Распространяющаяся катастрофа: гендер в мире “Сверхъестественного”» (Clifton, J. (2009) “Spreading disaster: Gender in Supernatural universe”, in L. Wilson and Supernatural.tv (eds) *In the Hunt: unauthorized essays on Supernatural*. BenBella Books, Inc. Dallas). По мнению автора, женские персонажи в фильме выполняют роль классических двойников (теней) главных героев, позволяя создателям шоу обыгрывать тему мужского и женского как в традиционном контексте дополнительности, так и в нарочито сексистском контексте становления мускулинности через бесконечное преодоление (в том числе и в характерной для «Сверхъестественного» форме убийства) феминного.

имущественно из девочек-тинейджеров[18]) и детализировать характер связей, образующих их семью. Оба брата являются вариациями образа здорового неотесанного сельского провинциала. Этот образ воспроизводится как лексическими, так и материальными (перцептивными) средствами: герои регулярно одеваются в характерном деревенском стиле (lumberjack-style), что подчеркивается в диалогах другими героями, а их речь вызывает оценки в духе той, которую дает один из главных персонажей-антагонистов — король ада Кроули: «О, прыщавый подростковый юмор, я так по нему скучал». При этом оба брата при наличии практической необходимости охотно учатся или находят эффективных консультантов, что говорит о развитых умственных способностях. Младший брат (Сэм) даже успешно учился в колледже, пока охота и семейный долг в лице старшего брата не вернули его в круг «дел семейных» (family business — важная и иронически обыгрываемая в поздних сезонах сквозная тема). Старший брат более консервативен, брутален и вызывающе провинциален, младший — мягче, более склонен к эмпатии и отчасти тяготеет к образу урбанизированного «ботаника» (колледж, любовь к книгам и т.п.); среди поклонников сериала закрепилась метафора Дина как «тела» и Сэма как «души» Винчестеров[19]. Тем самым минималистическое семейное многообразие Винчестеров задает диапазон от деревенского дровосека до начавшего забывать родную деревню, но все же вопиюще репрезентативного с точки зрения своих корней горожанина в первом поколении, всегда готового вспомнить, откуда он родом. Это и есть консервативная аудитория среднего Запада (см. выше), с легкостью идентифицирующая себя с Винчестерами и их концепцией простой, мужской, кровной семьи.

Картину дополняет обилие культурных маркеров, подчеркивающих приверженность Винчестеров ценностям и консервативной культуре Америки эпохи Р. Никсона — Р. Рейгана. Это и фирменный автомобиль Винчестеров (*Chevrolet Impala* 1967), и обилие в звуковой дорожке хорошо узнаваемых рок-композиций этой эпохи, и профессиональные псевдонимы Винчестеров, представляющихся во время «работы под прикрытием» то име-

18. Owen, R. (2007) “TV Preview: ‘Supernatural’ tries to come out of the shadows”, Pittsburgh Post-Gazette, March 15 [https://www.post-gazette.com/ae/tv/2007/03/15/TV-Preview-Supernatural-tries-to-come-out-of-the-shadows/stories/200703150354, accessed on 20.03.2019].

19. Clifton, J. “Spreading disaster: Gender in Supernatural universe”.

нами музыкантов *Metallica*, то *Led Zeppelin*, а то героев популярных кинофильмов «Люди в черном» или «Матрица», или вовсе «Смитом» и «Вессоном»[20].

