ТАЛЛИННСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

ВЕРОНИКА АЛЕКСЕЕВА

SKSLM

ХОРРОР В ИТАЛЬЯНСКОМ И РУССКОМ КИНО: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Магистерская работа

Научный руководитель:
профессор
И.З. Белобровцева

Таллин 2017

Оглавление

Введение 3

1. Жанр хоррор и причины его популярности 6

2. Истоки жанра хоррор 13

2.1. Готический роман 13

2.2. Неоготика 18

2.3. Понятие «Сверхъестественное» 20

3. Хоррор в итальянском кино 25

3.1. Марио Бава 27

3.2. Дарио Ардженто 32

4. Хоррор в русской культуре 37

4.1. «Господин оформитель» 44

4.2. Хоррор в советском кино 50

5. Основные тенденции развития жанра в современном кино 56

Заключение 58

Литература 61

Kokkuvõte 65

ВВЕДЕНИЕ

Тема настоящей работы глубоко укоренена в мировой культуре. Ей посвящены произведения литературы и всех видов искусства на протяжении всего их существования. Речь идет, прежде всего, о биологическом конце человеческого существования. Человек, как и любой живой организм, смертен. Если животное испытывает страх смерти в моменты, когда возникает опасность, и этот страх – проявление инстинкта самосохранения, то у человека наличие страха смерти носит парадоксальный характер. Ведь мысль о смерти может настигать человека в безопасных условиях, когда он здоров и ему ничего не угрожает.

Как писал Г.Ф. Лавкрафт в работе «Сверхъестественный ужас в литературе», «Страх — самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх — страх неведомого». Это утверждает подлинность и достоинство описания таинственного и ужасного как литературной формы (Лавкрафт 1927).

Мало кто станет отрицать притягательность «страшного», в качестве подтверждения можно привести примеры многомиллионных тиражей готических романов, мистических триллеров, а также кинофильмы соответствующего жанра.

Западная философия ставит под сомнение утверждение, что мир подобен написанному тексту и может быть изучен как текст, и все чаще использует скорее изобразительную, нежели текстуальную, модель мира (Mirzoeff: 1999). Именно поэтому в данной работе особое внимание будет уделено жанру хоррор в кинематографе. А именно, сравнительному анализу жанра хоррор в итальянском и русском кино. Близость итальянской и русской культур давно засвидетельствована многочисленными исследованиями, а развитие жанра хоррор в обеих странах (во время строгой советской политической цензуры, а также религиозной цензуры в Италии) обнаруживает сходные мотивы.

Основными целями данной работы были:

- систематизировать эстетические особенности жанра хоррор в итальянском и русском кино;
- выделить основные этапы развития жанра;
- проанализировать его основные поджанры и метасюжеты советской и итальянской культуры в контексте культуры мировой.

Достижение цели обусловливалось выполнением следующих задач:

- проследить формирование киноязыка хоррора и его взаимодействие со смежными жанрами;
- исследовать эволюцию хоррора, а также обозначить основные тенденции развития жанра в современном кино.

В работе для достижения как можно более четкого определении жанра мы будем опираться на теории Ноэля Кэрролла и его книгу «Философия хоррора» (Caroll 1990), теорию З. Фрейда, который в своем эссе «The Uncanny» («Сверхъестественное») под зловещим подразумевает нечто «вытесненное, а ныне возвращающееся» (Фрейд 1919).

В контексте теории З. Фрейда М. Липовецкий рассматривает сказы П. П. Бажова в своем исследовании «Зловещее в сказах Бажова». М. Липовецкий дает новую интерпретацию образа Хозяйки Медной Горы как своеобразной альтернативы национализму сталинской эпохи. Фантазм бегства, проявившийся в сказах, соотносится с ситуацией бегства от советской истории. «Сказы пугали читателя присутствием смерти и бессилия в родном месте и одновременно успокаивали тем, что позволяли „проговорить“ травму страха перед „большой“ Родиной» (Липовецкий 2014).

Схожие с З. Фрейдом теории выдвигала Юлия Кристева в своем эссе «Силы ужаса: Эссе об отвращении», где она определяет хоррор на экране как ужас, сублимированный в знак, который зритель осмысливает и отторгает (Кристева 2003).

Многие исследователи уже писали о взаимосвязи кино и фольклора. Так, по теории Н.А. Хренова, большая часть произведений, зажатых в тесных рамках устойчивых жанров (в первую очередь, боевика, триллера и хоррора), тяготеет к традиционным сказкам и укладывается в определенную структуру (Ионов 2016).

Существует теория, рассматривающая в качестве этимологии жанра ужасов их ритуальную основу. С помощью ритуала общество одновременно восстанавливает изначальный контакт с пугающим элементом и в то же время исключает его. Просмотр произведения в жанре хоррор служит неким подобием ритуала (Ионов 2016).

Теоретик кино Эли Фор считал, что искусство в своем развитии проходит постоянно повторяющиеся стадии, от стадии коллективных форм и массового сознания до стадии индивидуализма и анализа. Оценивая ситуацию в начале XX века, Фор полагал, что стадия индивидуализма должна будет сменяться стадией коллективного сознания. Теория сводится к тому, что в кинематографе хоррора мы наблюдаем момент единения коллективного сознания (Артемьева 2011).

В заключение нашей работы мы обратим внимание на то, что область сверхъестественного не является более определяющим признаком фильма ужасов. На протяжении своей истории хоррор стремился к большему реализму. В настоящее время жанр стремится к максимальной реалистичности, зачастую через псевдодокументальные формы.

1. ЖАНР ХОРРОР И ПРИЧИНЫ ЕГО ПОПУЛЯРНОСТИ

Для начала дадим краткое определение жанру «хоррор». Хоррор (от англ. horror– ужас, отвращение) – жанр литературы и кино, имеющий целью напугать слушателя–читателя–зрителя, вселить чувство тревоги и страха, создать напряжённую атмосферу ужаса или мучительного, нагнетающего страх ожидания чего-либо ужасного, передать так называемый эффект «саспенс» (от англ. suspense – неопределённость, тревожное ожидание) (Суханова 2016).

Теоретик кино Ноэль Кэрролл в книге «Философия хоррора» утверждает, что этот жанр определяется просто – по своей цели. Если тот или иной фильм снят именно с целью вызвать у зрителя состояние ужаса, значит, этот фильм является хоррором. В состоянии ужаса зритель может испытывать самые разные, часто регулярно повторяющиеся ощущения: напряжение, содрогание, остолбенение, покалывание, озноб, паралич, дрожь, тошнота, иногда даже непроизвольный крик и т.д. Само слово «хоррор» происходит от латинского «horrere» – вставать дыбом (как вставшие дыбом волосы) – и французского «orror» – вздрагивать. И хотя при просмотре фильмов ужасов не обязательно, чтобы наши волосы буквально вставали дыбом, однако важно подчеркнуть, что изначальная концепция слова связана с ненормальным физиологическим состоянием повышенного возбуждения (Carroll 1990: 24).

Однако дать четкое определение жанру «хоррор» не так просто, как кажется на первый взгляд. Помимо «чистого» жанра хоррор, существует слияние двух или нескольких жанров в одно целое. Например, во многих фильмах происходит смешение ужасов и фантастики, также трудно провести четкую грань между хоррором и триллером. Теория кино традиционно пытается развести жанры «хоррор» и «триллер», оставляя первому область сверхъестественного, а к триллеру относя сюжеты, не выходящие за границы реальности. Тем не менее, сегодня присутствие сверхъестественного в жанре хоррор не является обязательным условием. Достаточно ли какой-то части жестоких сцен насилия, чтобы фильм воспринимался зрителем как хоррор, а не как психологический триллер? Во многом это восприятие субъективно.

В статье «Why Horror?» Ноэль Кэрролл объясняет, что ключевым концептом хоррора выступает страх – негативно окрашенный эмоциональный процесс, обусловленный грозящим бедствием, как реальным, так и предполагаемым. Однако Кэролл разделяет ужасы реальные (такие, как массовое истребление диких животных или Холокост) и понятие «art horror» (продукт литературы ужасов), который изначально не имеет реальной основы, но вымышлен автором и безопасен (Carroll 1990: 27). «Art horror» для Ноэля Кэрролла – это эмоция (Carroll 1990: 15). Так же в 1980 году считал Дуглас Винтер: «Хоррор это не жанр, как мистерия, научная фантастика или вестерн. Это не тот тип историй, которые нужно загонять в гетто на специально выделенные полки в библиотеках или книжных магазинчиках. Хоррор это эмоция» (Суханова 2016).

В «Поэтике» Аристотеля впервые подмечено, что ужасное, безобразное, уродливое – «<...> на что нам неприятно смотреть в действительности <...>» выступает необходимыми атрибутами драматического искусства, где человеческая страсть или «действие, причиняющее гибель или боль» являются одной из движущих сил драмы. А классик хоррора нашего времени, Стивен Кинг заявляет, что считает ужас лучшей эмоцией и всегда пытается ужаснуть своего читателя (Суханова 2016).

Эмоция страха стояла у истоков зарождения кино, которое с самого начала напугало своих зрителей. Вспомним реакцию публики, в ужасе вскакивающей со своих мест на первом просмотре фильма братьев Люмьер «Прибытие поезда». Удивительный феномен кино заключался в максимальном приближении изображения к повседневной реальности и нереальных крупных планах. Андрэ Базен определил онтологическую сущность кино в объективности фотографии, которая заставляет буквально реальность перетекать на экран. Перетекая, реальность создает тот эффект достоверности происходящего здесь и сейчас (Шеметова 2011).

Хоррор, как своеобразный эмоциональный рефлекс, вырабатывался у публики еще со времени развития готического романа и городской легенды, давших начало огромному количеству литературных жанров и субжанров; а начиная с 30-х годов XX века хоррор становится частым приемом раннего звукового Голливуда. Однако наибольшую популярность хоррор в кино приобрел с 1960-х гг., когда ослабла цензура на демонстрацию насилия на экранах. Стоит оговорить, что в данном случае

мы имеем в виду так называемый еврохоррор. В России строгая цензура на показ жестоких сцен насилия не ослабевала вплоть до конца 1980-х гг.

Еврохоррор – это термин, объединяющий фильмы ужасов (с 1960 г.) Англии, Италии, Франции, Германии, Испании. Весь еврохоррор составляют две принципиально различающиеся жанровые школы. К первой из них — английской — относятся фильмы студии «Хаммер», а также некоторые картины ФРГ. Латинская школа включает работы итальянских и испанских режиссеров. Далее мы будем уделять особое внимание именно латинской традиции «поэтического ужаса», которая изменила само отношение к понятию страшного на экране. Ключевое отличие Латинской школы заключается в следующем: в противовес американскому «ужасу в обыденном», европейские фильмы ужасов роднит отношение к «страшному» не как к аномалии, случайному отклонению от божественной нормы (что является идеологией американского фильма ужасов), но как к результату обнаружения тайных механизмов бытия. Хоррор Латинской школы принадлежит высокому, «космическому» ужасу в лавкрафтовском понимании этого слова (Комм 2000).

Один из поджанров хоррора Латинской школы – giallo (от итал. – желтый). Термин, давший название жанру, появился в 1929 году. Так называли серию дешевых криминальных рассказов, отличительной особенностью которой была ярко–жёлтая обложка изданий. В серию входили как издания классиков, таких как Агата Кристи, так и работы итальянских авторов. Впоследствии, с 1960-х годов так стали называть поджанр фильмов ужасов (Schneider 2007: 94).

Сразу стоит оговорить, что фильмы «джалло» не являются детективом, так как под детективом обычно понимают не то произведение, в центре сюжета которого находится преступление и дальнейшее его расследование, а фильм, самоцелью которого является именно процесс расследования. Таким образом, детектив отличается от триллера, в драматургической основе которого лежит не столько сам процесс расследования, сколько создание уже упоминавшейся выше тревожной, пугающей атмосферы. В триллере преступник известен зрителю практически с самого начала, и интерес публики поддерживается не за счет детективной интриги (Артемьева 2010).

Иногда джалло относят к более широкому поджанру хоррора – слэшеру. Слэшер (англ. slash — удар с плеча, рубить, глубокий порез, глубокая рана, хлестать) — поджанр фильмов ужасов, для которого характерно, как правило, наличие убийцы-психопата (иногда носящего маску), который преследует и кроваво убивает своих жертв. Инопланетяне, монстры, зомби, вампиры, демоны в слэшере уступают место маньякам и хладнокровным убийцам. Отрицательные персонажи слэшера воспринимаются как нелюдь, обитающая в заброшенных городках, в особняках, стоящих обособленно от других домов, или вообще в лесу, куда обычные люди могут попасть, только сбившись с верного пути, как в прямом, так и переносном смысле. Их существование территориально вынесено за границу социального общежития, и символично предстает пограничным к человеческому сознанию и социальному порядку (Шеметова 2011).

