

УДК7.049.2+(73)659.125.37

Константин Райхерт

САТИРА В КИНОФИЛЬМЕ «РОБОТ-ПОЛИЦЕЙСКИЙ»  
ПАУЛЯ ВЕРХУВЕНА

Кинофильм Пауля Верхувена «Робот-полицейский» (1987) можно рассматривать как сатирическое произведение. Объектом сатирической атаки в кинофильме выступает американское общество 1980-х годов во времена правления президента США Рональда Рейгана. Пауль Верхувен в кинофильме «Робот-полицейский» осуществляет атаку на американские мультикорпорации и апокалиптические настроения американцев.

**Ключевые слова:** сатира, научная фантастика, Соединённые Штаты Америки, Пауль Верхувен, Робот-полицейский.

**Введение.** В 2016 году на экраны кинотеатров вышла киноэкранизация комикса «Дэдпул» (*Deadpool*, режиссёр Тим Миллер), заглавную роль в которой сыграл Райан Рейнольдс. Дэдпул известен, прежде всего, как персонаж, который постоянно обращается к читателю комикса или – теперь уже – к зрителю кинофильма (так сказать «проламывает четвёртую стену») и постоянно делает прямые отсылки к произведениям поп-культуры, в том числе цитируя известных киноперсонажей. Так в одной из сцен кинофильма Дэдпул оказывается прикован наручниками к мутанту (*X-man*) Колоссу; Колосс в буквальном смысле вынужден тащить за собой Дэдпула; сам же Дэдпул в этой ситуации бросает язвительную фразу: «Живым или мёртвым, ты пойдёшь со мной!» Здесь Дэдпул цитирует Робота-полицейского, персонажа одноимённого кинофильма 1987 года, поставленного нидерландским кинорежиссёром Паулем Верхувеном<sup>1</sup>.

Отсылка к «Роботу-полицейскому» 1987 года примечательна тем, что свидетельствует, как минимум, об известности образа Робота-полицейского в американской поп-культуре. Эта известность не случайна: «Робот-полицейский» представляет собой полноценную франшизу: четыре полнометражных художественных игровых фильма (1987, 1989, 1993, 2014), один 22-серийный телевизионный сериал (1994), один 4-серийный телевизионный мини-сериал (2001), два телевизионных мультсериала (1988, 1998–1999), множество видео- и компьютерных игр, комиксы и так далее.

Между тем «Робот-полицейский» (*RoboCop*) Пауля Верхувена до сих пор так и не удостоился отдельного тома с детальным анализом, например, в знаменитых сериях *BFI Modern Classics*, насчитывающей на момент написания этой работы 156 томов, и *Popular Culture and Philosophy*, насчитывающей на момент написания этой работы 90 томов, хотя смысл кинофильма 1987 года, его продолжений и ремейка освещён в различных статьях [3–6; 9; 11; 14–15; 18; 21]. В то же время «Робот-полицейский» 1987

года не получил целостной интерпретации, хотя, казалось бы, ряд иллюстративных справочников по вселенной Робота-полицейского [17; 22] должны были прояснить послание создателей Робота-полицейского. Именно поэтому о «Роботе-полицейском» 1987 года всё ещё есть что сказать философии, социальным и гуманитарным наукам и гуманитаристике.

Например, известный американский критик Роджер Эберт вышедший в 1987 году самый первый фильм о Роботе-полицейском обозначил как социальную сатиру [7], что впоследствии стало общим топом для любого анализа «Робота-полицейского» Пауля Верхувена. Авторы сценария Эдвард Ноймайер и Майкл Майнер и режиссёр Пауль Верхувен довели до абсурда в художественном плане тенденции развития рейгановской Америки для того, чтобы создать эффективную сатиру и, тем самым, социально-критический комментарий, причём если американцы Ноймайер и Майнер высмеяли именно рейгановскую Америку, то нидерландец Верхувен осмеял американскую культуру с её мессианством, стремлением к масштабности и консюмеризмом в целом.

В предлагаемом исследовании речь пойдёт именно о сатире в кинофильме 1987 года «Робот-полицейский», поставленного режиссёром Паулем Верхувеном по сценарию Эдварда Ноймайера и Майкла Майнера. Раскрытие содержания сатиры кинофильма «Робот-полицейский» и будет **целью** представленного исследования.

### 1. Рабочее определение понятия «сатира»

Прежде чем приступить собственно к раскрытию сатиры, представленной в «Роботе-полицейском» 1987 года, следует указать на то, что я буду понимать под «сатирой» в этом исследовании. Феномену сатиры посвящено много работ. Например, «Путеводитель по сатире» под редакцией Рубена Куинтеро [2] или «Литература сатиры» Чарльза Э. Найта [10]. В этом исследовании я буду опираться на концепцию сатиры канадского филолога Нортропа Фрая, которая была представлена в его работе «Анатомия критики: 4 эссе» [8].