Таким образом, перед нами «мужская» (но ни в коем случае не «однополая») братская семья, в основе которой лежит кровное родство, верность и равенство (анархического типа — каждый сам определяет меру своей ответственности за семью), сплачиваемые враждебностью внешнего мира, постоянно посылающего семье испытания. Члены этой семьи — «настоящие мужики»: они туповаты, невежественны, склонны к бахвальству и самоуверенны, но крепки телом и духом, сметливы и прагматичны, что позволяет им, если этого потребуют обстоятельства, справиться с любой ситуацией без какой-либо «учености» (интуитивно презираемой ими, как презирали ее вместе с прочими «изысками» средневековые рыцари) — грубой силой и простой деревенской смекалкой. Это крайне архаическая, по сути — до-социальная[21] концепция закрытой семьи, образуемой только кровными родственниками, то есть исключающей возможность появления принципиально новых членов (этим определяется специфическое место женщин во вселенной «Сверхъестественного»): в семью входят только «братья», то есть только те, кто разделяет общую кровь. Такая семья не может воспроизводиться в следующих поколениях, то есть у нее нет будущего, а есть только настоящее — что и характеризует вселенную «Сверхъестественного» и жизненную позицию Винчестеров, всегда пребывающих в состоянии охоты и оценивающих свои перспективы (а об этом регулярно заходит разговор как между братьями, так и с другими героями) как неотвратимую гибель на охоте. Однако, поскольку эта гибель тоже принадлежит порядку будущего, всегда находящегося за пределами мира «Сверхъестественного», в настоящем Винчестеры оказываются бессмертными, постоянно возвращая друг

20. Smith & Wesson Firearms Co. — один из старейших американских производителей огнестрельного оружия, был основан в 1852 г. в штате Массачусетс. Компания известна производством револьверов, ее название стало одним из синонимов классического крупнокалиберного кольта, в том числе используемого как охотничье оружие.

21. Согласно одной из наиболее авторитетных концепций исторической связи семейной и социальной структур, именно необходимость появления в семье новых членов, не связанных кровными узами с другими ее членами (то есть обмена женщинами), порождает социальную структуру как таковую, связывая отношениями родства разные кровные семьи (см.: *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 2001).

друга оттуда, откуда вернуться нельзя (см. выше) силами той самой кровной семейной связи.

Поскольку семейная целостность (отчасти) и способ жизни (полностью) Винчестеров определяются взаимоотношением этого дуэта со «сверхъестественным», разговор о теме семьи неизбежно приводит нас к обсуждению онтологии вселенной сериала (естественное/сверхъестественное) и отношений героев с «потусторонним».

Десакрализация потустороннего и плоская онтология «Сверхъестественного»

На первых этапах развития антропологии и религиоведения исследователи часто применяли для объяснения своих гипотез касательно происхождения религии ряд терминов, позднее подвергшихся критике; большинство из них остались, пожалуй, разве что в истории антропологической и религиоведческой мысли. Тем не менее, в свое время концепт «ранних» или «первобытных» религиозных верований оказался хорошим рабочим инструментом, к настоящему времени твердо заняв место в системе антропологического, исторического и религиоведческого образования[22].

При анализе как представлений современного человека о мире, так и явлений актуальной культуры, объекты, фиксируемые этим инструментом, парадоксальным образом снова оказываются «в строю»: магия (как система), магическое мышление в целом, мантика обрели «второе дыхание», породив огромный рынок магических и мантических услуг; фетишизм раскрывается в представлениях о «местах силы», артефактах, талисманах и амулетах, а также предполагаемых незадокументированных возможностях современной техники; тотемизм и вера в «живых мертвецов» проявляются как в популярных сюжетах массовой культуры (зомби, вампиры, оборотни), так и в призывах открыть своего «внутреннего зверя» или вере в сверхъестественные возможности домашних питомцев.

В этой ситуации в тренде неожиданно оказываются и такие объяснительные модели (они же «ранние религиозные верования»), как анимизм — в формах полидемонизма (полтергейст)

22. Достаточно подробное описание некоторых из этих моделей можно найти в: *Эванс-Причард Э.* История антропологической мысли / Пер. с англ. А.А. Елфимова; ст. А.Л. Никишенкова. М.: Восточная литература, 2003; или в: *Кабо В.* Происхождение религии: история проблемы. Канберра: Алчеринга, 2002.

и спиритуализма, нередко внеконфессионального (душа и ее приключения, вплоть до веры в реинкарнацию); анимативизм — в формах веры в судьбу, учительную силу жизни и неотвратимое предопределение смерти; преанимистическая вера в мана — в представлениях о действенности харизмы и реальности личной удачи или неудачи.