К первому слэшеру можно отнести культовый чёрно-белый психологический триллер Альфреда Хичкока «Психоз» 1960 года. К этому времени «ужасные» клише прошлого десятилетия: вампиры, монстры, мутанты уже наскучили зрителю. В своем фильме Альфред Хичкок наделяет слово «страх» новым значением: теперь ночным кошмаром становится тихий на вид Норман Бейтс, в котором не сразу распознается психопат. Персонаж-обманка предстает перед зрителями в фильмах ужасов впервые. Но можно ли отнести Нормана Бейтса к разряду монстров? Он – шизофреник, то есть психически нездоровый человек, с которым наука сталкивается ежедневно. Однако мы причисляем «Психоз» к жанру хоррор, ведь в нем есть и образы старого темного дома, находящегося в глуши; скелеты; пустынные коридоры, присутствуют также мотивы сексуального насилия, убийства и кровосмешения. Кроме того, различные нарративные структуры, нагнетание саспенса, шоковые тактики (внезапные движения и раздражающие, визжащие струны), и даже освещение, обычно присущее фильмам ужасов.

Даже если герой фильма Хичкока не является монстром физически, тем не менее, фигура сумасшедшего психопата с ножом в руке не нуждается в комментариях. Он – не человек: ни мужчина, ни женщина, а скорее, и то и другое. Он и сын и мать, из живых и из мертвых, и жертва, и палач, то есть два человека в одном.

Очевидно, аномальная природа таких существ привлекает зрителей. Их отклонения от привычных норм мгновенно вызывают у нас интерес. Именно в этом, считает

Ноэль Кэрролл, и заключается ответ на вопрос, почему людей завораживает то, что в обычной жизни оттолкнуло бы, и как они могут находить удовольствие в том, что по своей природе является неприятным. Обнаружив аномальную природу монстра, зритель испытывает интерес к возможным вариантам противостояния такому существу (Carroll 1990: 184).

Дэвид Пол в книге «Эстетика, форма и эмоции» считает отвращение центральным элементом в эстетике хоррора, и так же, как и Кэрролл, полагает, что эмоция интереса основана на аномальной природе. Однако между двумя авторами есть принципиальные различия: для Пола каждый случай наслаждения хоррором подразумевает самоидентификацию аудитории с объектом ужаса. То есть, хоррор становится частью нас, происходит процесс «поглощения», а затем «высвобождения», поэтому испуг здесь выступает как акт вытеснения отвратительного. Кэрролл находит эту гипотезу сомнительной и выступает против объяснения через идентификацию: «Мне не обязательно идентифицировать себя со всем, что я нахожу интересным, так же, как я не нахожу интересным все, с чем я себя идентифицирую (если я, например, не увлечен собой)» (Carroll 1990: 244-245).

Таким образом, согласно теории Дэвида Пола, фильм в поджанре слэшер – это не просто демонстрация ужаса, и не сопротивление ужасу, но извержение отвратительного: уяснение отвратительного и освобождение от него посредством кинематографического текста. Слэшер – это бунт через жестокость с одной стороны и одновременно очищение от жестокого с другой. То есть слэшеры могут быть рассмотрены как категория аморального протеста против официальной массовой культуры (Шеметова 2011).

Еще одним истоком слэшеров можно считать фильмы, снятые в жанре «gore». Особенностью этого жанра является специфика главного объекта фильма – это человеческое тело, которое подвергается насильственной изощренной трансформации, имеющей природу болезненного сексуального удовольствия. Здесь слэшер отсылает нас в область человеческой психики, которая связана с патологией. Отрицательные персонажи слэшеров имеют ярко выраженные садистские наклонности. Согласно Жилю Делезу, садист обладает сильным и подавляющим всех Сверх-Я, которое настолько сильно, что часто он отождествляет себя с ним: он единственная нравственная инстанция для самого себя. Но собственное Я у садиста

потеряно, и эта потеря требует восполнения, обращаясь во вне. Перефразируя эту мысль, можно сказать, что у садиста нет иного Я, кроме Я его жертв. Садист – это монстр, сведенный к одному только Сверх-Я, которое реализует всю свою жестокость и единым скачком обретает всю свою полноту, как только выводит свою силу вовне (Шеметова 2011).

В чем же заключается удовольствие, заставляющее зрителей наблюдать за подобными монстрами? Джон Морелль в исследовании «Наслаждение негативными эмоциями в искусстве» указывает на важность ощущения контроля при просмотре арт-хоррора, во время которого зрителю ничего не угрожает, в отличие от жертв фильма ужасов (Carroll 1990: 246). Здесь мы подходим к теме эмпатии, то есть сопереживанию герою, а также катарсиса, духовного очищения. Теория, заключающаяся в том, что зритель, наблюдающий омерзительные сцены насилия на экране, испытывает эстетическое переживание и таким образом высвобождает свои негативные эмоции, представляется не до конца убедительной. Ведь зритель испытывает негативные эмоции именно в момент просмотра хоррор-фильмов, что делает теорию катарсиса бессмысленной в отношении хоррора. Так же бессмысленно было бы поместить руку в тиски просто ради того, чтобы испытать удовольствие в тот момент, когда мы эту руку высвобождаем (Carroll 1990: 246).

Функция ужаса на экране может заключаться в том, что она позволяет определить категорию ужасного как границу, которая не только отделяет человека от всех отвратительных не-человеческих проявлений, но и подчеркивает постоянство опасности этих проявлений. В своем эссе «Силы ужаса: Эссе об отвращении» Юлия Кристева определяет ужас на экране как ужас, овеществленный в знак. Сублимируя отвратительное и ужасное в знак, зритель осмысливает его и отторгает (Кристева 2003).

Таким образом, популярность хоррора заключается в эмоции интереса к аномальному и неизведанному. При всей типичности и ситуативной привязанности, структура хоррора всегда тяготеет к нетипичности, всегда подразумевает неожиданность, всегда избегает привычного развития событий, поскольку страх неизвестности – самый сильный из человеческих страхов. И в этой заведомой нетипичности фрейм хоррора особенно типичен (Суханова 2016).

Вообще, к хоррору можно отнести как детские страшилки, так и литературные произведения (рассказы, романы, стихотворения), фильмы, произведения визуальных видов искусства: картины, постеры, коллажи, не включающие в себя повествования, но отмеченные присутствием необходимым для хоррора элемента столкновения между привычным и аномальным. Признаки хоррора обнаруживаются в литературе различных жанров – от собственно хоррора до детективов, от «черного юмора» до постмодерна.

Как отмечалось выше, если фильм телеологичен, создан для того, чтобы вызывать у зрителя состояние страха, значит, этот фильм относится к жанру хоррора. Страх, будучи одной из семи базовых эмоций, согласно Полу Экману (наряду с радостью, удивлением, печалью, гневом, отвращением, презрением) эволюционировал вместе с человеком. Из архаического, сидящего глубоко как в человеческой, так и в животной природе чувства, поставленного на службу выживания, страх превратился в одну из самых могущественных, если не основную движущую силу человеческого поведения вообще (Суханова 2016).

2. ИСТОКИ ЖАНРА ХОРРОР

2.1. Готический роман

Несмотря на то, что жанр хоррор с течением времени отошел от приемов готической литературы и его атмосфера и стиль в наши дни обусловлены современными событиями, насыщены психологизмом и приближены к реальности, некоторые готические признаки сохраняются в нем до сих пор. Особенно ярко готическая атмосфера действия, а также «космический» лавкрафтовский ужас ощущается в творчестве итальянского режиссера Дарио Ардженто, к которому мы обратимся позже.

Г.Ф. Лавкрафт считал, что боль и угрозу смерти человек помнит лучше, нежели удовольствия, а нерешительность и опасность всегда тесно связаны между собой. Поэтому неисследованный мир кажется человеку миром, грозящим злом. После того как человек стал относиться к страху с удивлением и любопытством, появилось нечто, сложенное из обостренного чувства и возбужденной фантазии (Лавкрафт 1927).

Основные сюжетные модели хоррор заимствовал у викторианской литературы, но своими темами и образами обязан куда более разнообразным источникам. В художественном решении хоррор-фильмов соединяются две культурные традиции, почти никогда не пересекавшиеся. Первую из них можно условно обозначить как традицию элитарного или «поэтического» ужаса. Ее истоки лежат в живописи эпохи барокко, литературном и живописном наследии так называемого «черного романтизма» и, прежде всего, в готическом романе (Комм 2012: 19).

Традиционно первым настоящим готическим романом считается «Замок Отранто» (1765) Х. Уолпола, назвавшего его «готическим» в значении «средневековый». В дальнейшем содержание понятия «готический» переосмысляется, термин становится синонимом ужасного, страшного, сверхъестественного. Сейчас под готическим романом (англ. Gothic novel) мы понимаем роман «ужасов и тайн» в западноевропейской и американской литературе. Фантастические сюжеты сочетаются в таком романе с развитием действия в необычной обстановке (в покинутых замках, аббатствах, на кладбищах, на фоне зловещих пейзажей), но на

фоне реалистичных деталей быта и описаний, что еще более усиливает остроту, напряжение повествования, оттеняет его кошмарность (Николюкин 2001: 184-185).

Расцветом готического романа считают эпоху предромантизма и романтизма — конец 18 — начало 19 вв. В качестве наиболее ярких образцов жанра можно назвать романы «Итальянец» (1797) А. Радклиф, «Монах» (1796) М.Г. Льюиса, позднее — «Франкенштейн» (1818) М. Шелли и др. Некоторые элементы готического романа (создание атмосферы, характеристика персонажей) восходят к более ранним жанрам — якобитской трагедии начала 17 в. и кладбищенской поэзии 18 в. (Николюкин 2001: 184-185).

Готический роман сыграл существенную роль в становлении европейского и американского романтизма, повлияв, в том числе на Э.А. По. В 1830-х годах, по мнению Г.Ф. Лавкрафта, произошло литературное «рождение» писателя, повлиявшее не только на историю литературы о сверхъестественном, но и на жанр рассказа в целом.

До Эдгара По большинство писателей, работавших со сверхъестественным материалом, не понимали психологической основы тяготения к ужасу – им мешала привязанность к определенным литературным условностям (например, предопределенность счастливого конца, победа добра, ложное морализаторство, следование принятым стандартам и ценностям, старания стать на сторону приверженцев тех идей в искусстве, которые были приняты большинством). В противовес этому По, как настоящий художник, решил, что функция художественной литературы состоит в отображении событий вне зависимости от того, несут они добро или зло, приятные они или отталкивающие, стимулирующие или ввергающие в уныние. Автор – не учитель и не продавец идей, но внимательный и умелый рассказчик. Призраки в произведениях Эдгара По обрели злонравный характер, которого не было у их предшественников, и установили новый реалистический стандарт в истории литературного ужаса (Лавкрафт 1927).

В 1968 выходит фильм «Три шага в бреду» (Histoires extraordinaires), состоящий из трёх новелл («Метценгерштейн», «Вильям Вильсон» и «Тоби Дэммит»), которые созданы на основе рассказов Эдгара Аллана По. Режиссеры Федерико Феллини, Луи Маль, Роже Вадим сумели создать в фильме романтический антураж типичной «готической» истории.

Вильям Вилсон, герой второй новеллы, ведет смертельную борьбу со своим двойником, преследующим его всю жизнь. И карточная партия станет переломным моментом в этой борьбе человека и его совести (Schneider 2007: 188-189). История передаёт двойственность сознания, которое мечется между вымыслом и реальностью, пытаясь избавиться от химер, порождённых им самим. В сюжете о двойнике режиссёр воспроизвёл давнюю культурную традицию раздвоенности человеческого существования, изначально поделённого на добрую и злую сущность.

Новелла Федерико Феллини, снятая по рассказу «Никогда не закладывай дьяволу своей головы», продолжает мотивы искушения человека, прозвучавших в его творчестве ранее (эпизод «Искушения доктора Антонио» в альманахе «Боккаччо 70», а также «Джульетта и духи»). Действие переносится в современный Рим, где беспечно проводит время популярный английский актёр, не задумываясь о том, что неизбежно настанет час расплаты по заключённому с дьяволом договору (Кудрявцев 2008).

Э. По предвосхитил экзистенциальный взгляд на мир и на человека, находящегося в «пограничной ситуации», связанной с психической болезнью, отчаянием, потерей контроля над собой или страхом смерти. Он показывает читателю несостоятельность каких-либо умозрений или умозаключений при обращении к тайне жизни и смерти. Он искренне мистифицирует читателя, создавая игру, в которую запрещено играть. Это игра со смертью, – игра, которая должна или внушить читателю страх смерти, или избавить его от него (в экзистенциальном смысле) (Тузков 2009).

Интересно обратить внимание на готическую традицию английской литературы, возрожденную в 1890-х гг. Характерные признаки классической готики (страх перед потусторонним, призраками и мертвецами) уступили место страху перед безднами души человека. На первый план выдвигается страх перед обществом, институтами подавления личности, перед будущим. Источником страха становится наука, несущая угрозу тотальной гибели общества, разрушающая привычный мир человека (Николюкин 2001: 185).