Н. Фрай осмысливает сатиру в сравнении с иронией: «Главное различие между иронией и сатирой заключается в том, что сатира – это воинственная ирония (*militant irony*): её <сатиры. – вставка моя. – К. Р.> моральные нормы относительно ясны и она <сатира. – вставка моя. – К. Р.> предполагает стандарты, с которыми соотносятся гротеск или абсурд. Явный выпад или называние имён (“обмен колкостями”) является сатирой, в которой относительно мала доля иронии; с другой стороны, когда читатель не уверен, какое намерение у автора или у него самого должно быть, мы имеем дело с иронией с относительно малой долей сатиры» [8, р. 223]. Отсюда для сатиры существенными оказываются две вещи: «Одна из них –

это остроумие или юмор, основанный на фантазии, или чувство гротеска или абсурда, другая – это объект атаки» [8, р. 224].

Немаловажным является и такое различие между иронией и сатирой. Ирония совмещает одновременно реализм содержания и утаивание позиции автора [8, р. 224]. Это означает, что в иронии истинная позиция может быть сокрыта, в то время когда в сатире никак нет, потому что «сатира требует, по крайней мере, подобия фантазии, содержание, которое читатель распознаёт как гротеск, и, по крайней мере, имплицитный моральный стандарт» [8, р. 224].

Обобщая сказанное Н. Фраем о различии между иронией и сатирой, можно выделить следующее: ирония представляет собой сочетание реалистического контента и сокрытой позиции автора, в то время когда сатира представляет собой сочетание фантастического (от слова «фантазия») контента (гротеск, абсурд, юмор, основанный на фантазии, остроумие) и морального стандарта (то есть открытой позиции автора).

## 2. Сюжет кинофильма «Робот-полицейский» 1987 года<sup>2</sup>

Действие кинофильма 1987 года «Робот-полицейский» развивается в условном недалёком будущем. В мире господствуют военные конфликты и экологический кризис. В Соединённых Штатах Америки государственные структуры, такие, например, как полиция, здравоохранение, прибираются к рукам крупными мультикорпорациями. В городах США повышенный уровень преступности. Лидером по числу преступлений является город Детройт в штате Мичиган. Протагонист по имени Алекс Мёрфи (его роль исполняет Питер Уэллер) заступает первый день на службу на самом трудном полицейском участке Детройта – западном и вместе со своей новой напарницей Энн Льюис (Нэнси Аллен) вступает в боевое столкновение с опасной бандой преступников во главе с Кларенсом Боддикером (Кёртвуд Смит). Столкновение завершается тяжёлым ранением Льюис и жестокой расправой со смертельным исходом над Мёрфи. Ещё не остывшее тело Алекса Мёрфи сотрудники проекта «Робот-полицейский», разрабатываемого мультикорпорацией *OCP* (*Omni Consumer Products*), которой, кстати, принадлежит вся детройтская полиция, используют для создания киборга-полицейского. Так на свет «рождается» Робот-полицейский. Сначала Робот-полицейский ведёт себя сообразно установленной в его мозг программе по предотвращению преступлений: он пресекает попытку изнасилования и ограбления магазина, освобождает заложников, среди которых оказывается даже мэр Детройта. Однако не стёртые полностью воспоминания Алекса Мёрфи оказывают сильное воздействие на Робота-полицейского, по сути, вынуждая того расследовать смерть Мёрфи. В ходе расследования Робот-

полицейский устанавливает, что за бандой Боддикера стоит вице-президент *OCP* Дик Джонс (Ронни Кокс). Фильм завершается кровавой развязкой, в ходе которой погибают все члены банды Боддикера и вице-президент Джонс от руки Робота-полицейского.