Все эти представления и верования актуальны в наши дни не только для верующих во что бы то ни было людей, но и для людей, казалось бы, ни во что особенно не верующих, а то и вовсе нерелигиозных. И вселенная «Сверхъестественного» предлагает очень специфический взгляд на этот предмет, по сути, доводя ситуацию до логического предела на одном из возможных маршрутов: все, что человечество привыкло рассматривать как объекты веры и относить к «потустороннему», реально существует рядом с нами и при определенных обстоятельствах раскрывается как часть обычной повседневности. При этом инкорпорируемые в повседневность «сверхъестественные» объекты — от традиционной европейской нечисти (вампиров, оборотней, адских псов, демонов и т.п.) до обитателей неевропейских мифологий, ангелов, архангелов и даже, с некоторыми оговорками, Бога-Творца, — преобразуются в «естественные» (с ними можно материально взаимодействовать, как минимум — убить) и оказываются однопорядковыми элементами единой плоской онтологии, исключающей качественные иерархические различия и поддерживающей только различия по степени (по силе и по трудности ликвидации).

Иерархии в «Сверхъестественном» противостоят «семейной» модели, опирающейся на принципы равенства и братства, поэтому иерархии всегда фальшивы и связаны с обманом и узурпацией власти (в равной мере в аду и на небесах), а Бог является героям в образе чудака, пишущего романы о Винчестерах, и в момент опознания братьями его подлинной сущности останавливает их неуклюжие попытки совершить ритуалы поклонения: «Нет, нет, я это все не люблю, зовите меня просто “Чак”» (11 сезон). Апофеозом концепции Бога-Чака становится эпизод «Дела семейные» (*All in the Family*, эпизод 21), в котором Винчестеры пытаются устранить разлад внутри божественной семьи, а запершийся в комнате Люцифер под доносящиеся из его комнаты звуки хардрока отказывается выйти, «пока папа не извинится»; при этом главная сюжетная коллизия — конфликт Света (Чака) и тьмы (Амары) — разрешается семейным примирением брата с сестрой: братские отношения восстановлены — мир спасен.

В указанном выше контексте «Сверхъестественное» представляет интерес для исследователя[23] прежде всего тем, в сериале происходит постепенное (или, вернее сказать, посезонное) переосмысление практически всех компонент традиционно-христианской картины мира — причем в ходе действия меняются как *положение дел* (открываются все новые тайны, кардинально меняющие мировоззрение героев), так и *герои* сериала, будь то люди или иные разумные существа.

Общую теологическую доминанту сериала представляется вполне оправданным описать как *мультитеизм* — представление о том, что все существующие в культуре представления о сверхъестественном (ограниченно) истинны. В мире сериала существует Бог-Творец, ангелы и демоны, оборотни и вампиры, ведьмы и колдуны, а равно и все остальное, что только может прийти в голову. Казалось бы, речь идет о типичной для современной поп-культуры картине мира, довольно часто воспроизводимой в том или ином киноматериале, но при хоть сколько-нибудь внимательном рассмотрении становятся видны швы, «наживо» соединяющие возвышенные (Бог-Творец, ангелы и, в некоторой степени, демоны) и «народные» аспекты религиозной картины мира (ведьмы, колдуны, вампиры, оборотни и так далее). Между возвышенными и «народными» аспектами этой картины мира реально — с позиции постепенно открывающейся героям сериала реальности — нет никакой дистанции. Более того, время от времени возникающие классические форматы отношений, с одной стороны, между человеком и сверхъестественными существами и, с другой стороны, между сверхъестественными существами даже одной онтологии постоянно меняются, и вот уже ангелы заключают договоренности с демонами, а Бог-Творец в какой-то момент предлагает называть его Чаком, полностью разрушая традиционную дистанцию между Творцом и творением.

Другая мультитеистическая черта мира сериала — *развитие* и *смешение онтологий*. Так, в 11 сезоне у Бога-Творца появляется сестра — Тьма, бывшая прежде творения мира, заключенная Богом и освобожденная героями сериала, вследствие чего семей-

23. Интерес к сериалу породил в академическом мире несколько исследований, ему посвященных: Abbot, S., Lavery, D. (eds) (2011) *TV Goes to Hell: An Unofficial Road Map of Supernatural*. Toronto: ECW Press, 2011; Brown, N.R. (2011) *The Mythology of Supernatural: The Signs and Symbols behind the Popular TV Show*. N.-Y.: Penguin; Engstrom, E., Valenzano, J.M. (2014) *III. Television, Religion, and Supernatural: Hunting Monsters, Finding Gods*. Lexington Books.