Отметим, что подобные темы (страхи перед наукой, технологическими открытиями) также можно наблюдать во многих фильмах ужасов итальянского кино: «Планета вампиров» (Terrore nello spazio, 1965) режиссера Марио Бава, «Кошка о девяти хвостах» (Il Gatto a nove code, 1970) Дарио Ардженто, «Кровавая акула» (Shark:

Rosso nell'oceano, 1984) Ламберто Бава, «Во власти смертельного тумана» (I diafanoidi vengono da Marte, 1966) Антонио Маргерити, а также его фильм «Дикая-дикая планета» (I criminali della galassia, 1966). В них утверждается окончательное господство человечества над природой, но содержатся и опасения, что природа возьмет реванш.

С середины 19 века развивался и совершенствовался жанр «рассказа о привидениях», герои которого были помещены в современную обстановку. Воодушевленные появлением нового массового читателя и огромным ростом печатных изданий, авторы этого жанра (чаще всего женщины) удовлетворили общественный спрос на тему сверхъестественного. Как пишет Клайв Блум в своей книге «Готический хоррор», «рассказ о привидениях» был жанром, относящимся как к хоррору, так и к готике, однако не принадлежащий полностью ни к одному, ни ко второму (Bloom 1998: 5).

С психологической готикой, цель которой состоит в создании атмосферы и характеров, соседствует готика, отдающая предпочтение сюжету, хорошо рассказанной истории, нацеленная на создание особой атмосферы «suspense» (напряженного ожидания), на передачу зыбкой грани между сном и явью, видимостью и действительностью.

В жанре «черного юмора» готический роман разрабатывали Л.П. Хартли (1895-1972) и Дж. П. Колльер. Страх утраты индивидуальности, кошмар всеобщей унификации одним из первых выявил в человеке и обществе Мервин Пик (1911-1968) в неоготической фантастической трилогии – «Тит Гроун» (1946), «Горменгаст» (1950) и «Тит один» (1956). На аллегорическом уровне Горменгаст — внутренний мир, сознание человека, избавиться от которого он не в силах. Помещая традиционные для готики образы — «замок», «город», «комнату» — в современный социально-психологический контекст, Пик создал мир, параллельный реальному, со своими кошмарами, эзотерической метафорикой и символикой (Николюкин 2001: 184-185).

В промежуток с конца 1950-х по 1966 годы готический бум рождает основные шедевры итальянского готического хоррора режиссера Марио Бавы: «Вампиры» (I Vampiri 1957), «Черная суббота, или Три лица страха» (I tre volti della paura, 1963), «Операция „Страх“» (1966, Operazione paura), «Маска Сатаны» (La maschera del demonio, 1960) , «Плеть и тело» (La frusta e il corpo, 1963), Антонио Маргерити:

«Длинные волосы смерти» (Lunghi capelli della morte, 1964), «Замок крови» (Danza macabra, 1964), «Нюрнбергская дева» (La vergine di Norimberga, 1963), «Призрак» Риккардо Фреда (Lo spettro, 1963), «Кровавая бездна ужаса» Массимо Пупильо (Il boia scarlatto, 1965) и др.

В современной неоготике воплотился характерный для постмодернистской литературы симбиоз готики, гротеска, фантастики, пародии, наиболее ярко отразились такие характерные черты этого разряда литературы как описание деградации, распада мира, всевозможных оргий, сексуальных и наркотических извращений, разрушение и саморазрушение личности. Пародируется, лишается трагизма всё без исключения. «Готический» становится синонимом литературы гротеска, нереального, бесчеловечного. В постмодернистской готике на новом этапе повторилась ситуация конца 19 в.: разгул страстей, всеобщая тревога, неоапокалиптические настроения. Готика оказалась художественно-философской формой, наиболее адекватной мироощущению «конца века» (Николюкин 2001: 184-185).

Итальянский фильм «Собор» (La chiesa, 1988) Микеле Соави можно считать возвращением золотого века итальянского хоррора 50-х-60-х, когда готический хоррор был доминирующем трендом. Отдельно стоит упомянуть такие фильмы как «Дом со смеющимися окнами» Пупи Авати (La casa dalle finestre che ridono, 1976), а также шедевр Дарио Ардженто «Суспирия» (Suspiria, 1977), имеющий классический готический финал. Однако если в английских готических фильмах сюжет строился вокруг фигуры монстра или безумного ученого, то в фильме Дарио Ардженто, как и во всей латинской традиции, катализатором страха становится женщина (Schneider 2007: 45).

Готический роман, представляющий собой захватывающее чтение, выводящее на поверхность глубинные, темные страхи и желания человека, впечатляет неожиданными, нетривиальными поворотами сюжета, эротическими подтекстами, изображением кошмаров и чудес, зыбкостью границ между жизнью и смертью, реальным и фантастическим. Этот роман, обнажающий «вечные проблемы» — добра и зла, видимости и сущности, столкновения двух начал: Бога и дьявола, привлекал к себе писателей на протяжении всего 20 в.

2.2. Неоготика

Термином «Неоготика» (англ. New Gothic) условно называют совокупности литературно-эстетических явлений в Западной Европе и США конца 19-20 в., связанных с художественным переосмыслением и обновлением европейской готической традиции. Этот термин используется литературоведением лишь в последние десятилетия. Возникшая как реакция на бездуховность, прозаичность и утилитарность современного общества в общем русле неоромантизма (прежде всего английского), неоготика реанимирует готическую традицию в романе и повести, сочетая устоявшиеся ее приемы и стилевые особенности (мистицизм, фантастика, средневековый или экзотический восточный фон) с приметами, рожденными Новым временем (Николюкин 2001: 636).

К классике жанра относится роман Б. Стокера «Дракула» (1897), который ввел в западную культуру 20 в. образ необычайной символической силы и вписал в ее мифологию один из самых популярных мифов — миф о вампиризме. Герои отправляются в погоню на поезде, затем — на паровом катере; героиня пользуется стенографией – технические реалии позволяют причислить этот роман к неоготике.

В книге «Готический хоррор» Клайв Блум пишет, что хоррор не должен предлагать рациональные объяснения описанным событиям и пытаться объяснить насилие или страх. В некотором смысле основное отличие хоррора от неоготики состоит в том, что он имеет дело с необъяснимым. Хоррор – продукт демонизации в материальных или нематериальных реалиях. Если сюжет хоррора основан на научном прогрессе (радиация и мутация), то почти всегда апокалиптичен по тону, единственное логическое обоснование которого – непредвиденное нарушение порядка, вызванное научным вмешательством в естественные процессы. То есть, в отличие от готики, рациональное объяснение этих процессов не является здесь целью (Bloom 1998: 11).

В «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» (1886), действие которой разворачивается в современном писателю Лондоне, Р. Л. Стивенсон тематизировал дуализм человеческой души (сочетание в ней темного и светлого начал), разделив героя на добрую и злую ипостаси. Тема двойников и дуализма присутствует в творчестве режиссера Марио Бава (например, в его фильме «Маска демона» La maschera del demonio, 1960), а также в фильме «Судья» (La pretora, 1976) режиссера

Лучио Фульчи и «Последняя добыча вампира» (L'ultima preda del vampiro, 1960) Пьеро Реньоли.

Отголоски переосмысления готической традиции и стремления к новому ее прочтению просматриваются в пародии М.Твена «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (1889), в «Кентервильском привидении» (1887) и «Портрете Дориана Грея» (1891) О. Уайльда, в «Острове доктора Моро» (1896) и «Человеке-невидимке» (1897) Г. Уэллса (Николюкин 2001: 636).

Готика не обязательно должна быть ужасающей, как и хоррор не должен быть готическим. Тем не менее, и готика и хоррор поднимают одинаковые проблемы и часто используют схожие сюжеты – поэтому их близость неопровержима (Bloom 1998: 9).

Сегодняшний этап развития неоготики усугубляется ее активной коммерциализацией, в результате которой возникает огромный пласт «массовой литературы» и кинематографа, эксплуатирующий однообразные сюжеты.

2.3. Понятие «Сверхъестественное»

Возрождение интереса к Неоготике приходится на 1970-90-е гг. Пересоздание прежнего готического контекста в новых социокультурных условиях находит отражение в творчестве Х.Ф. Лавкрафта – автора, творящего неоготическую мифологию фэнтези и создавшего «культ Ктулу» и собственный поджанр литературы ужасов («Лавкрафтовские ужасы»).

Свои произведения этот автор относил к типу литературы сверхъестественного ужаса, причем их не следует смешивать с внешне похожим, но в психологическом плане совершенно другим типом, – с литературой, которая пробуждает обыкновенный физический страх и земной ужас. В литературе «космического ужаса» в ее истинном значении, в настоящей истории о сверхъестественном, по Лавкрафту, есть нечто большее, чем тайное убийство, окровавленные кости или простыня с гремящими цепями. В ней должна быть ощутима атмосфера беспредельного и необъяснимого ужаса перед внешними и неведомыми силами (Лавкрафт 1927).

Мы уже проследили некоторые внутрижанровые особенности изменения отношения хоррора к понятию «сверхъестественного». Для того чтобы выделить и проанализировать основные этапы развития жанра, следует точнее определить само понятие «сверхъестественное».

Так, Л. Леви-Брюль считал, что в первобытном мышлении различение между природой и Сверхъестественным расплывается и совершенно стирается (Леви-Брюль 2015). В архаичных культурах сформировалось общее представление о сверхъестественном как необыкновенном качестве, которым обладают определенные предметы, силы и существа. Это представление, реализуясь с помощью таких приемов мышления как уподобление, персонификация, антропоморфизация, выражает себя в конкретных образах «духов», «демонов», «богов» и выступает одним из источников первобытной мифологии (Кононенко 2003).

Знания о сверхъестественном и приемы взаимоотношений с ним кладут начало древнейшим формам религии. Так, в основе мистического учения оккультизма (от лат. occultus – тайный, сокровенный) лежит вера в существование

сверхъестественных («оккультных») сил, с которыми якобы можно вступать в общение при помощи магии (Bloom 1998: 17).

В древнейших религиях главным выражением культовых отношений служил ритуал. Существует теория, рассматривающая жанр ужасов как выросший на ритуальной основе. Главной его характеристика – это то, что он демонстрирует табуированные в обществе сцены жестокости, убийств и смерти и в то же время заново утверждает культурные, общественные и моральные ценности в крайней их форме. Ритуал можно рассматривать как средство, с помощью которого общество одновременно восстанавливает изначальный контакт с внушающим ужас элементом и в то же время исключает его. Можно считать, что сам просмотр хоррора служит неким подобием ритуала (Ионов 2016).

Нередко в фильмах ужасов действие ритуализовано, и для победы над темными силами героям необходимо выполнить известный ряд действий и соблюсти ряд необходимых условий и правил. Подобные ритуалы в фильме способны спасти протагониста, но никак не предотвратить повторение той же ситуации в будущем. Основная цепь событий фабулы хоррор-фильмов строится на нарушении протагонистами простых правил-границ своего мира, о которых они заранее были поставлены в известность: не ночевать в доме, который считается населенным призраками, не смотреть видеокассету и т.д. (Ионов 2016). Однако стоит оговорить, что подобный мотив запрета чаще всего встречается именно в американском хорроре, а также является сюжетообразующим мотивом в советских детских «страшилках», где смерть мыслится как результат «неправильного» поведения героя. Реже мы сталкиваемся с мотивом немотивированного запрета в итальянских и советских фильмах ужасов.

Возвращаясь к понятию сверхъестественного, скажем, что в настоящее время термин «сверхъестественное» включает в себя множество разнообразных подвидов, таких, например, как ортодоксальный медиумизм, изучение энергии земли и силовых линий, магические и языческие практики, феминистский оккультизм, внеземные цивилизации и уфология и многое другое (Bloom 1998: 19).

Космический ужас появляется в качестве составного элемента в самом раннем фольклоре всех народов, его легко увидеть в древних балладах, хрониках и священных писаниях. Он был непременным атрибутом колдовских ритуалов с

вызыванием демонов и привидений, процветавших с доисторических времен и достигших своего пика у семитских народов. На Востоке повествование о сверхъестественном тяготело к пышности и веселью, которые превратили его в нечто почти фантастическое. На Западе атмосфера повествования приобрела невероятное напряжение и убедительную серьезность (Лавкрафт 1927).

Самые замечательные работы о сверхъестественном, по мнению Г.Ф. Лавкрафта, это работы о подсознательном. В своем эссе «The Uncanny» (название которого можно перевести как «Сверхъестественное» или «Зловещее») 1919 года Зигмунд Фрейд разъясняет, что «зловещее – это та разновидность пугающего, которая берет начало с давно известного и привычного». Фрейд ссылается на определение философа Ф. В. Й. Шеллинга: «<…> жутким называют все то, что должно было оставаться тайным, скрытым и вышло наружу». То есть привычное, глубоко запрятанное, вытесненное из сознания вдруг возвращается неузнаваемым, преображенным, и в этой новой сущности мы признаем оттесненную часть себя, «<Ж>уткое, возникшее из вытесненных инфантильных комплексов, из комплекса кастрации, мечты о материнском теле и т.д.» (Фрейд 1919).