## 3. «Робот-полицейский» как сатира на рейгановскую Америку 1980-х годов

Фильм «Робот-полицейский» П. Верхувена очень реалистично показывает, каким может быть недалёкое будущее Соединённых Штатов Америки при росте бедности и преступности и передаче полноты власти богатым корпорациям. Российский философ Евгений Дегтярёв достаточно ёмко охарактеризовал Америку 1980-х годов в своей статье, посвящённой культуральному анализу фильма 1988 года «Они среди нас» (*They Live*, реж. Дж. Карпенгер): «В 1980-е экономика США переживала не лучшие времена. Реализация экономической стратегии президента Рейгана, которую также называют “рейганомикой”, направленной на снижение налогов для бизнеса, привела не только к появлению нового, стремительно богатящегося класса профессиональных предпринимателей, но и к увеличению числа людей, живущих за чертой бедности, а также росту безработицы в крупных городах. “Рейганомика” подразумевала полное невмешательство государства в сферу производства товаров и услуг. По мнению многих безработных, в их неудачах виновным было правительство Рейгана, не обеспечивающее их необходимыми социальными гарантиями, в то время как сам Рейган верил в то, что главная и единственная проблема безработных – их полное бездействие. 1980-е годы в США – время острого межклассового конфликта. За счёт резкого снижения налогов на роскошь богатые наслаждались дорогими товарами и услугами, формируя новый образ жизни, связанный с регулярным поддержанием себя в хорошей физической форме, употреблением экологически чистых продуктов, получением престижного образования и постоянным (профессиональным) ростом. Переход экономики в постиндустриальную эру, ознаменовавшийся закрытием крупных производств или их перемещением с территории США в другие страны, больше всего ударил по тем, кто ещё вчера трудился на заводе или фабрике с уверенностью в обеспеченной старости. Многочисленные представители американского рабочего класса эры Форда, те, кто считал себя неггибаемой опорой страны, в 1980-е оказались на улице, не обнаружив способности безболезненно адаптироваться к новым экономическим реалиям времени» [1, с. 144–145]. Американский кинокритик Джон Кеннет Мьюир в своей рецензии на кинофильм «Робот-полицейский» 1987 года акцентирует внимание на ключевых негативных моментах рейгановской Америки 1980-

х годов: высокий уровень преступности из-за эпидемии кокаина; высокий уровень бездомных людей (бюджет жилищного строительства и городского развития был сокращён с 32,2 млрд. долларов США в 1981 году до 7,5 млрд. в 1987–1988 годах); количество американцев, живущих за чертой бедности, выросло с 24,5 млн. человек до 32 млн. к концу 1980-х; скандалы на Уолл-стрит из-за многочисленных краж миллионов благодаря инсайдерской торговле (примеры Ивана Боески и Майкла Милкена) [13].

Всё это присутствует в кинофильме «Робот-полицейский». В Детройте высокий рост безработицы, бездомности и преступности. О последнем, в частности, вещает телевидение, например, сообщая, что в Детройте заправляет банда некоего Кларенса Боддикера, который прославился убийством свыше тридцати полицейских. На этом пытается сыграть мультикорпорация *ОСР*, предлагая построить на месте бедных кварталов новый город – Дельта-сити, который подаётся как некая утопия: город без преступников, бездомных и безработных. Так как на полицию *ОСР* не может полагаться (несмотря на то, что детройтская полиция ушла полностью под подчинение *ОСР*, полицейские собираются бастовать), её функционеры и инженеры разрабатывают проект роботизированных полицейских. Примечательна сцена, в которой высмеивается вся суть мультикорпораций *ОСР*: в ходе демонстрации возможностей первого роботизированного полицейского ED-209, робот убивает одного из сотрудников *ОСР*, расстреливая того из пулемётов; при этом расстрелянный сотрудник весь в собственной крови падает на макет Дельта-сити, тем самым символизируя всю утопичность проекта идеального города. Неудачей с ED-209, проектом, который курировал Дик Джонс, мгновенно пользуется исполнительный директор Роберт Мортон, предлагая президенту мультикорпорации проект «Робот-полицейский» и получая зелёный свет на его разработку. Важно, что позже Дик Джонс в жёсткой форме критикует Мортон, ссылаясь на то, что, дескать, *ОСР* уже подписала многомиллиардные контракты с Министерством обороны США на поставку ED-209, а в дальнейшем – после успеха проекта «Робот-полицейский» – подсылает Боддикера убить Роберта, пообещав Кларенсу монополию на распространение наркотиков в Дельта-сити. Таким образом, в фильме показывается, как мультикорпорации, которые концентрируют в своих руках власть, связаны с уличной преступностью и – вообще – мультикорпорация является не чем иным, как формой организованной преступности. Не случайно авторы сценария фильма поиграли с имена персонажей: Джонса называют «Диком» (*dick*), словом, которое в английском языке, в том числе может иметь значение «мужской половой орган», да и корнем фамилии «Боддикер» является «дик» (*dick*). Кроме

того, одним из синонимов ругательного *dick* может быть *asshole*, а П. Верхувен любит в своих фильмах показывать мир, населённый *assholes*. Собственно, фильмы П. Верхувена, если верить французскому кинорежиссёру, сценаристу и актёру Жаку Риветту, как раз о том, как выжить в мире, населённом *assholes* [19]. Так или иначе, объектом атаки авторов кинофильма «Робот-полицейский» оказываются именно мультикорпорации, которые наживаются на людях с малым количеством денег, которые вдобавок ещё и боятся стать жертвами преступников.