ный пафос «Сверхъестественного» переходит на совершенно новый и принципиально непредставимый вне сценарного контекста уровень. Смешение онтологий проявляется, в свою очередь, в одновременном сосуществовании Смерти (как личности) и ее «жнецов» — с ангелами/демонами; индуистских или, скажем, германо-скандинавских божеств — с Богом-Творцом авраамической религиозной метасистемы. Далее эта линия продолжается в идее параллельных миров, в каждом из которых возможны свои варианты развития событий, и параллельные аналоги героев «первого мира» сериала способны на переход между мирами, что экспоненциально усложняет не только онтологическую структуру, но и драматургическую линию целого ряда сюжетов. В конечном счете эта синкретическая картина упорядочивается в виде плоской онтологии, приводящей все виды объектов к двум общим знаменателям: (1) характер отношения к семье Винчестеров (в подавляющем большинстве случаев все они — испытания, то есть разные формы угрозы), и (2) их можно убить.

Антропологическая специфика, характерная не только для «Сверхъестественного», но и для ряда его несколько менее успешных аналогов (например, для «Гримма»[24]), акцентирует внимание на фигуре *охотника* — тотальном переосмыслении образа исследователя и ученого. Взаимодействие с миром сверхъестественного и с разного рода сверхъестественными существами для героев цикла имеет принципиально эмпирический характер: сверхъестественное нужно *познать, чтобы уничтожить*, а типовое сверхъестественное существо концептуализируется как «монстр». Разрыв с традиционным отношением к сверхъестественному одновременно отсылает к идее нерелигиозного сверхъестественного[25] и объясняет специфический юмор сериала[26]. Религиозные практики в мире сериала почти неотличимы от магических, да и концепт *веры*, не предполагающей точного знания, в сериале практически не развит. Магия сосуществует с религиозной сим-

24. Сериал Grimm, также построенный на теме охоты на находящееся рядом, в «естественном» мире враждебное сверхъестественное, выходил на канале NBC с 2011 по 2017 гг. (6 сезонов, 123 серии).

25. См., например: *Зенкин С.Н.* Небожественное сакральное. Теория и художественная практика. М.: Издательство РГГУ, 2012.

26. См.: *Шепелева П.М.* Юмор в кино и особенности его перевода (на примере TV-сериалов США и Великобритании «Клиника», «Сверхъестественное», «Тюдоры») // Вестник Московского государственного областного университета. 2013. № 2. С. 17.

воликой, соответствуя концепту науки, в полном согласии с моделью «магия — наука — религия» Бронислава Малиновского[27].

Коммуникативное взаимодействие героев сериала отсылает нас к до сих пор не выстроенной религиоведческим сообществом общей теории *религиозного отношения*. Строго говоря, в мире «Сверхъестественного» оно почти никогда не имеет традиционного для религии характера (человек обращается в высшему по отношению к нему сверхъестественному существу), либо выстраиваясь чисто магически (человек оказывается выше сверхъестественного существа, повелевая им, обманывая или вовсе его убивая), либо, на худой конец, — по шаманской модели (равноправное партнерство между человеком и сверхъестественным существом). Обе модели предполагают различную степень десакрализации объекта и опираются на плоскую онтологию, разрушающую границу между «естественным» и «сверхъестественным» и оперирующую единым миром, а в конечном счете — рядоположенными объектами, которые, парадоксальным образом, могут различаться по субстанции, но все равно образуют единый ряд объектов, которых можно убить. Их одинаковость проявляется в том, что все они, в конечном счете, не более чем *проблемы* семьи Винчестеров, с которыми семья неизбежно справится, *устранив* эти проблемы.