Примеры зловещего находятся в зависимости от принципа, который З.Фрейд, воспользовавшись выражением одного пациента, назвал «всемогуществом мысли». Фрейд писал: «Анализ случаев зловещего привел нас к древнему анимистическому мировоззрению, отличительные признаки которого – наполнение мира духами людей, нарциссическая переоценка человеком собственных душевных процессов, всемогущество мысли и построенная на нем магическая техника, наделение тщательно отмеренными магическими силами других людей и вещей (мана), а также всевозможные творения фантазии, которые неограниченный нарциссизм этого периода человеческого развития выставляет в качестве защиты от неоспоримых притязаний реальности» (Фрейд 1919).

В своем индивидуальном развитии человек проходит соответствующую этому анимизму первобытных людей фазу, которая оставляет после себя способные еще проявиться следы. Поэтому кажущееся нам сегодня «зловещим» обусловлено тем, что восходит к этим остаткам анимистической душевной деятельности и побуждает их проявиться.

Подобные идеи присутствуют у В.Б. Шкловского или – в качестве идеи «очуждения» – у Б. Брехта, также характерны для постсоветской литературы, где можно найти множество типичных и тривиальных иллюстраций фрейдизма (Эпштейн 2005).

Таким образом, мы подошли к основному смыслу данной главы. Под «вытесненным, а ныне возвращающимся» Фрейд понимает такие культурные и психологические элементы как следы анимизма и магии, чрезмерное акцентирование психической реальности в ущерб материальной (или «всемогущество мысли»), страх смерти, различные формы удвоения личности (маски, куклы, двойники) и кастрационный комплекс (часто выражающийся в мотивах отрезанных конечностей и головы). Особую роль приобретает в этом контексте амбивалентное отношение к женской сексуальности, сочетающее в себе страх и влечение. Все перечисленные выше элементы будут подробно рассмотрены в следующих главах на примере итальянского и советского хоррора.

Так, обилие «зеркальных» персонажей в хоррор-фильмах соотносимо с «навязчивым желанием повторять», которое, по Фрейду, характеризует как «зловещее», так и влечение к смерти, представляющее собой инверсию эротического влечения.

Подводя итог рассмотрению понятия «сверхъестественное» в разных источниках, можно предположить, что в современном хорроре область сверхъестественного не является более определяющим фактором. Новая жанровая парадигма предложила жанру «хоррор» занять место в одном ряду с жанром «триллер», настолько ему близким, что их сложно различить. В современном хоррор-фильме совсем не обязательно присутствие монстра, явившегося из параллельных миров, это скорее фильм повышенной, извращенной жестокости, где насилие достигает своего апогея и становится самоцелью и главным «аттракционом».

В последней главе нашей работы мы подробнее рассмотрим жанр «mockumentary», который сокращает дистанцию между зрителем и экранным зрелищем, позволяя воспринимать необычные явления как более реальные, чем они воспринимаются в игровых фильмах, поскольку оформлены они в «документальной» эстетике, что, казалось бы, противоречит самой сути жанра.

Таким образом, если при своем зарождении жанр хоррор был замкнут в тесных рамках, базировавшихся на нескольких сюжетных схемах (прием столкновения человека с чем-то сверхъестественным и неизведанным), то впоследствии он эволюционировал в сложную систему, адаптирующую опыт других жанров и эстетик.

3. ХОРРОР В ИТАЛЬЯНСКОМ КИНО

В силу отсутствия литературной традиции, а также наличия жесткой религиозной цензуры, казалось немыслимым, что в южноевропейских католических странах, таких как Италия, может возникнуть собственная хоррор-школа. Образы черного романтизма и декаданса можно найти в итальянских дива-фильмах 1910-х годов, однако развитие этой традиции было остановлено утвердившимся фашистским режимом. В тоталитарных странах, стремящихся к полному (тотальному) контролю государства над всеми аспектами жизни общества и человека, искусство является мощным орудием пропаганды. И в Италии во время правления Бенито Муссолини, и в России во времена СССР, кино контролировалось государством. Поэтому наличие жанра хоррор в национальном кинематографе может служить и индикатором политической свободы.

Любопытно, что истоки итальянского фильма ужасов можно найти во Франции, где в 1897 году появился театр «Гранд-Гиньоль». «Гранд-Гиньоль» превратился в имя нарицательное, в термин, который вошел во многие языки, как описание вульгарно-аморального пиршества для глаз. На протяжении более 65 лет различные труппы актеров возбуждали парижскую аудиторию представлениями об убийстве, хаосе и мести. Спектакли Гранд-Гиньоля были основаны на идеях авангарда, с его гиперреалистичными сценами безумия. Авторы, не скрывая комическую основу своего ремесла, использовали грубую бытовую лексику, выводили на сцену представителей социальных низов, девиантов, проституток, потрясали зрителя количеством проливаемой крови (Paul 2005: 15).

Парижский театр Гранд-Гиньоль достиг своего пика популярности в конце 1920-х гг., пережил военные годы, а затем в 1962 году был вытеснен реальными ужасами послевоенного времени, и прекратил свое существование (Paul 2005: 15).

Гранд-Гиньоль вдохновил многих подражателей с аналогичными труппами по всему миру, в том числе и в Риме. Итальянский театр Гранд-Гиньоль существовал в период с 1908 по 1928 год. Театр был широко признан публикой и повлиял на многих современных итальянских авторов (Paul 2005: 16).

Появление кино во Франции, разумеется, оказало воздействие и на рождение итальянского кинематографа. Первые попытки итальянцев в области

фантастического кино были крайне стилизованными, развлекательными, но неуклюжими представлениями мифических сказок из собственной истории.

Помимо политической цензуры, итальянский хоррор формировался в условиях противостояния религиозной цензуре. Ярким примером такого противостояния был список, опубликованный Ватиканом и содержащий имена режиссеров, наиболее вредных с точки зрения догматов веры (например, француз Луис Бунюэль, испанец Джесс Франко и т.д.) (Комм 2000).

В 1920 году на экраны выходит немой черно-белый фильм «Монстр Франкенштейна» («Il Mostro di Frankenstein»), который был замечен немногими зрителями в силу строгой цензуры того времени, запретившей фильм из-за обилия сенсационных для того времени образов. В наше время фильм считается потерянным, к сожалению, не сохранилось ни одной копии пленки. Режиссер фильма Эудженио Теста снял историю о докторе Франкенштейне (его играет продюсер фильма Лучано Альбертини), выслеживающего свое творение (Paul 2005: 16).

Однако несмотря на всё перечисленное, в 60-е годы в Европе рождается новая жанровая школа, принадлежащая к высокому, «космическому» ужасу в лавкрафтовском понимании этого слова. В итальянской традиции «ужасного» мы усматриваем оппозиционную Голливуду традицию отношения к «страшному» не как к аномалии, случайному отклонению от божественной нормы, но как к результату обнаружения тайных механизмов бытия. Нечто подобное позже мы продемонстрируем и на примере советского кинематографа конца 80-х гг.

Эта глава посвящена наиболее известным итальянским режиссерам фильмов ужасов Дарио Ардженто и Марио Бава, в творчестве которых граница между иллюзией и реальностью стирается, а герои их фильмов будто оказываются в сюрреалистическом мире. Кроме того, мы обратим внимание на изменения в отношении к образу «монстров» внутри жанра, а также на частотный мотив итальянского хоррора, в котором женщина одновременно и жертва, и «палач».

3.1. Марио Бава

По мнению Луиса Пола, автора книги «Режиссеры итальянских хоррор-фильмов», словосочетание «галлюцинаторный ужас» лучше всего подводит к пониманию итальянских фильмов ужасов. Сложно найти что-либо схожее с тем эффектом галлюцинаторного ужаса, который вызывает просмотр итальянских хоррор-фильмов, где сбываются кошмары и оживают страхи и фобии (Paul 2005: 15).

Первым итальянским готическим фильмом принято считать фильм «Вампиры», снятый в 1957 году режиссером Риккардо Фреда. «Вампиры» – это история загадочного убийцы, который обескровливает тела своих жертв, и парижского журналиста, расследующего серию похищений и убийств молодых девушек. Эта картина заложила основу итальянского готического фильма, а также предвосхитила появление триллеров джалло, используя такие приёмы как демонстрацию рук убийцы в черных перчатках (Paul 2005: 19).

Важным аспектом этого фильма стало осовременивание традиционных элементов готического мира (замки, лабиринты, секретные пути, тема двойников и т.д.) и перенос их в мир Парижа середины 20 века. Фильм можно отнести к еще одному поджанру – «медицинскому хоррору», в котором доктор или ученый приносит в жертву бесчисленное количество молодых девушек, чтобы сохранить жизнь (или красоту и здоровье) своей возлюбленной (обычно жене или дочери). Еще одной причиной, побуждающей нас остановить внимание на фильме «Вампиры», стало введение в этот фильм первого зомби в истории итальянского кино (Schneider 2007: 118). К тому же субжанру относится снятый Риккардо Фреда фильм «Ужасная тайна доктора Хичкока» («L'Orribile segreto del Dr. Hichcock», 1962).

Однако самым значительным из всех готических фильмов ужасов того времени был режиссерский дебют Марио Бавы «Маска демона». Этот момент можно считать отправной точкой формирования латинской традиции ужасов.

Действие этого фильма происходит в России 19 века и, как указано в титрах, он основан на рассказах Н.В. Гоголя. В действительности, связь с произведениями русского писателя здесь явно преувеличена. Актриса Барбара Стил благодаря «Маске демона» становится первой в истории итальянского кино женщиной — звездой хоррора. В фильме она играет сразу две роли: вернувшуюся с того света ведьму Азу и княжну Катю. Аза стремится завладеть телом Кати, подчинить ее себе, в то время как Катя слишком слаба, чтобы самостоятельно противостоять одолевающему ее злу. Если в английских готических фильмах сюжет строился вокруг фигуры монстра или безумного ученого, то в латинской традиции катализатором страха становится женщина. Женщина – жертва и женщина – носитель зла, часто в одном лице.

Такая интерпретация женских образов, типичная для итальянских фильмов ужасов, позже, как уже сказано, вошла в обиход советских фильмов конца 80-х гг. Но если в итальянском хорроре эти образы трансформировались впоследствии в ужасных женщин-маньячек из арджентовских джалло, то в советских фильмах они сохраняли особенности классических готических романов с их обычным присутствием сверхъестественных сил.

Как уже отмечалось, в творчестве Марио Бава очень часто встречается тема двойничества. Доппельгангер (нем. Doppelgänger — «двойник») — в литературе эпохи романтизма двойник человека, появляющийся как тёмная сторона личности. В произведениях некоторых авторов персонаж не отбрасывает тени и не отражается в зеркале. Его появление зачастую предвещает смерть героя. От Гофмана тема мистического, часто демонического двойничества перекочевала в произведения русских классиков — А.С. Пушкина («Уединённый домик на Васильевском острове»), В.Ф. Одоевского («Сильфида»), Н.В. Гоголя («Шинель») и Ф.М. Достоевского (повесть «Двойник»). В англоязычной романтической литературе тема двойничества разрабатывалась Эдгаром По («Вильям Вильсон»), Диккенсом («Повесть о двух городах»), Джозефом Шериданом Ле Фаню («Зелёный чай») и Робертом Льюисом Стивенсоном («Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», «Хозяин Баллантрэ»). В повести о Джекиле и Хайде раздвоенность главного героя впервые получила псевдонаучное истолкование. Та же тема двойников (а

также женщины как носителя зла) обнаружилась позже и в советском фильме «Господин оформитель» (1988), который будет рассмотрен ниже.

В финале «Маски демона» главный герой пытается спасти Катю, но вместо этого находит Азу. Аза притворяется Катей и просит героя немедленно убить ведьму. Он соглашается, но в последний момент замечает крестик на ее груди. Срывая с Азы мантию, он оказывается перед омерзительной картиной – ему открывается скелет колдуньи без плоти и крови.

В трактате «Исследование ужаса» Леонид Липавский высказывает мнение о том, что в основе ужаса лежит омерзение, которое не вызвано ничем особенным, кроме эстетического переживания. «<…> Это подобно тому, как если бы мы разговаривали с нежно любимым другом, вспоминали то, что нам ближе и важнее всего, и вдруг сквозь черты его лица выступило бы другое, чуждое, по-обезьяньи свирепое и хитрое лицо идиота. Мы обманулись: он не тот, за кого мы его принимали<…> Он не тот, а оборотень. И всякий страх есть страх перед оборотнем» (Липавский 2000: 88).

Это не редкий момент в фильмах ужасов: так, помимо главного героя фильма «Маска демона», который не различает ведьму и свою возлюбленную, в другом фильме Марио Бавы, «Лиза и дьявол» (1973), героиня не может отличить людей от их двойников-манекенов.