#### 4. Робот-полицейский как Робо-Иисус

В историю, рассказываемую в кинофильме «Робот-полицейский», вплетена ещё одна важная идея, авторство которой целиком и полностью принадлежит Паулю Верхувену. В интервью 2010 года Верхувен отметил следующее: «Дело в том, что “Робот-полицейский”, конечно же, история о Христе. Это история о парне, которого распинают на 50-й минуте фильма, затем воскресает в течение следующих 50-ти минут, а затем становится суперполицейским (*super-cop*) мира, но также фигурой Иисуса в момент, когда он идёт по воде в финале» [16]. И более развёрнуто: «Для меня “Робот-полицейский” – это христианская сказка. Сначала Мёрфи расстреливают самым жестоким образом: это – распятие на кресте. Далее, фильм делает крутой поворот в сторону конечного, после которого он Мёрфи переживает опыт своего Воскрешения, в современном стиле... Робот-полицейский является фигурой Иисуса – американским Иисусом. Полностью в согласии с современными взглядами на мир он говорит: “Я больше тебя не арестую”. Он покончил с Кларенсом, время подставлять другую щёку прошло. Американцы хотят быть человечными, но если они думают, что этим пользуется кто-то слишком долго, то они отбрасывают в сторону христианскую мораль и берутся за оружие – как Робот-полицейский» [20].

Итак, П. Верхувен предлагает метафору «Робот-полицейский как американский Иисус Христос будущего». Сначала в этой метафоре следует обратить внимание на отсылку к «будущему». «Будущее» здесь указывает на то, что П. Верхувен не переосмысливает историю Иисуса Христа, рассказанную в Евангелиях, а предлагает своё видение Второго пришествия Иисуса Христа средствами научной фантастики (прежде всего киберпанка и постапокалиптических дистопий). В общих чертах христианское представление о Втором пришествии Христа связано с идеей Судного дня (или Страшного суда), которому должно предшествовать появление Дьявола (Антихриста) и его правление над грешниками в человеческом мире. Собственно, пришествие Христа и есть ответ на действия Антихриста: Дьявол должен быть свергнут, а все люди должны будут подвергнуться специальному суду, который должен будет отделить грешников от

праведников и воздать каждому по его деяниям. П. Верхувен изображает условное близкое будущее как апокалиптическое, будто Дьявол уже пришёл в человеческий мир и начал своё правление. Американское общество будущего, по П. Верхувену, абсолютно испорчено, так как существует в условиях экологической катастрофы, экономического кризиса и, как следствие, падения нравов.

Для того чтобы зритель мог представить себе, каков мир будущего, П. Верхувен вставляет в повествование выпуски телевизионных новостей, прерываемые рекламными телероликами. Кинофильм непосредственно начинается с одного такого выпуска. Так, например, из выпусков новостей можно узнать о том, что в Южно-Африканской Республике одна из её столиц – Претория провозгласила свою независимость, из-за чего разгорелась война, которую власти Претории проигрывают и, поэтому, в качестве вынужденной меры готовы применить нейтронную бомбу французского производства, или же о гражданской войне в Мексике, или же о том, что космический спутник, используемый в рамках системы Стратегической оборонной инициативы (известной как «Звёздные войны»), ударил лазером по Санта-Барбаре (штат Калифорния) и уничтожил 113 человек, включая двух бывших президентов США.

Для того чтобы показать глубину падения нравов американцев новостные выпуски в фильме постоянно прерываются рекламными роликами. Самый выразительный из этих роликов – это реклама настольной игры в стиле «Морского боя» под названием «*Nuketem*», сокращение от *nuke them* ‘взорви их атомной бомбой’, целью которой является уничтожить первым противника в атомной войне.<sup>3</sup> Реклама такой игры показательна в двух смыслах: в первом смысле она показывает, насколько американцы опустили в нравственном плане, если могут спокойно играть в «атомную войнушку»; во втором смысле она показывает, что даже угроза атомной войны может стать предметом потребления. В этом плане показательно, как в телевизионных новостях спокойно сообщают о возможности начала атомной войны из-за властей Претории.