Скрытое онтологическое единообразие героев сериала проявляется в этической неоднозначности их поведения, подчеркнуто демонстрирующего сугубо человеческие черты: Бог-Творец может струсить, Люцифер — искренне полюбить свое дитя (пусть и призванное уничтожить мир), вампиры способны по этическим причинам употреблять в пищу только кровь животных; в свою очередь, сами Винчестеры то и дело оказываются то чуть ли не представителями ада на Земле, а то и вовсе теряют душу (но не способность к осмысленному действию).

Однако главным механизмом развертывания плоской онтологии «Сверхъестественного» оказывается процедура, разрешающая в конечном счете все вопросы относительно статуса элементов вселенной сериала, процедура проверки этого статуса:

27. См.: *Малиновский Б.* Магия, наука и религия / Пер. с англ. М.: Рефл-бук, 1998. Интересное размышление, сравнивающее модели магии у Малиновского и в сериале, представлено отечественным автором: *Горенкова Ю.А.* Магические сюжеты в сериале «Сверхъестественное»: диалог с Б.К. Малиновским // Проблемы кадрового обеспечения сферы культуры и искусства: трудоустройство и адаптация молодого специалиста. Материалы Всероссийской научно-практической конференции / Науч. ред. Е.В. Савелова, сост. Е.Н. Лунегова. Хабаровск: Хабаровский государственный институт культуры, 2017. С. 130–138.

убийство. Вопрос «как его убить?», звучащий явным образом примерно в каждой третьей серии «Сверхъестественного» и подразумеваемый в остальных, является базовой формой отношения Винчестеров с внешним по отношению к их семье миром магических существ и объектов. Развитие сюжета показывает, что вопрос деструкции (потенциально успешной охоты) является критерием существования: то, что нельзя убить, просто не существует ни в каком смысле; все, что существует, можно убить, сколь бы трудноосуществимым это ни было. Соответственно, проверка существования всегда предполагает деструкцию исследуемого объекта и самоутверждение (победу) героев, которые расширяют вселенную посредством обретения знаний («как его убить») об уничтоженных ими «сверхъестественных» объектах.

Это процедура поразительно напоминает модель развития научного знания, предложенную К. Поппером и известную как критический рационализм, согласно которому информативность и репрезентативность теории коррелирует с ее опровержимостью, а проверка всегда осуществляется в форме экспериментального (материального) опровержения[28]. Братья Винчестеры оказываются своего рода прагматическими рационалистами, осуществляющими редукцию локальных культурно-исторических онтологий сверхъестественного к плоскому миру единообразных объектов, существование которых определяется эмпирически (точнее, прагматически: «можно ли их убить») и различия между которыми существуют в форме топологической дифференциации — по расстоянию от семейной структуры Винчестеров (которое определяется в зависимости от степени представляемой ими опасности для семьи) и дифференциации по силе и этологическим признакам (например, ангелы и демоны нуждаются в человеческих телах, но по-разному вселяются в них и имеют разные требования к технико-тактическим характеристикам сосуда; большинство прочих существ обладают собственными телами с характерными морфологическими признаками и опять же имеют специфический поведенческий профиль). Вместе с тем все эти объекты населяют один и тот же мир, могут взаимодействовать одним и тем же способом, демонстрируют общие с человеком психологические и этические черты и, самое главное — в конечном счете *проверяемы*: уничтожимы.

28. *Поппер К.* Логика научного исследования. М., 2005.

Заключение: семья, сверхъестественное и антропный принцип

Антропный принцип, как и многие другие современные квазифилософские концепты на стыке науки и метафизики (например, синергетика), исходно был сформулирован как элемент научной эпистемологии в конкретной предметной области (в астрофизике и в связанных с ней областях естествознания), однако довольно быстро превратился в элемент философской онтологии, призванной дать новое, якобы естественнонаучное, обоснование антропоцентризму. В своих наиболее радикальных версиях антропный принцип утверждает, что устройство мира (его законы и т. п.) таково, каким мы его наблюдаем, потому что при ином устройстве наблюдатель бы не существовал:

> Реальной с этой точки зрения будет лишь потенциально «жизнеобеспеченная» Вселенная, т. е. такая, в которой значения физических констант с самого начала гарантируют появление жизни и разума на некотором этапе эволюции. Вселенная как бы «ввергает себя в бытие» посредством наблюдений, осуществляемых на достаточно поздней стадии разумными существами, дополняющих «элементарное квантовое явление» до целого. Все другие «возможные миры», в которых не предусмотрен феномен наблюдения, единственно способный придать всякой возможности статус реальности, не существуют в строгом онтологическом смысле[29].