«Лиза и дьявол» многими признается вершинным достижением режиссера. Фильм создан на основе реальных фактов биографии маньяка-некрофила Виктора Ардиссона, с использованием гофмановских мотивов зловещих двойников-доппельгангеров и с диалогами, навеянными «Бесами» Ф. Достоевского. Снятый в лабиринте средневековых улочек города Толедо, «Лиза и дьявол» скорее не фильм ужасов, а авангардистская смесь романтизма, маньеризма и сюрреализма. Подобно большинству режиссеров, М. Бава всю жизнь снимал один фильм, суть которого составляла самоидентификация героя в кажущейся, обманчивой реальности. Во всех его картинах есть опыт пребывания на пограничной полосе между иллюзией и реальностью, где невозможность отличить одно от другого порождает иррациональный страх (Комм 2012: 85).

В «Маске демона» Марио Бава многое позаимствовал из немецкого экспрессионизма, американского нуара и готики. Но основные черты стиля автора здесь уже выработаны: изысканное черно-белое изображение, холодная сексуальность, образ прекрасного и зловещего прошлого, таинственным образом тяготеющего над упадочным, вырождающимся настоящим. Мертвецы и призраки выглядят в фильме более дееспособными и активно борющимися за место среди живущих, чем их растерянные живые противники, будто повторяющие за княжной Катей: «Моя жизнь — как этот запущенный сад: всё здесь умирает, всё приходит в упадок». Именно это впоследствии и стало родовой чертой итальянского готического фильма, характеризующегося болезненной красотой распада и умирания, древней печалью, смешанной с ужасом неизбежной гибели (Комм 2012: 77).

Почему зрителя так пугает мрачная атмосфера фатализма и пессимизма в готических фильмах, которые, как мы уже упомянули, связаны с американским нуаром? Вообще, сам термин «фильм-нуар» (фр. film noir) переводится как «чёрный фильм». С ним перекликаются многие работы Альфреда Хичкока, в которых освещение не выделяет актёра среди обстановки, часто он вообще помещается в тень, что подчеркивает растворение персонажей в среде, в общей мрачной атмосфере. Страх темноты по своей сути иррационален. Когда человек идет ночью по лесу, этот страх понятен и объясним. Но даже ребенок, понимая, что темноты в комнате нечего бояться, все же страшится её. Л. Липавский замечает в страхе темноты: тоску изоляции или одиночества, ожидание неизвестных угроз, тоску однообразного фона: «<…> Однообразие уничтожает время, события, индивидуальность <…>. Ту же тоску вызывает темнота, снег или туман<…>» (Липавский 2000: 88-89).

Однако не всем итальянским режиссерам была близка атмосфера романтического пессимизма и готического мистицизма. Антиподом Марио Бавы становится, Риккардо Фреда, утверждавший, что самый страшный монстр – это ваш сосед, перерезавший горло своей жене. В качестве иллюстрации этого тезиса Фреда снял уже упоминавшийся выше фильм «Ужасная тайна доктора Хичкока». Фильм рассказывал не о борьбе живых с мертвецами, а о похождениях маньяка-некрофила. Появление вполне реального маньяка стало первым полушагом к другому знаменитому итальянскому джалло. От готики джалло позаимствовал атмосферу

действия, от детектива — сюжетную модель, где личность убийцы выясняется лишь на последних минутах фильма.

Таким образом, мы подошли к изменению фигуры монстра в итальянских хоррор-фильмах. Катализатором рождения нового злодея стал успех хичкоковского «Психоза». Благодаря ему неизменной принадлежностью джалло становится маньяк-убийца, чьи действия, внешне иррациональные, все же имеют в основе некую извращенную логику, в которую необходимо проникнуть сыщику-зрителю. Маньяк был более похожим на фантом из потустороннего мира, чем на существо из плоти и крови. Это был «человек без лица», неопределенного пола и возраста, одетый в черный плащ с поднятым воротником, в черных перчатках и шляпе, приходивший из ниоткуда и уходивший в никуда.

В заключение, стоит прояснить некоторые особенности жанра джалло, о котором более подробно речь пойдёт в следующей главе. А именно, различия джалло и слэшера. Мы уже упоминали, что некоторые критики считают джалло подвидом слэшера, ведь и в первом и во втором случае злодеем чаще всего выступает маньяк, жестоко расправляющийся со своими жертвами. Однако эстетически эти жанры имеют мало общего. Слэшеры рисуют узнаваемый быт провинциальных американских городков и рассчитаны на подростков. Джалло ориентирован на взрослую аудиторию, а действие, подобно мистическим итальянским фильмам, разворачивается в метафизических «ландшафтах души», которые лишь условно именуются современной Италией. Италия (или любая другая страна, где разворачивается действие) здесь не более реальна, чем загадочная Молдавия в «Маске демона» Марио Бавы. Гулкие пустые улицы, декор, часто представляющий причудливую смесь барокко и поп-арта, неестественное освещение — все это имеет весьма слабую связь с пестрым и шумным итальянским бытом 60-70-х годов (Комм 2012: 143).

Далее в работе мы еще не раз убедимся, что итальянский хоррор имеет гораздо больше общего с советским хоррором, чем, например, с его американской моделью.

3.2. Дарио Ардженто

В 1962 году Марио Бава снял фильм «Девушка, которая знала слишком много» (La ragazza che sapeva troppo). Этот фильм стал началом мощного течения в итальянских фильмах ужасов и в 1960-70-ые годы приобрел огромную популярность у зрителей. Течение это называется «джалло». Бава в своей ленте использует элементы, которые впоследствии стали характерными для этого жанра: исследование вуайеризма в контексте жестокого убийства, одержимый детектив и набор захватывающих поворотов сюжета. Не смотря на то, что героиня фильма Нора уверена в том, что убийцей должен быть мужчина, им оказывается женщина. Тем самым фильм разрушает традиционные гендерные представления хоррора и задает тренд всем последующим фильмам джалло (Schneider 2007: 94-95).

Окончательно же утвердил новый жанр в своих правах Дарио Ардженто, чья «Птица с хрустальным оперением» (L'Uccello Dalle Piume Di Cristallo, 1969 г.) стала самым кассовым фильмом года в Италии.

«Фильмы – это сны. Многим кинокритикам не нравятся мои фильмы, потому что они слишком невероятные. Но именно в этом мой стиль. Я рассказываю истории, словно это сны. Это мое воображение. Я не смог бы снять фильм, который был бы настолько точным, что напоминал бы реальную жизнь» [1], так говорит о своих фильмах Дарио Ардженто.

В одном из интервью Ардженто обозначил формулу развития интриги в джалло: «от рационального к гиперрациональному и через иррациональное к полному безумию». На практике эта формула воплощалась следующим образом: герой (как правило, иностранец или женщина), существующий еще в некоем реалистическом пространстве, становится свидетелем события, смысл которого ускользает от него (и от зрителя). Пытаясь понять, объяснить увиденное, герой предпринимает некие шаги

---

[1] « Films are dreams. Many, many critics say to me that my films are not good because they are too unbelievable, but this is my style. I tell stories like they are dreams. This is my imagination. For me, it would be impossible to do a film that is so precise, that resembles real life»
http://m.imdb.com/name/nm0000783/quotes

и незаметно переступает грань между «рацио» и «хаосом». Здесь уместно вспомнить представление Фрейда о жутком, как о чем-то, что должно было оставаться тайным, скрытым, но выдало себя. Увиденное героем не должно было быть увиденным, и чем ближе герой подходит к разгадке тайны, тем страшнее ощущается неотвратимость наказания за это (Комм 2012: 147).

Если герои Бавы находятся на нейтральной полосе между иллюзией и реальностью, то у Ардженто эта граница стирается вовсе. С момента расследования герой оказывается в сюрреалистическом мире, населенном фантомами и монстрами подсознания. Так, фильм «Птица с хрустальным оперением» рассказывает о туристе из США по имени Сэм Далмас, который стал свидетелем зверского преступления в картинной галерее — пострадала жена хозяина Моника. После чего, он становится одержим расследованием. Одержимость и паранойя — это, пожалуй, одни из ключевых эмоций для жанра джалло.

Подозрения падают на хозяина картинной галереи. Когда в финале появляется настоящий маньяк – Моника, Далмас понимает, в чём была неправильность сцены, которую он видел – мужчина «в чёрном» пытался не убить, а остановить жену. Теперь в той же галерее Моника пытается зарезать Сэма. Ошибка героя показывает, что сила гендерных норм настолько сильна, что она формирует обманчивые образы, которые воспринимает и вспоминает человек (Cooper 2012: 33).

В джалло изящно сочетаются жестокость, таинственность и сексуальность. Жестокие убийства мы встречали и в слэшерах, но выглядеть все это будет совершенно иначе. Помимо детективного сюжета жанр, прежде всего, отличается богатым визуальным содержанием. Фильмы в жанре «джалло» – это всегда потрясающая операторская работа. Сцены убийств – долгие, изощренные, а убийца как правило за кадром, основное внимание уделяется крупным планам. Дарио Ардженто, например, показывает только руки убийцы в черных перчатках (часто он снимает свои собственные руки).

Своими фильмами режиссер словно пытается запечатлеть визуальный облик страха, дать имя лавкрафтовскому Неназываемому. В его джалло ничто не происходит рационально и ни одно событие не постигается здравым смыслом. Даже улики, которые оставляет Неназывамое в мире рационального, не имеют ничего общего с логикой — они связаны между собой ассоциативно и, по сути, так же алогичны, как

и окружающее героя пространство. В этом пространстве даже органы чувств постоянно лгут героям. В фильме «Кроваво-красное» (1975 г.) герой считает, что видел в квартире убитой женщины на стене сюрреалистическую картину, на самом деле он видел отраженное в зеркале лицо убийцы, которым снова оказывается женщина – сумасшедшая мать одного из героев фильма.

Фильмы Д. Ардженто знаменовали эмансипацию женщин хоррор-фильмов. Из преследуемых и беззащитных жертв они превратились в убийц. Уверенность в добропорядочности дает трещины, ведь даже спокойная и верная жена может оказаться беспощадной преступницей.

Разгадка тайны часто оказывается еще более шокирующей, чем само преступление, и, вместо того чтобы восстановить порядок вещей, лишь сводит с ума героя. Так, в финале «Кроваво-красного», уничтожив убийцу, герой оказывается в невероятно долго опускающемся вниз (словно в бездну) лифте. Когда лифт останавливается, кадр его решетки резко сменяется крупным планом лица героя, отраженного в луже застывшей крови (как ранее отражалось в зеркале лицо убийцы). Эта сцена стала хрестоматийной и неоднократно цитировалась.

Обилие крови в фильмах джалло пугает зрителя, но, казалось бы, что страшного в самой крови? В «исследовании ужаса» Л. Липавский считает, что в основе страха крови лежит страх перед вязкой консистенцией, перед однородностью. В фильмах ужасах постоянно присутствуют такие вещества, рождающие страх или отвращение, как: кровь, грязь, слизь и т.д. В основе страха, вызываемого консистенцией и цветом, лежит страх перед несконцентрированной жизнью. Разлитость, несконцентрированность жизни выражается в ее равномерном растекании во все стороны. Здесь мы видим как страх консистенции, так и страх формы. Как, например, боязнь пауков, многоножек и т.д., которые также являются частыми предметами страха в фильмах ужасов. Их конечности направлены в разные стороны и будто бы имеют самостоятельную жизнь (например, оторванная нога паука, осьминога) (Липавский 2000: 84-85).

Л. Липавский считает, что основная ошибка при объяснении страха, заключается в его утилитарном состоянии. Например, считается, что люди бояться змей, потому что они опасны. На возражение, что змей бояться и те, кто не знает, что они опасны,

отвечают ссылкой на инстинкт. Но ведь, есть множество безвредных вещей, возбуждающих непосредственный страх, и множество опасных и вредных вещей, его не возбуждающих. Само явление страха не так полезно для сохранения жизни, как принято считать, ведь страх парализует. Какую пользу приносит кролику сковывающий его страх под взглядом змеи? Страх возник ни как полезное приспособление, он самостоятелен. Занимателен пример, который приводит Л. Липавский: девочка испугалась колеблющееся желе на блюде. Ее испугало подрагивание, точно живой, массы. Но пугает здесь не вообще одушевленность, а противоестественная одушевленность. Органической жизни соответствует концентрированность и членораздельность, здесь же расплывчатая, аморфная масса, почти неорганическая жизнь (Липавский 2000: 82-83).

Разумеется, предметы страха (те, кого боятся персонажи фильма: пауки, оборотни, зомби или маньяки и т. п.) универсальны. Зачастую предметы страха есть порождения социокультурного контекста, в котором создается произведение, они могут «устаревать», выходить из моды, заменяться новыми. Каждая эпоха рождает как собственные предметы страха, так и отчасти наследует те, что были созданы ранее.