Метафора «Робот-полицейский как американский Иисус Христос будущего» также является элементом сатиры на рейгановскую Америку 1980-х годов, а именно на апокалиптические настроения американцев. У того же Дж. К. Мьюира есть интересные замечания об апокалиптических настроениях американцев, живших в 1980-е годы, правда, эти замечания были сделаны по поводу другого кинофильма – «Горец» (*Highlander*) 1986 года, срежиссированного австралийцем Расселом Малкэхи (*Russell Mulcahy*): «Америка в ранние 1980-е годы погрузилась в глубокую экономическую рецессию, замкнувшуюся на Холодную войну с Советским

Союзом, а потому наше избранное правительство видело Армагеддон на каждом углу. В ходе предвыборной кампании 1980-го года кандидат Рональд Рейган сказал (телеевангелистам Джиму и Тэмми Фей Бейкер), что наше поколение “может стать тем поколением”, которое станет свидетелем библейского Судного Дня. Его вера была подкреплена в интервью журналу *People Magazine* в декабре 1983 года, когда Рейган отметил, что восьмидесятые – это “впервые в истории”, когда многие библейские пророчества сбываются. Даже назначенный президентом Рейганом министр внутренних дел Джеймс Уатт не верил, что мир будет существовать вечно. 5 февраля 1981 года он сказал, что природные ресурсы Америки не должны оберегаться правительством, так как он не знает, “как много будущих поколений” сможет полагаться на них до тех пор, пока “Господь не вернётся”. Опять же, именно законно избранные представители власти делали заявления о скором конце света. Так, брошенная Рейганом шутка о том, что бомбардировка России “начнётся через пять минут” через телевизионные фильмы, такие как “На следующий день” (*The Day After*, 1983), приобрела зловещий смысл, поэтому не удивительно, что американская поп-культура (особенно жанровое кино) стала практически одержимой *концом жизни в том смысле, в каком мы её знаем*. Конец тысячелетия ещё не наступил, но 1999 год уже был не так далеко, поэтому многие люди задавались вопросом, доживёт ли человечество до следующего столетия. Как и культура, мы были одержимы смертью, концом цивилизации, самоуничтожением» [12].

На основании описанного в приведённой выше цитате можно себе представить, какие настроения царили среди американцев, живших в годы президентства Рональда Рейгана, причём эти настроения не были беспочвенными: проблема безработицы и бездомности, экономический кризис, постоянная угроза атомной войны. Не удивительно, что американский кинематограф отреагировал на настроения рядовых американцев апокалиптическими сюжетами, такими, например, как «Нечто» (*The Thing*) 1982 года, «Терминатор» (*The Terminator*) 1984 года, «Охотники за привидениями» (*Ghostbusters*) 1984 года или «Робот-полицейский» (*RoboCop*) 1987 года. В такой исторической ситуации фигура Иисуса «возникла» сама собой, причём эта фигура не евангелического всепрощающего и искупающего человеческие грехи Иисуса, а Иисуса из книги «Откровения Иоанна Богослова», в которой описан, по сути, конец света. Этот образ «апокалиптического Иисуса» в символическом плане воплощался в ряде кинофильмов. Например, в «Терминаторе» будущий спаситель человечества от «апокалипсиса роботов» Джон Коннор носит инициалы *J.C.*, сходные с инициалами *Jesus Christ* ‘Иисус Христос’. Робот-

полицейский – тоже Иисус, только «Робо-Иисус». Он в буквальном смысле спаситель, так как, будучи по своей функции полицейским, он должен спасти людей, в данном случае от нарушителей закона. В фильме П. Верхувена Робот-полицейский выступает в роли некоего морального авторитета, (моральным) стандартом для которого является физическая ликвидация преступников.

**Выводы.** В начале этого исследования было заявлено, что в качестве рабочего определения понятия «сатира» будет использовано определение Н. Фрая, согласно которому сатира предполагает наличие трёх элементов: объекта атаки, морального стандарта и фантастического контента. Сатира в кинофильме «Робот-полицейский» Пауля Верхувена содержит все эти три элемента: 1) объектом атаки в фильме являются американские мультикорпорации, которые уподобляются организованным преступным группировкам, которые пользуются изощрёнными способами отъёма денег у рядовых граждан, и апокалиптические настроения американцев 1980-х годов; 2) фантастическим контентом в фильме является само действие, которое разворачивается в возможном недалёком будущем Соединённых Штатов Америки; само это будущее является возможным вариантом развития рейгановской Америки в контексте доведения до абсурда наметившихся в США 1980-х годов тенденций развития общества; 3) моральным стандартом в фильме являются действия Робота-полицейского, «Иисусом будущего» в представлении Пауля Верхувена; в христианстве моральный авторитет Иисуса является неоспоримым, поэтому можно смело утверждать, что физическое устранение преступников и негодяев, совершаемых «Робо-Иисусом», можно рассматривать как специфический моральный стандарт для абсурдистской рейгановской Америки.

#### Примечания

<sup>1</sup>Как правило, в русскоязычных источниках имя Пауля Верхувена (*Paul Verhoeven*) передают на английский манер – Пол Верховен.