Таким образом, мир нуждается в наблюдателе столь же сильно, как и наблюдатель — в мире, и с этой точки зрения весьма соблазнительно считать, что человек до некоторой степени есть, как говорил Протагор, «мера всех вещей», причем в очень точном смысле: они существуют в той степени, в какой он их «наблюдает», то есть осуществляет взаимодействие и измерение[30].

29. *Казютинский В.В., Балашов Ю.В.* Антропный принцип. История и современность // Природа. 1989. № 1.

30. С нашей точки зрения, все версии антропного принципа представляют собой адаптацию к научной онтологии («картине мира») одного из ключевых эпистемологических принципов интеллектуальной культуры Нового времени, который четко просматривается у всех главных авторов XVII столетия, в равной мере эмпириков и рационалистов: исходить из изоморфизма структур человеческого разума и природы, усматривая в качестве законов последней только то, что является законом разума или (вариант эмпириков) может быть предметом социального согласия.

Именно такую концепцию вселенной разворачивает перед нами «Сверхъестественное». Мир в нем существует только в связи с братьями Винчестерами и в той мере, в какой формирует обстоятельства (испытания) для их семьи. Обитатели этого мира реальны в той мере, в какой доступны истреблению, и существенны в той мере, в какой требуют этого истребления; последнее оказывается некоторой окончательной формой наблюдения.

Вселенная сериала предлагает нам галерею традиционных сверхъестественных существ в модальности противопоставления их человеку, который оказывается «естественным» противником «сверхъестественного» и опирается на семейные ценности кровного родства — любовь и равенство кровных братьев против отношений господства — подчинения, характеризующих социальные системы «монстров» (от гнезда вампиров до обители ангелов). Семейное, интерпретируемое как кровное и братское, по умолчанию отождествляемое с человеческим, противопоставляется всем формам всегда монструозного сверхъестественного, которое, в конечном счете, всегда враждебно (пока не познано, то есть не убито) и от которого Винчестеры целенаправленно очищают человеческий мир.

Братья Винчестеры демонстрируют нам своеобразную версию расколдовывания мира, в которой любые сакральные объекты нормируются в системе плоской онтологии, обнаруживающей уязвимость любого сверхъестественного: всегда существует положительный практический ответ на вопрос «как его убить». Сверхъестественные объекты редуцируются к прагматике деструктивных практик в духе инструменталистской версии антропного принципа, исключающего возможность мира за пределами «естественного» по причине невозможности его технического обнаружения и, одновременно, исключающего религиозную семантику по причине невозможности придания ей инструментальной формы. В результате сверхъестественное присутствует только в контактной, «естественной» форме и оценивается в модальности практической значимости, а в этом качестве оно или тривиально («привет, бог, чего тебе налить?»), или опасно («как его убить?»). Поэтому сверхъестественное неизбежно фальсифицируется при проверке (убивается), а подлинным и неустранимым оказывается только человеческое кровное братство.

Специфической чертой вселенной «Сверхъестественного» является принципиальная имманентность традиционных религиозных объектов и натуралистическая интерпретация сверхъ-

естественного, сводящая «потустороннее» и «посюстороннее» в одной плоской онтологии и устраняющая возможность сакрализации чего-либо ввиду отсутствия по-настоящему «других» мест, чего-либо «сверх-естественного». Перед нами мир, в котором существуют практики взаимодействия с разумными силами, превосходящими человека, но не существует системы значений, превращающих эти силы в религиозные объекты: мы все видим (и разрушаем) «здесь», поэтому существующее только «там» вовсе не существует — они все должны подстроить свой способ существования под наши возможности наблюдения, то есть должны быть преобразуемыми в объект охоты (фальсификации). И как в случае с антропным принципом, поставившим законы вселенной в зависимость от существования человека, самым прочным и неустранимым в мире «Сверхъестественного» оказывается самый хрупкий и постоянно подвергающийся опасностям и испытаниям элемент — человеческая семья.