Возвращаясь к творчеству Дарио Ардженто, стоит повторить, что его ближайшим литературным аналогом можно считать Говарда Лавкрафта, для которого иррациональный ужас кроется в запретном знании. Именно это становится причиной безумия и гибели их героев. Для Лавкрафта это знание заключено в глубинах древнеегипетских храмов и остатках доисторических культов, у Дарио Ардженто же демоны таятся в самой мифологии культуры — в старинных манускриптах, архитектуре, скульптуре, живописи. Самый космический его фильм – «Инферно» (1979). В фильме почти отсутствует сюжет, он представляет собой набор слабо связанных между собой эпизодов, в которых все, кто прочитал книгу мифического алхимика Варелли, страшно и неестественно погибают.

Таким образом, идея джалло, придя к чисто мистической разгадке детективного сюжета, доходит до своего логического завершения (Комм 2012: 148).

В связи с цензурными запретами, пренебрежением к жанру хоррор со стороны критики, а также мощной голливудской рекламой (которая в конце 70-х буквально

поглотила кинорынок Европы) в массовом сознании понятие «фильм ужасов» отождествилось с его американской моделью.

Однако даже поверхностный взгляд на перечисленные фильмы обнаружит возникновение иной (оппозиционной Голливуду), поэтической традиции хоррора. Итальянские хоррор-фильмы (как и советские) роднит отношение к «страшному» не как к аномалии, но как к результату обнаружения тайных механизмов бытия. Эти фильмы называют «гностическими», имея в виду параноидальный тип мышления, когда окружающая реальность воспринимается как иллюзия, и лишь проникновение за покровы видимого, познание «тайны мира» несет освобождение (Комм 2012: 78).

4. ХОРРОР В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Проявлениям хоррора в советской культуре препятствовала цензура. Ни мистика, ни эстетика в духе Г. Ф. Лавкрафта не могли реализоваться в сфере официального искусства СССР, хотя потребность в них явно ощущалась.

Единственным выдержанным в стиле хоррора фильмом советского периода можно назвать «Вий» (реж. Георгий Кропачев, 1967), о котором уже многое написано, поэтому на нем мы не будем подробно останавливаться.

Основой появления хоррора в советском кино могли бы послужить произведения писателей-романтиков (А.К. Толстого, В.А. Одоевского и др). Огромной популярностью в СССР пользовались произведения Э. По, А. Бирса, некоторые примеры «ужасного» можно было встретить в научной фантастике, однако кино в силу массового характера аудитории было едва ли не самым подцензурным видом искусства.

Послереволюционный голод вызвал волну текстов в прозе и поэзии, в которых существенное место заняла тема каннибализма. Так, С.Н. Сергеев-Ценский в 1927 году публикует повесть «В грозу» о судьбе девочки Мушки и ее матери, бегущих от гражданской войны в Крым. Повесть открывается историей одного татарина, который, будучи отцом шестерых детей, «бестрепетно резал младших ножом, как барашков, и кормил ими старших и жену, кормился и сам». «…Проходивший мимо отряд пристрелил людоеда и его жену, а подростков только избил до потери сознания и бросил. Очнувшись, — как пишет Сергеев-Ценский, — старший немедля убил младшего», чтобы съесть его. Постепенно каннибалистические мотивы в литературе угасают (Вьюгин 2015).

На судьбу хоррора повлияла общая эстетическая «политика зла», постепенно укрепившаяся в Советском Союзе к началу 1930-х гг. Ниша, которую занимал жанр хоррор, оставалась маргинальной на протяжении всей советской эпохи. В искусстве и литературе советский человек был лишен возможности эмоционального контакта с идеей «чистого», «космического» (по Лавкрафту) зла. Любые попытки актуализировать страх, имеющий под собой реальные основания, пресекались или проходили существенную цензуру. Что же касается страхов нереальных, то столь значимая для Италии жанровая фабрика ужасов никогда не существовала в СССР.

Страх, жестокость и насилие всегда оставались репрессируемыми инстанциями. «Чистый» страх был вынесен в «андеграунд», так как марксистская идеология говорила о социальной (а не «естественной») природе страха: зло, носящее классовый характер, временно и преодолимо, как только (в лице врагов социализма) будет уничтожено (Вьюгин 2015).

Однако некоторые хоррор-мотивы можно проследить в детской литературе, а также в детском фольклоре. Ведь с «ужасным» советский ребенок сталкивается с самых первых песенок про «серого волчка», готового утащить за бочок, если непослушный малыш не засыпает. Но гораздо чаще он сам просит попугать его страшной историей. Здесь уместно процитировать Альфреда Хичкока: «Публика всегда наслаждалась страхом. Я думаю, все начинается, когда ребенку три месяца. Мать говорит своему малышу: «Бу!». Ребенок пугается на секунду, но, в конце концов, оправляется от шока и улыбается, мать улыбается тоже. Это первый вкус страха, который когда-либо ощутил ребенок. <...> Затем люди платят деньги, чтобы попасть в Дом с привидениями, Призрачный поезд, Пещеры ужасов. Почему люди хотят платить деньги за то, чтобы их испугали? Я не знаю, это странное явление» (Hitchcock 2009).[2]

Детская литература широко использовала смысловое и эстетическое поле «страшного» в произведениях различных жанров. Широкое использование фольклорно-мифологических, и особенно сказочных, моделей характерно практически для всех жанров массовой литературы, чем, собственно, многие исследователи и объясняют их устойчивую популярность и востребованность у читателей.

В.Б. Шкловский говорит о том, что по существу своему искусство внеэмоционально. Когда в рассказе людоед отрезает голову у своих дочерей, то дети не позволяют пропускать эту деталь. «Это не жестоко — это сказочно». Марина Цветаева пишет: «…Я, как всякий ребенок, к зверствам — привыкла. Разве дети ненавидят Людоеда

[2] «The public have always enjoyed fear. I think it all starts when the child is three months old. The tiny baby is in its mother's arms and the mother says, «Boo». It gives the poor child the hiccups, but eventually the child recovers from the shock and smiles, so the mother smiles too. That's the first taste of fear ever given to a child. Later on it gets on a swing, swings higher and higher and nearly goes over the top. <…> Then they pay money to go in things like the Haunted House, the Ghost Train, the Horror Caves and give themselves a fright. Now why do people want to pay money to be scared? I don’t know, it’s a strange phenomenon»

за то, что хотел отсечь мальчикам головы? <…> Все это — чистая стихия страха, без которой сказка не сказка и услада не услада» (Вьюгин 2015).

Советская культура упорно избегала «внеэмоциональной жестокости», «чистой стихии страха», о которых писали Шкловский и Цветаева. Зло присутствует здесь как необходимость — но в смягченном виде, компенсируемое особыми жанровыми и стилистическими средствами. Мера жестокости, сила зла и страха подлежали строгой дозировке, что постепенно стало частью советского «канона». Избыточность не только негативных, но и позитивных эмоций также подвергалась цензуре. И нашла свое место лишь в ограниченном пространстве – в эстетике культа личности, где беззаветно обожать и любить можно было только «вождя» (Богданов 2009).

В советской массовой культуре книги ужасов, написанные специально для детей, появились лишь в 1990-е гг. Первым таким примером можно считать повесть Эдуарда Успенского «Красная рука, Черная простыня, Зеленые пальцы», фрагменты которой публиковались в 1990 году. Через год повесть вышла отдельным изданием: это был связанный единым сюжетом пересказ классических образцов «страшного детского повествовательного фольклора». А позже выходит книга «Ужасный фольклор советских детей» (Успенский, Усачев 1991).

Справедливо заметить, что в СССР официально дозволенные страшные истории в детской литературе в каком-то смысле выполняли компенсаторную функцию по отношению к запрещаемым «черным» сюжетам. Интересно обратить внимание на исследование М. Липовецкого «Зловещее в сказах Бажова» (2014), в котором сказы Павла Бажова рассматриваются в контексте теории З. Фрейда о зловещем (Unheimlich). Основная часть сборника М. Липовецкого была написана с января 1937 до начала 1938 г., т. е. в разгар Большого террора. Бажов написал ее за полтора года, ожидая ареста.
Это чуть ли не единственное зловещее по своей эмоциональной тональности произведение среди ликующего оптимизма советской детской литературы.

Такие мотивы как смерть и сексуальность связывают внутреннюю атмосферу «Малахитовой шкатулки» с атмосферой страха и террора, сопутствовавшей

рождению сказов. Липовецкий дает новую интерпретацию Хозяйки Медной Горы как своеобразной альтернативы национализму сталинской эпохи. «Фантазм бегства, отчетливо проявившийся в сказах, соотносится с ситуацией бегства от советской истории. Вытеснение исторической травмы через зловещие образы помещает сказовое творчество Бажова в контекст тенденции «магического историзма» (А. Эткинд). Сказы пугали советского читателя зрелищем смерти, гибельного соблазна и парализующего бессилия в родном месте и одновременно успокаивали тем, что позволяли артикулировать травму исторической утраты локальной культуры и страха перед «большой» Родиной. Таким образом, сказы Бажова вступали в контакт с советским индивидуальным и коллективным бессознательным. Этим можно объяснить популярность «Малахитовой шкатулки» среди советских поколений и практическую культурную непереводимость сказов» (Липовецкий 2014).

На Первом съезде советских писателей, проходившем в 1934 г., Максим Горький в своем докладе провозгласил модель социалистического реализма, которая фактически предполагала обращение к классово понятому фольклору в качестве литературного образца. Сказы Бажова в полной мере соответствовали этой модели, хотя их широкую популярность вряд ли можно объяснить резонансом с требованиями соцреализма.

Жанр этих сказов изначально противоречив, в его основании лежат трудносовместимые установки сказочной и несказочной прозы. Отсюда исследователь выводит их терапевтический эффект – они не только, подобно сказке, уводили читателя в мир фантазии, но и предлагали фантастическое (символическое) разрешение психологических – и, как доказывает Липовецкий, социальных кризисов, не угадываемых детьми, но отчетливо ощущаемых взрослыми. Их воздействие на взрослого читателя кроется на уровне бессознательного (Липовецкий 2014).

Мы уже не раз обращались к исследованию З.Фрейда, где жуткое или зловещее определялось как возвращение психологически вытесненного и репрессированного в неузнаваемом, часто фантастическом виде. Мы находили в итальянских хоррор-фильмах такие элементы, как следы анимизма и магии, «всемогущество мысли», страх смерти, различные формы удвоения личности, амбивалентное отношение к женской сексуальности (сочетающее в себе страх и влечение) и т.д.

Сказы Бажова несут на себе отпечаток террора и страха, проступающий не в реалистических, а в фантастических мотивах и образах. Та популярность, которую произведения Бажова приобрели во время войны, особенно во взрослой аудитории, объясняется как раз скрытой в них травмой. В фантастических образах сказов происходит возвращение вытесненного – вытесненной травмы террора, вытесненного ожидания ареста – и именно благодаря этому возвращению «Малахитовая шкатулка» наполняется беспрецедентной для советской литературы жутью.

Таким образом, жанр хоррор может выполнять психотерапевтическую функцию, одновременно пугая и успокаивая. Его жизнеспособность, занятое им устойчивое место в системе массовых жанров, обусловливается также фольклорно-мифологической матрицей, на которую опирается большинство сюжетов, и насыщенностью этих текстов архетипическими образами и мотивами. Повторяющиеся мотивы создают эффект узнавания, ожидания и даже комической гиперболизации эстетики «страшного», что позволяет вступить со зрителем в своего рода игру.

Многочисленные пародийные формы возникают и в фольклоре у подростков 13–15 лет, когда наступает кризис категории чудесного и они приходят к отрицанию немотивированных ужасов. Происходит разложение страшных историй. Дети начинают передавать рассказы о реальных преступлениях, подчеркивая их достоверность. Особенно интенсивно разложение страшных историй происходит путем создания многочисленных пародий, в которых высмеиваются темы запрета, похищения и образы фантастических вредителей (Чередникова 2002: 79).

Нечто подобное происходит и с жанром хоррора в более широком смысле. Подобно тому как дети теряют интерес к страшным «сказочным» историям и начинают рассказывать друг другу о «реальных» преступлениях, так и хоррор в последнее время все чаще обретает псевдодокументальную форму, получившую в критике название «мокьюментари» или found footage (с англ. «найденная пленка») и с 1999 года уже ставшую в хорроре сложившимся поджанром.

Что касается пародии, то она встречается в детском фольклоре в виде садистских стишков. В них видится ирония по отношению к советской назидательной детской литературе 30-70-х годов, например, к произведениям Сергея Михалкова и Агнии Барто. В садистских стишках наблюдается противостояние штампам и канонам официальной идеологии 70-х годов.

Существует мнение, что сочетание страшного и смешного в этом жанре свидетельствует о дегуманизации общественной жизни и демонизации детского сознания. Уничижительное отношение к семье в этих стишках экстраполируется на крушение родственных связей. Между тем черный юмор как явление народной смеховой культуры требует иного отношения к себе. Чувство юмора предполагает наличие у человека положительного идеала, без которого оно вырождается в пошлость и цинизм. Недостаточная выраженность чувства юмора свидетельствует о низком эмоциональном и интеллектуальном уровне развития личности. Любые формы юмора имеют право на существование, и свидетельствуют о здоровом душевном состоянии человека. А предмет, над которым иронизируют, является показателем особого отношения к обсуждаемым темам. Так в литературе и искусстве существует феномен перевернутого отношения к общепринятым ценностям: жизни и здоровью, подтверждающего сам факт признания этих ценностей.