<sup>2</sup>Робот-полицейский (в среде русскоязычных кинокритиков и читателей кинематографа просто «Робокоп»). *RoboCop*. Кинокомпания: *Orion Pictures*, США. Продолжительность: 102 (103) минуты. Режиссёр: Пауль Верховен. Сценаристы: Эдвард Ноймайер, Майкл Майнер. В главных ролях: Питер Уэллер, Нэнси Аллен, Ронни Кокс, Кёртвуд Смит, Мигель Феррер, Дан О'Херлихи, Пол МакКрейн, Рэй Уайз. Композитор: Бэзил Поledурус.

<sup>3</sup>Два любопытных момента касательно этой игры. Первый момент: впервые идея игры в стиле «Морского боя» только в форме атомной войны была реализована в кинофильме 1983 года «Никогда не говори: «Никогда»» (*Never Say Never Again*, режиссёр: Ирвин Кёршнер, в ролях: Шон Коннери, Клаус

Мария Брандауэр, Ким Бейсингер, Барбара Каррера, Роуэн Аткинсон) о похождениях Джеймса Бонда, агента 007. Второй момент: название игры – *Nuket* – подарило имя заглавному герою серии игр *Duke Nuket* (1993–2011).

#### Список использованной литературы

1. Дегтярёв Е. Социальная критика Джона Карпентера: конспирология в «Чужие среди нас» / Евгений Дегтярёв // Логос.– 2014.– № 5.– С. 141–162.
2. A Companion to Satire: Ancient and Modern / ed. R. Quintero.– Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2007.– 624 p.– (Blackwell Companions to Literature and Culture).
3. Best S. Robocop: The Crisis of Subjectivity (1987) / Steve Best // Illuminations: The Critical Theory Website.– URL: <http://www.uta.edu/huma/illuminations/best1.htm> (accessed 01.03.2016).
4. Best S. Robocop-out: The Recuperation of the Subject / Steve Best // Canadian Journal of Social and Political Thought.– 1989.– Vol. 13.– <sup>1</sup> 1–2.– P. 44–55.
5. Best S. Robocop in the Detritus of Hi-technology / Steven Best // Jump Cut.– 1989.– <sup>1</sup> 34.– P. 19–26.
6. Bradley D. The Return of the Repressed: Cybersubjectivity in ROBOCOP / Dale Bradley // Invisible Culture. – Spring 2006.– <sup>1</sup> 10.– P. 1.
7. Ebert R. Robocop / Roger Ebert.– URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/robocop-1987> (accessed 01.03.2016).
8. Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays / Northrop Frye.– 15th ed.– Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2000.– 383 p.
9. Johnson M. E. Robocop Takes on Philosophy of Mind / Matt E. Johnson.– URL: <http://www.groundmotive.net/2014/06/robocop-takes-on-philosophy-of-mind.html> (accessed 01.03.2016).
10. Knight C. A. The Literature of Satire / Charles A. Knight.– Cambridge: Cambridge University Press, 2004.– 327 p.
11. McKibbin T. RoboCop: the Capitalist Absurd / Tony McKibbin.– URL: <http://tonymckibbin.com/film/robocop> (accessed 01.03.2016).
12. Muir J. K. Cult-Movie Review: Highlander (1986) / John Kenneth Muir.– URL: <http://reflectionsonfilmandtelevision.blogspot.com/2010/04/cult-movie-review-highlander-1986.html> (accessed 01.03.2016).
13. Muir J. K. Cult-Movie Review: RoboCop (1987) / John Kenneth Muir.– URL: <http://reflectionsonfilmandtelevision.blogspot.com/2015/01/cult-movie-review-robocop-1987.html> (accessed 01.03.2016).
14. Noe A. Deconstructing the Philosophies of 'RoboCop' / Alva Noe.– URL: <http://www.npr.org/sections/13.7/2014/04/04/295314242/deconstructing-the-philosophies-of-robocop> (accessed 01.03.2016).
15. Poster M. RoboCop / Mark Poster // Zone 6: Incorporations / eds. J. Crary and S. Kwinter.– New York: Urzone, 1992.– P. 436–440.
16. Rosenberg A. EXCLUSIVE: Paul Verhoeven Calls RoboCop 'The American Jesus,' Is Unexcited By Remake Plans / Adam Rosenberg.– URL: <http://moviesblog.mtv.com/2010/04/14/paul-verhoeven-robocop-christ-story-remake->