Библиография / References

Богоявленская Д.Б. Психология творческих способностей. М.: Академия, 2002.

Вархотов Т.А. «Работа фильма» как предмет теории кино // Экранная культура. Теоретические проблемы / Под ред. К.Э. Разлогова. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2012. С. 669–689.

Вархотов Т.А. Роль воображения в системе конструирования предметностей научного знания у Г. Лейбница // Вестник МГУ. Серия 7, философия. 2017. № 4. С. 53–68.

Горенкова Ю.А. Магические сюжеты в сериале «Сверхъестественное»: диалог с Б.К. Малиновским // Проблемы кадрового обеспечения сферы культуры и искусства: трудоустройство и адаптация молодого специалиста. Материалы Всероссийской научно-практической конференции / Науч. ред. Е.В. Савелова, сост. Е.Н. Лунегова. Хабаровск: Хабаровский государственный институт культуры, 2017. С. 130–138.

Зенкин С.Н. Небожественное сакральное. Теория и художественная практика. М.: Издательство РГГУ, 2012.

Кабо В. Происхождение религии: история проблемы. Канберра: Алчеринга, 2002.

Казютинский В.В., Балашов Ю.В. Антропный принцип. История и современность // Природа. 1989. № 1.

Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 2001.

Малиновский Б. Магия, наука и религия / Пер. с англ. М.: Рефл-бук, 1998.

Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб., 2010.

Поппер К. Логика научного исследования. М., 2005.

Рапопорт Е. Логика сериала // Логос. 2013. № 3. С. 21–36.

Самутина Н. Фантастическое кино и проблема иного // Фантастическое кино. Эпизод первый. М.: НЛО, 2006. С. 66–82.

Соколов В.С. Киноведение как наука. М., 2008.

Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999.

Фантастическое кино. Эпизод первый / Под ред. Н.В. Самутиной. М.: НЛО, 2006.

Шепелева П.М. Юмор в кино и особенности его перевода (на примере TV-сериалов США и Великобритании «Клиника», «Сверхъестественное», «Тюдоры») // Вестник Московского государственного областного университета. 2013. № 2.

Эванс-Причард Э. История антропологической мысли / Пер. с англ. А.А. Елфимова; ст. А.Л. Никишенкова. М.: Восточная литература, 2003.

Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. М.: Сеанс, 2016.

Abbot, S., Lavery, D. (eds) (2011) *TV Goes to Hell: An Unofficial Road Map of Supernatural*. Toronto: ECW Press.

Abbot, S. (ed.) (2010) *The Cult TV Book*. L., N.Y.: I.B.Tauris & Co Ltd.

Abbot, S. (2010) "Innovative TV", in S. Abbot (ed.) *The Cult TV Book,* pp. 91–99. L., N.Y.: I.B. Tauris & Co Ltd.

Bogoiavlenskaia, D.B. (2002) *Psikhologiia tvorcheskikh sposobnostei* [Psychology of creative abilities]. M.: Akademiia.

Brown, N.R. (2011) *The Mythology of Supernatural: The Signs and Symbols behind the Popular TV Show*. N.-Y.: Penguin.

Clifton, J. (2009) "Spreading disaster: Gender in *Supernatural* universe", in L. Wilson and Supernatural.tv (eds) *In the Hunt: unauthorized essays on Supernatural*. BenBella Books, Inc. Dallas.

Elzesser, T., Khagener, M. (2016) *Teoriia kino. Glaz, emotsii, telo* [Film theory. Eye, emotions, body]. M.: Seans.

Engstrom, E., Valenzano, J.M. (2014) *III. Television, Religion, and Supernatural: Hunting Monsters, Finding Gods*. Lexington Books.

Evans-Prichard E. (2003) *Istoriia antropologicheskoi mysli* [History of the anthropological thought]. M.: Vostochnaia literatura.