Когда человек высмеивает пугающие его ситуации, он как бы дистанцируется от самого себя, видит себя со стороны более сильным, неуязвимым и смелым. Такой очищающий смех оказывается победой над страхом, его преодолением. Таким образом, фамильярное отношение к смерти соотносимо с бахтинской концепцией карнавала, где смерть – это семя новой жизни (Бахтин 1983).

В итальянском хорроре можно найти огромное количество пародийных элементов. Так, в фильме «Три лика страха» (*Tre Volti della Paura, 1963*) — альманахе ужасов Марио Бавы – финал решён в юмористическом ключе: скачущий на лошади Борис Карлофф сообщает зрителю, что ужасы кончились. После этого камера отъезжает назад и становится видно, что вместо реальной лошади использован муляж, а в роли леса выступают ветки, с которыми бегают люди по кругу. Подобная концовка в советском хоррор-фильме абсолютно немыслима, что будет показано ниже в ходе анализа основных мотивов советского фильма ужасов.

4.1. «Господин оформитель»

После премьеры фильма «Господин оформитель» в 1988 году советская пресса объявила его первым мистическим триллером и, во многом, культовым фильмом.

Однако с этим мог бы поспорить фильм Станислава Говорухина «Десять негритят», который вышел в прокат в 1987 году. Сюжет фильма почти полностью повторяет детективный роман Агаты Кристи и сохраняет готическую атмосферу замков и тайн. Тем не менее, мы решили остановить внимание на фильме «Господин оформитель», в котором ярче выражена атмосфера ужаса.

«Господин оформитель», дебютная работа режиссёра Олега Тепцова, снимался в очень непростое для советского кинематографа время. Он очень точно передает атмосферу Серебряного века, одного из самых ярких периодов русской культуры, начала 20 века, времени, когда страна находилась на грани великого слома. Ощущение надвигающейся безысходности прослеживалось во всем, конечно, это не могло не сказаться на культуре. В этот период рушились все стереотипы, а самыми яркими темами для обсуждения в богемных кругах были мистика и смерть.

За основу сценария был взят рассказ Александра Грина «Серый автомобиль». Неслучайно заглавие рассказа преобразовалось в проникнутое иронией название «Господин оформитель», в этом преобразовании улавливается перерождение искусства в декадентское оформительство, уже лишённое человеческой души. Натура подменяется искусным муляжом, фантомом, «живым мертвецом».

В эпоху декаданса искусство начинает восприниматься как нечто в буквальном смысле «искусственное», окончательно подменяющее собой природу, которая для романтиков еще служит источником поэтического озарения. Гипертрофированный эстетизм декаданса отвергает естественное и предпочитает рассматривать самого человека как объект искусства. Кинематограф в эпоху своего рождения в своих первых фантастических произведениях впитывает как мистический экстаз романтизма, так и мрачные эротические наваждения декаданса (Комм 2012: 22-23).

Действие происходит в Петербурге в 1908—1914 гг. Знаменитый художник-оформитель Платон Андреевич пытается побороть смерть и усовершенствовать окружающий мир. Многие годы ему не давала покоя мысль о состязании с Богом.

Автору великолепных восковых манекенов хотелось создать нечто совершенное и вечное, не поддающееся течению времени.

Художник получает заказ от ювелира на оформление витрины магазина. В поисках натурщицы для изготовления манекена он находит Анну, молодую девушку, смертельно больную чахоткой, и ваяет с неё свой лучший манекен. После того как художник завершает работу, девушка умирает.

Через несколько лет, в 1914 году, прозябающему в бедности художнику поступает заказ от богача Грильо, чья жена Мария оказывается как две капли воды похожа на Анну. Но Мария говорит ему, что никогда раньше не видела художника и ничего не знает ни о какой Анне. После всех попыток добиться истины, оформитель слышит от неё только: «Забудьте об Анне. Её больше нет».

Платон Андреевич делает ей предложение, но получает отказ. В момент страшной развязки зритель понимает, что девушка не что иное, как ожившая скульптура его работы. Сбылась мечта художника — его творение обрело жизнь. Но воплощённая в облике человека кукла, созданная в стремлении превзойти творения Бога, наделена самыми разрушительными свойствами. Мария убивает Грильо и завладевает его домом. Намеренно разностильная, постмодернистская музыка композитора Сергея Курёхина вносит дополнительный роковой смысл в рассказ о том, что художественные игры на грани с потусторонним зачастую заканчиваются плачевно. Восковая кукла губит обоих мужчин, сделавших её объектом поклонения. Искусственное, будучи возведённым в абсолют, подменяет реальность и способно ее уничтожить. Мотив этот был заявлен ещё Гофманом в «Золотом горшке», а также Эдгаром Алланом По в «Овальном портрете». В фильме художник погибает под колесами серого автомобиля, на котором едут Мария и безымянные представители потусторонних тёмных сил.

В «Господине оформителе» наблюдается смешение эпох и стилей (от модерна до ар деко, от Серебряного века до декаданса) и неожиданно рифмуются «межвременье» 1910-х годов и канун распада советской системы.

А. Варламов считает, что текст рассказа «Серый автомобиль» можно трактовать двояко: девушка, в которую влюблен главный герой, Сидней, на самом деле не живое человеческое существо, а сбежавший из магазина манекен, которому Сидней

говорит: «Вам нечего притворяться более. Карты открыты, и я хорошо вижу ваши. Они закапаны воском. Да, воск капает с прекрасного лица вашего. Оно растопилось» (Варламов 2005: 56). Или же «некий человек на фоне резко убыстряющейся жизни и на почве несчастливой любви да плюс еще фантастического выигрыша в карты сходит с ума и воображает, что девушка, в которую он влюблен, – сбежавший из магазина манекен» (Варламов 2005: 56). Если в фильме «Господин оформитель» развязка явно мистического характера, то Александр Грин, скорее всего, специально создал в своем тексте игровое колебание между ними.

Смерть настигает художника на мосту, который символизирует промежуточное положение между двумя мирами – между искусством и жизнью. Сюжет «Господина оформителя» можно сопоставить с рассказом Эдгара По «Овальный портрет», а также с романом Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея». Постаревший манекен в мастерской Платона Андреевича – это отсылка к описанной Уайльдом судьбе портрета, который старился вместо Дориана Грея. Концепция фильма, в котором мертвый мир кукол наделяется демоническими чертами, а героине дано имя Анна, можно считать отсылкой к стихотворению Блока «Шаги Командора» («Анна, Анна, сладко ль спать в могиле? Сладко ль видеть неземные сны?»). Страх живого человека перед механическим бытием – символ эпохи начала XX века, он отражен во многих произведениях русских поэтов и писателей (Беззубцев-Кондаков 2009).

Мы уже обращали внимание на интерпретацию Фрейдом мотива двойника как символической манифестации смерти и выражения зловещего и находили соответствующие примеры в итальянском кинематографе. Нельзя не заметить похожих мотивов в фильме «Господин оформитель»: герой видит перед собой и прекрасную девушку, и создание демоническое, опасное. Чуть позже он поймет, что его возлюбленная – настоящий оборотень. Героиню характеризуют такие мотивы, связываемые Фрейдом со зловещим, как сексуальная власть и ассоциация со смертью.

Подобные мотивы присущи и Хозяйке Медной Горы, во внешнем облике которой отражена ее двуединая сущность. В одних сказах она изображается как зрелая женщина, в других – как молодая девушка. Сама Хозяйка постоянно окружена зеркалами, чья негативная – по ассоциации со смертью – роль подчеркивается во многих сказах. Нередко она появляется в виде такого хтонического существа как

ящерица. Снующие повсюду ящерки становятся ее многочисленными двойниками (Липовецкий 2014).

Ящерицы, змеи и другие гады уже сами по себе вызывают омерзение и страх, не уступая паукам по количеству снятых о них фильмах ужасов. Выше уже упоминалось про страх перед консистенцией и формой, третьим страхом Л. Липавский считает страх перед движением. «Обычное наше движение – концентрированное: к одному концу приложена сила, другой конец под ее воздействием пассивно меняет свое положение. Это движение по принципу рычага. Но глубже и исконнее его колыхательное движение жизни» (Липавский 2000: 86). Суть его – нерасчлененность на периоды (шаги). Этим противны гады. И так же равномерно стелется гусеничная передача танка. Возможно, в этом кроется одна из причин, почему танк внушал безотчетный ужас людям на войне (Липавский 2000: 86).

В главной героине фильма «Господин оформитель» сочетается амбивалентное воплощение женской сексуальности: страх и влечение. Внешне актриса, играющая роль героини, очень напоминает актрис немого кино и представляет вариант femme fatale, влечение к которой зачастую приводит к гибели главного героя.

Образ femme fatale восходит еще к итальянским «дива-фильмам» 1910-х гг. В жанровом отношении «дива-фильмы», так называемые салонные мелодрамы с мистическими сюжетами, впервые воспроизвели на экране поэтические образы, способные служить кинематографическим эквивалентом литературе и живописи черного романтизма. Итальянская концепция «дивы» идеально воплотила представления той эпохи о «роковой женщине» как о стихии, разрушающей всех вокруг себя, ведущей к безумию и гибели (Комм 2012: 24).

В основе сюжета подобного фильма присутствует типичная для хоррора формула: тайна + расследование = безумие. В данном случае финалом является смерть героя. Разумеется, слово «расследование» здесь можно использовать лишь условно, происходящее в «Господине оформителе» не вполне соответствует типичной модели итальянских фильмов ужасов. В зависимости от типа сюжета все хоррор-фильмы можно условно разделить на два типа:

1) тайна + расследование = выздоровление

2) тайна + расследование = безумие

Эту формулу можно обнаружить в романах Уильяма Айриша, фильмах Дарио Ардженто, Анри-Жоржа Клузо, а также Романа Поланского (Комм 2012: 17).

Фильм Романа Поланского «Жилец» (1976) проникнут мрачной атмосферой, граничащий со своеобразным состоянием паранойи. Эмигрант, поселившийся в Париже, узнаёт о том, что предыдущая квартирантка, хотела покончить жизнь самоубийством, выбросившись из окна. Поланский сам играет главную роль в фильме – «вечного эмигранта». Кстати, в итальянском джалло главный герой почти всегда эмигрант.

Герой всё сильнее идентифицирует себя с бывшей владелицей квартиры и начинает подозревать, что соседи намерены расправиться с ним, доведя до помешательства. В приступе шизофрении, надев её одежду, он пытается подобным образом покончить с собой. В описании сюжет выглядит слегка комично, однако абсурдный и сюрреалистический стиль этого фильма внушает зрителю настоящий страх. Здесь воплощены излюбленные кафкианские мотивы потерянности и двойственности существования человека в чуждом ему алогичном мире. Финальный кадр может окончательно запутать зрителей, как и в сюжете рассказа «Серый автомобиль», здесь предлагается множественность трактовок.

Забинтованный герой в больнице приравнивается к прежней квартирантке, его крик ужаса вызван раздвоением сознания, перевоплощением в другого человека. Ведь страшнее потери жизни может быть только потеря индивидуальности, идентичности.

Наиболее радикальный вариант формулы: тайна + расследование = безумие встречается в мистическом триллере Алана Паркера «Сердце Ангела», где жертва, расследующая собственное убийство, обнаруживает, что сама и является убийцей. Формула хоррора-расследования не является единственно возможной. В литературе викторианской Англии нетрудно обнаружить и сюжетную модель хоррора-мелодрамы (например, в «Дракуле» Брэма Стокера). Обе эти формулы успешно дожили до наших дней и встречаются как в готических фильмах советского периода,

так и в итальянских фильмах ужасов, поскольку оказываются базовыми для кинематографа ужасов XX века (Комм 2012: 17-19).

Таким образом, «Господин оформитель» с его кафкианскими мотивами потерянности и двойственности существования человека, мистическими мотивами кукол, «живых мертвецов», страха смерти и т.п. можно смело отнести к первому мистическому триллеру СССР.

4.2. Хоррор в советском кино

Заявленный ранее в итальянских фильмах ужасов мотив женщины-жертвы и женщины-носителя зла в одном лице можно найти также в советском фильме «Жажда страсти» 1991 г. Фильм поставлен по циклам рассказов Валерия Брюсова, объединенных названием «Земная ось»: «В зеркале», «Мраморная головка», «Теперь, когда я проснулся» и др., поэтому в нем явно ощущается атмосфера декадентства. Анастасия Вертинская играет женщину, обвиненную в убийстве мужа. Постепенно зритель понимает, что душой героини завладели темные силы, которые её разрушают. В финале реализуется мотив «безумия»: поддавшись воле своей пациентки, врач вначале влюбляется в нее, а затем становится ее убийцей.