- update/ (accessed 23.05.2015).
17. Schultz J. RoboCop 130 Success Secrets – 130 Most Asked Questions on RoboCop – What You Need to Know / Jennifer Schultz.– Brisbane: Emereo Publishing, 2014. – 86 p.
  18. Sweedler M. Class Warfare in the RoboCop Films / Milo Sweedler // Jump Cut.– 2014.– <sup>1</sup> 56.– URL: <http://ejumpcut.org/currentissue/SweedlerRobocop/text.html> (accessed 01.03.2016).
  19. The Captive Lover – An Interview with Jacques Rivette / trans. K. Jones // Senses of Cinema.– 2001.– 16.– URL: <http://sensesofcinema.com/2001/french-cinema-present-and-past/rivette-2/> (accessed 01.03.2016).
  20. Van Scheers R. Murphy's Law: Paul Verhoeven and RoboCop: An extract from Rob Van Scheers' "Paul Verhoeven: The Authorized Biography" / Rob Van Scheers. – URL: [http://www.focusfeatures.com/article/murphy\\_s\\_law\\_\\_paul\\_verhoeven\\_and\\_robocop](http://www.focusfeatures.com/article/murphy_s_law__paul_verhoeven_and_robocop) (accessed 23.05.2015).
  21. Vermeir K. RoboCop Dissected: Man-Machine and Mind-Body in the Enlightenment / Koen Vermeir // Technology and Culture.– October 2008.– Vol. 49.– <sup>1</sup> 4.– P. 1036–1044.
  22. Waddell C. Robocop: The Definitive History / Calum Waddell.– L.: Titan Books, 2014.– 224 p.

**Костянтин Райхерт**

#### САТИРА У КІНОФІЛЬМІ «РОБОТ-ПОЛІЦЕЙСЬКИЙ» ПАУЛЯ ВЕРХУВЕНА

*Кінофільм Пауля Верхувена «Робот-поліцейський» (1987) можна розглядати як сатиричний твір. Об'єктом сатиричної атаки у кінофільмі є американське суспільство 1980-х років за часів правління президента США Рональда Рейгана. Пауль Верхувен у кінофільмі «Робот-поліцейський» здійснює напад на американські мультикорпорації й апокаліптичні настрої американців.*

**Ключові слова:** сатира, наукова фантастика, Сполучені Штати Америка, Пауль Верхувен, Робот-поліцейський.

**Konstantin Rayhert**

#### THE SATIRE IN PAUL VERHOEVEN'S ROBOCOP

*The paper explores the satire in P. Verhoeven's RoboCop (1987). The satire in Paul Verhoeven's RoboCop consists of three elements. First element is the object of satirical attack: the American multi-corporations that become similar to organized crime groups which rob average citizens in sophisticated ways, and the apocalyptic sentiments of the Americans of 1980s. Second element is the fantastic (science fictional) content: scene of action in RoboCop is near future of the United States of America represented as absurdist and grotesque image of Ronald Reagan's America of 1980s. Third element is the moral standard: actions of Robocop. Paul Verhoeven identifies Robocop as Jesus*

*Christ of the Second Coming (the Second Advent). The moral standard for such Jesus is to annihilate criminals, rascals and villains.*

**Keywords:** satire, science fiction, the United States of America, Paul Verhoeven, Robocop.

#### References

1. Degtjarov E. (2014). Social'naja kritika Dzhona Karpentera: konspirologija v «Chuzhie sredi nas» [John Carpenter's Social Critique: Conspiracy in They Live]. *Logos*, <sup>1</sup> 5, pp. 141–162.
2. Quintero R. (ed.) (2007). *A Companion to Satire: Ancient and Modern*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
3. Best S. (1987). Robocop: The Crisis of Subjectivity. *Illuminations: The Critical Theory Website*. URL: <http://www.uta.edu/huma/illuminations/best1.htm> (accessed 01.03.2016).
4. Best S. (1989). Robocop-out: The Recuperation of the Subject. *Canadian Journal of Social and Political Thought*, vol. 13, <sup>1</sup> 1–2, pp. 44–55.
5. Best S. (1989). Robocop in the Detritus of Hi-technology. *Jump Cut*, <sup>1</sup> 34, pp. 19–26.
6. Bradley D. (2006). The Return of the Repressed: Cybersubjectivity in ROBOCOP. *Invisible Culture*, <sup>1</sup> 10, p. 1.
7. Ebert R. (1987). *Robocop*. URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/robocop-1987> (accessed 01.03.2016).
8. Frye N. (2000). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
9. Johnson M. E. (2014). *Robocop Takes on Philosophy of Mind*. URL: <http://www.groundmotive.net/2014/06/robocop-takes-on-philosophy-of-mind.html> (accessed 01.03.2016).
10. Knight C. A. (2004). *The Literature of Satire*. Cambridge: Cambridge University Press.
11. McKibbin T. (unknown year). *RoboCop: the Capitalist Absurd*. URL: <http://tonymckibbin.com/film/robocop> (accessed 01.03.2016).
12. Muir J. K. (2010). *Cult-Movie Review: Highlander (1986)*. URL: <http://reflectionsonfilmandtelevision.blogspot.com/2010/04/cult-movie-review-highlander-1986.html> (accessed 01.03.2016).
13. Muir J. K. (2015). *Cult-Movie Review: RoboCop (1987)*. URL: <http://reflectionsonfilmandtelevision.blogspot.com/2015/01/cult-movie-review-robocop-1987.html> (accessed 01.03.2016).
14. Noe A. (2014). *Deconstructing the Philosophies of 'RoboCop'*. URL: <http://www.npr.org/sections/13.7/2014/04/04/295314242/deconstructing-the->