Gorenkova, Iu.A. (2017) "Magicheskie siuzhety v seriale «Sverkhieestestvennoe»: dialog s B.K. Malinovskim" [Magic plots in "Supernatural" tv-series: the dialog with B.K. Malinowski], in E.V. Savelova, E.N. Lunegova (eds) *Problemy kadrovogo obespecheniia sfery kultury i iskusstva: trudoustroistvo i adaptatsiia molodogo spetsialista. Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii,* pp. 130–138. Khabarovsk: Khabarovskii gosudarstvennyi institut kultury.

Gwenllian-Jones, S., Pearson, R. (eds.) (2004) *Cult Television*. University of Minnesota Press.

Jensen, R. (2009) "What's supernatural about *Supernatural*", in L. Wilson and Supernatural.tv (eds) *In the Hunt: Unauthorized Essays on Supernatural*. BenBella Books, Inc. Dallas.

Kabo, V. (2002) *Proiskhozhdenie religii: istoriia* problem [Genesis of Religion: history of the problem]. Kanberra: Alcheringa.

Kaziutinskii, V.V., Balashov, Iu.V. (1989) "Antropnyi printsip. Istoriia i sovremennost" [Anthropic principle. History and current state], *Priroda* 1.

Levi-Stross, K.. (2001) *Strukturnaia antropologiia* [Structural anthropology]. M.

Malinowski, B. (1998) *Magiia, nauka i religiia* [Magic, Science and Religion]. M.

Metz, K. (2010) *Voobrazhaemoe oznachaiushchee. Psikhoanaliz i kino* [Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinema]. SPb.

Pearson, R. (2010) "Observations on cult television", in Abbot, S. (ed.) *The Cult TV Book,* pp. 7–18. L., N.Y.: I.B.Tauris & Co Ltd.

Popper, K. (2005) *Logika nauchnogo issledovaniia* [The Logic of Scientific Discovery]. M.

Rapoport, E. (2013) "Logika serial" [The Logic of TV-Series], *Logos* 3: 21–36.

Samutina, N.V. (ed.) (2006) *Fantasticheskoe kino. Epizod pervyi* [Fantastic cinema. Episode one]. M.: NLO.

Samutina, N.V. (2006) "Fantasticheskoe kino i problema inogo" [Fantastic cinema and the problem of the other], in N.V. Samutina, (ed.) *Fantasticheskoe kino. Epizod pervyi*, pp. 66–82. M.: NLO.

Shepeleva, P.M. (2013) "Iumor v kino i osobennosti ego perevoda (na primere TV-serialov SShA i Velikobritanii «Klinika», «Sverkhieestestvennoe», «Tiudory»)" [Humor in the movies and the features of its translation (on the example of the British and American TV-series "Scrubs", "Supernatural", «The Tudors"], *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta* 2.

Sokolov, V.S. (2008) *Kinovedenie kak nauka* [Film theory as a science]. M.

Todorov, Ts. (1999) *Vvedenie v fantasticheskuiu literature* [Introduction à la littérature fantastique]. M.

Varkhotov, T.A. (2012) "«Rabota filma» kak predmet teorii kino" [The "work of film" as the subject of film theory], in K.E. Razlogov (ed.) *Ekrannaia kultura. Teoreticheskie problemy*, pp. 669–689. SPb.: «Dmitrii Bulanin».

Varkhotov, T.A. (2017) "Rol' voobrazheniia v sisteme konstruirovaniia predmetnostei nauchnogo znaniia u G. Leibnitsa" [Function of the imagination in the Leibniz's system of scientific subjects' construction], *Vestnik MGU. Seriia 7 filosofiia* 4: 53–68.

Wilson, L. and Supernatural.tv (eds.) (2009) *In the Hunt: Unauthorized Essays on Supernatural.* BenBella Books, Inc. Dallas.

Zenkin, S.N. (2012) *Nebozhestvennoe sakralnoe. Teoriia i khudozhestvennaia praktika* [Non-divine Sacral. Theory and artistic practice]. M.: Izdatelstvo RGGU.