- philosophies-of-robocop (accessed 01.03.2016).
15. Poster M. (1992). *RoboCop. Zone 6: Incorporations*. New York: Urzone, pp. 436–440.
  16. Rosenberg A. (2010). *EXCLUSIVE: Paul Verhoeven Calls RoboCop 'The American Jesus,' Is Unexcited By Remake Plans*. URL: <http://moviesblog.mtv.com/2010/04/14/paul-verhoeven-robocop-christ-story-remake-update/> (accessed 23.05.2015).
  17. Schultz J. (2014). *RoboCop 130 Success Secrets – 130 Most Asked Questions on RoboCop – What You Need to Know*. Brisbane: Emereo Publishing.
  18. Sweedler M. (2014). *Class Warfare in the RoboCop Films. Jump Cut*, <sup>1</sup> 56. URL: <http://ejumpcut.org/currentissue/SweedlerRobocop/text.html> (accessed 01.03.2016).
  19. Rivette J. (2001). *The Captive Lover – An Interview with Jacques Rivette. Senses of Cinema*, <sup>1</sup> 16. URL: <http://sensesofcinema.com/2001/french-cinema-present-and-past/rivette-2/> (accessed 01.03.2016).
  20. Van Scheers R. (2008). *Murphy's Law: Paul Verhoeven and RoboCop: An extract from Rob Van Scheers' "Paul Verhoeven: The Authorized Biography"*. URL: [http://www.focusfeatures.com/article/murphy\\_s\\_law\\_paul\\_verhoeven\\_and\\_robocop](http://www.focusfeatures.com/article/murphy_s_law_paul_verhoeven_and_robocop) (accessed 23.05.2015).
  21. Vermeir K. (2008). *RoboCop Dissected: Man-Machine and Mind-Body in the Enlightenment. Technology and Culture*, vol. 49, <sup>1</sup> 4, pp. 1036–1044.
  22. Waddell C. (2014). *Robocop: The Definitive History*. L.: Titan Books.

УДК 130:2

Нина Ковалева, Виктор Левченко

### «УБЛЮДКИ В ОПЕРЕ», ИЛИ АНОРМАТИВНОСТЬ КАК НОРМА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Статья посвящена исследованию особенностей прагматики современных арт-практик, выявлению причин и следствий изменения культурных норм в отношениях «художник – реципиент». Рассмотрена трансформация нормативной модели коммуникации в музыкально-драматическом театре. В статье сделана попытка выявления и культурологического анализа установок (пост)современной культуры, продуцирующих создание новых смыслов и форм коммуникации в треугольнике «художник – произведение – зритель».

**Ключевые слова:** арт-практика, культурная норма, коммуникация, музыкально-драматический театр.

При недавнем посещении одного из концертов филармонического собрания Одессы к авторам статьи обратилась тележурналистка с несколько ошарашивающим поначалу вопросом: «Что заставило вас потратить часть семейного бюджета и свободного времени на посещение филармонии?» Пришлось задуматься. Но вообще-то первым желанием было тут же ее убить, прямо в концертном зале. Впоследствии мы все же смогли оценить глубину этого вопроса. Помещая свою собственную мотивацию в скобки (привет Э. Гуссерлю), мы нехотя отметили, что этот вопрос высвечивает в качестве феномена весьма актуальную проблему. За такой его постановкой стоит возможно неотрефлексированная убежденность в том, что такие практики как посещение театра или концерта требуют дополнительного обоснования, т.е. не являются само собой разумеющимися.

Пришлось задуматься: ведь то, что полагалось нами как очевидная культурная норма, отнюдь не представлялось такой однозначной для представительницы масс-медиа. Как же все-таки сегодня выстраивается коммуникация между реципиентами (зрителями) и арт-актерами, какими смыслами наделяет зритель свое посещение музыкальных и зрелищных событий, какие установки современной культуры презентуют данные трансформации?

В классической эстетике, начиная с Аристотеля, занятия искусством, как с позиции творца, так и реципиента (можно даже сказать «восприемника художеств») не ограничиваются исключительно гедонистической составляющей. Как писал в своей «Политике» Аристотель, применительно к занятию музыкой и восприятию ее – три причины способствуют этому. Кроме того, что и творцам и слушателям это нравится, они способствуют самопознанию человека и свидетельствуют