Помимо фрейдистских мотивов жуткого, в советском фильме ужасов заметна традиция готического романа, а сам фильм чаще всего опирается на литературный источник.

Время популярности готического романа приходится на эпоху духовного смятения и интеллектуального хаоса. Французский литературовед Огюст Виатт в книге «Оккультные источники романтизма» так описывает предшествующую эпоху: «Находясь под диктатом рационалистов, осознавая свои пределы, человек конца восемнадцатого столетия находил убежище среди призраков; он удовлетворял свою ностальгию чудесами, творимыми колдунами и шарлатанами, он отвергал материальный мир и отказывался признавать его реальность… Вся культура рушилась» (Комм 2012: 20).

В 1979 году режиссер Валерий Рубинчик снимает фильм «Дикая охота короля Стаха», который можно отнести к жанру готического триллера. Фильм снят по одноименной повести белорусского писателя Владимира Короткевича, опубликованной в 1964 году.

Повесть стилизована под романтизм конца XVIII – начала XIX века с опорой на готический роман. Автор использует традиционную для романтизма завязку: состарившийся (96-летний) главный герой рассказывает уникальный случай из своей жизни. О романтизме напоминают такие образы романа как двоемирие, мистика, образ голубого цветка и т.д. Но самое главное, что Короткевич берет от этой эпохи — поиск национального идеала, чтобы на примере одной семьи показать,

как на протяжении столетий формировалась белорусская народность. В аллегорической форме конфликта – проклятье короля Стаха и дальнейшая многовековая история народа некоторые усматривают попытку писателя изобразить два мира: мир короля Стаха (Беларуси) и мир его обидчика пана Рамана (России).

Сюжет фильма отличается от первоисточника, в киноверсии был убран присутствовавший в повести политический контекст независимости белорусского народа. По сюжету молодой фольклорист Андрей Белорецкий приезжает в белорусское Полесье, чтобы собрать народные предания. Он селится в поместье, хозяйка которого, Надежда Яновская, рассказывает этнографу страшную легенду о короле Стахе, устраивающем время от времени охоту на старинный род, последней представительницей которого она является. Белорецкий решает помочь Яновской.

Сцена «Дикой охоты» — распространенный в мифологии многих европейских народов образ проносящегося по небу во время зимних бурь грозного божества (в средневековье — Дьявола, Смерти, Дикого охотника, Черного всадника) в сопровождении мертвецов, душ грешников на пути в ад, злых духов, а также гончих псов или волков. Участие псовых в «дикой охоте» почти обязательно, распространено поверье, что их вой заставляет скулить дворовых собак. У германцев мифологема «дикой охоты» или «неистового воинства» восходит к языческим представлениям о ночных полетах Одина в сопровождении воинства мертвецов и своры замогильных охотничьих псов. Сходные представления известны у кельтов, греков, славян (Шкунаев 1992: 188–189).

Из повести на экране перенесены всадники смерти. Фрагмент, в котором один из всадников, удаляясь, как будто машет зрителю, а затем растворяется в тумане, многие кинокритики называют одним из лучших кадров белорусского кинематографа.

В финале Андрей раскрывает миф о Маленьком Человеке и Голубой Женщине. Во время дикой охоты крестьяне узнают, что большая часть всадников — это чучела в рыцарском обмундировании на конях. Они уничтожают конницу и убивают организатора охоты Дуботовка. Его целью было довести девушку до сумасшествия или смерти и завладеть замком.

Исчезают и призраки замка: Малый Человек оказывается слабоумным, которого специально выпускали из потайных коридоров, чтобы свести Надежду с ума, а Голубая Женщина — самой Надей, которая бродит по замку в сомнамбулическом сне.

В готическом романе на первый план может выдвигаться страх перед обществом, институтами подавления личности. Мотив страха перед наукой, которая несет угрозу тотальной гибели общества и разрушает привычный мир человека, мы уже проследили на примерах итальянских хоррор-фильмов. Страхи перед технологическими открытиями встречаются в таких советских фильмах как «День гнева» (1985), а также «Письма мертвого человека» (1986).

В первом из них в подземной лаборатории в результате опытов профессора Фидлера расплодились звероподобные существа с человеческим интеллектом. Лишенные эмоций и принципов морали, они становятся серьезной угрозой человечеству. Журналист решает раскрыть тайну существования подземной лаборатории.

Фильм «Письма мертвого человека» вышел практически одновременно с Чернобыльской трагедией, что придало картине жуткую актуальность. По сюжету этого постапокалиптического триллера из-за оплошности ракетчика происходит запуск ядерной ракеты и мир погружается в ядерную зиму. Группа выживших, среди которых находится Нобелевский лауреат и создатель это самой бомбы доктор Ларсен, прячется в подземельях Исторического музея. Там Ларсен пишет письма, в которых исповедуется и пытается оправдать человечество. Со временем группа решает перебраться в более надежное укрытие, но так как мест на всех там не хватает, то доктор Ларсен остается, вместе с больными детьми из приюта. В годы Холодной войны теория ядерной зимы была очень популярна.

Помимо традиционных для готического романа страхов перед наукой, в фильмах советского периода можно встретить также образы монстров, оборотней и, разумеется, вампиров.

В фильме «Псы» (1989) группа охотников направляется в заброшенный городок, чтобы уничтожить волков-людоедов. Раньше город был полон жизни, а сейчас на его месте образовалась безжизненная пустыня. Волков в мертвом городе охотники не

обнаружили, зато обнаружили брошенных людьми и одичавших собак-людоедов. Авторы явно развивают тему мести природы за надругательство над ней человека.

В фильме «Люми» (1991) обыгрывается сказка «Красная Шапочка», ледяная дрожь страха разряжается здесь присутствием лёгкого юмора. Само по себе вплетение черного юмора в триллерную парадигму редкое явление в советском хорроре. Сюжет повествует о чудовищах «люми», которых должен остановить герой.

Здесь интересно остановиться на фигуре «монстра» подробнее. Как мы видим, в советском и итальянском хорроре монстр не обязателен, гораздо более важной представляется атмосфера нагнетающего страх ожидания чего-либо ужасного. Ведь страх неведомого всегда сильнее, чем боязнь видимой опасности. Вообще, стоит заметить, что хоррор не имеет каких-либо обязательных хтонических персонажей, составляющих его формулу. Напротив, известно немало фильмов, где действуют монстры, призраки, вампиры, но фильм при этом не является хоррором. В качестве примера здесь можно привести фильм «Привидение» (1990) с Деми Мур в главной роли, который относят к классической мелодраме. Помимо отсутствия эксклюзивной фигуры героя, у хоррора нет и принадлежащих только этому жанру сюжетных линий. Как правило, он заимствует их у детектива либо мелодрамы.

Тем не менее, монстр становится главным аттракционом американского хоррора на первом этапе его развития. Здесь монстр был обязан быть эффектным, зловещим, но не совсем отвратительным и способным даже нравиться публике. Например, это мог быть элегантный аристократ, представляющий собой образец коварного соблазнителя. Его приезд в добропорядочный город привносит хаос и разрушение. Часто это подчеркивается статичностью камеры в большинстве сцен фильма, поскольку неподвижная камера традиционно олицетворяет стабильность и прочность мира. В этом статичном пространстве активнее всех ведет себя монстр, яростно нападая на своих жертв, воплощая зло и агрессию. Действие американского хоррора чаще всего разворачивается в реалистическом пространстве (например, в маленьком провинциальном городке, куда зло попадает извне – прилетает из космоса, выбирается из преисподней или просто приезжает из Европы). Это зло всегда персонифицировано фигурой монстра, с уничтожением которого божественная норма гипотетически может быть восстановлена. Здесь и заложено

ключевое различие между американской и европейской традициями хоррора (Комм 2012: 40-43).

В латинской традиции монстр – не носитель зла, который вторгается в мир нормы и порядка, но сам главный герой попадает в, своего рода, сумеречную зону — искаженное, галлюцинаторное пространство, где события не постигаются разумом и логикой. При этом заглавный персонаж картины вряд ли может претендовать на статус олицетворения метафизического зла. Пространство предстает как текучий, меняющийся мир, в котором отсутствует, какая бы то ни было, опора. Подобное таинственное царство теней, которое невозможно изменить, даже уничтожив монстра, мы уже наблюдали в фильме «Господин оформитель». То же видим и в экранизации «Замка» Франца Кафки, где Алексей Балабанов создаёт мрачную, безысходную, обманчивую сюрреалистическую реальность, дописывая для сценария роман Кафки. Героя лишают всего, в том числе собственной личности, но в финале картины его все же узнает маленький мальчик, оставляя впечатление законченности произведения.

Еще один мотив советского хоррора, на котором мы хотели бы остановить внимание, – мотив вампира. Он занимал важное место, как в русском фольклоре, так и в литературе. Одним из признанных мастеров, в чьем творчестве этот мотив успешно реализовался, был Алексей К. Толстой: по его повести «Упырь» в 1991 году режиссер Евгений Татарский снял фильм «Пьющие кровь».

Кровавых сцен, обычных для картин о вампирах в этом фильме нет, но от этого он не становится менее жутким. В сюжетном отношении он повторяет повесть Толстого: князь Руневский оказывается на балу, где узнает, что среди танцующих много упырей, их сообщество возглавляет генеральша Сугробина (роль которой совершенно бесплатно исполнила Марина Влади), бабушка Даши, возлюбленной Руневского. Упыри приглашают князя погостить у них в доме. Композитором и этого хоррор-фильма становится Сергей Курехин.

Выше уже упоминался фильм режиссера Марио Бава «Три лика страха», снятый по мотивам готической новеллы Алексея К. Толстого «Семья вурдалака», написанной в 1839 году на французском языке и впервые опубликованной на русском языке в 1884

году в журнале «Русский вестник». В 1972 году режиссер Джорджио Феррони снимает ремейк фильма и называет его «Ночь дьяволов» (итал. La Notte dei Diavoli). А в 1990 году выходит фильм «Семья вурдалаков» (реж. Г. Климов, И. Шавлак), в котором московский журналист приезжает в провинцию и поселяется в семье, недавно похоронившей старика. Далее герой становится участником страшных событий.

Таким образом, мы исследовали эволюцию хоррора на примере фильмов советского периода, проанализировали основные мотивы фильма «Господин оформитель», показали политику советской власти по отношению к понятию «зловещее» в литературе и кино.

5. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА В СОВРЕМЕННОМ КИНО

На протяжении своей истории хоррор развивался циклическими стадиями, повторяя одни и те же метасюжеты. Вместе с тем жанр степенно преодолевал те узкие рамки, в которых он сформировался в самом начале (например, сегодня хоррор уже не ограничивается сюжетами, затрагивающими сферу сверхъестественного).

Апелляция хоррора к большему реализму прослеживается на протяжении всей его истории. В настоящее время жанр стремится достичь максимальной реалистичности через псевдодокументальную форму, получившую в критике и киноведении название «мокьюментари». Подвид мокьюментари, как found footage (с англ. «найденная пленка») с 1999 г. стал в хорроре сложившимся поджанром. Found footage максимально сокращает дистанцию между автором и зрителем. Популярность жанра связана с развитием цифровых технологий, упрощением процесса монтажа и появлением Интернета (Ионов 2016).

«Найденная пленка» – это т.н. «городские легенды», которые обрели форму видеоизображений или таинственных аудиозаписей, о происхождении которых ничего неизвестно и в отношении которых не всегда возможно установить факт фальсификации. Интернет создал глобальный фольклор, определенную общемировую мифологию. То есть, стирая географические границы и преодолевая языковые барьеры, он выводит «городские легенды» в мировое пространство, при этом сохраняя их анонимность. Сегодня ролик на «Youtube» пугает порой сильнее легендарных фильмов ужасов — главное, чтобы за ним стояла определенная мифология (Ионов 2016).

Теоретик кино Эли Фор утверждал, что искусство в своем развитии проходит постоянно повторяющиеся стадии, сменяющие одна другую по мере развития самого общества: от стадии коллективных форм и массового сознания до стадии индивидуализма и анализа. В начале XX века стадия индивидуализма и анализа достигла своего апогея, и скоро должна будет смениться стадией коллективного сознания. Фундаментом нового коллективизма становится кинематограф, традиционно наиболее эффективный в качестве «массового» искусства. Жанр хоррор может быть рассмотрен в качестве своеобразного коллективного сеанса

психоанализа. Многократное повторение в кинематографе, связанном с жанром хоррор вариаций одного и того же сюжета, можно охарактеризовать как психологическую методику, смысл которой заключается в том, чтобы раз за разом прокручивать в голове имевшую место конфликтную ситуацию, чтобы, в конечном итоге, избавиться от вызванного ею стресса (Артемьева 2011).

Если режиссеры предыдущих лет противопоставляли повседневную жизнь и темную ее сторону (как в сверхъестественных, так и в реалистичных проявлениях), то современный хоррор все чаще и чаще обращен на то, чтобы обнаружить темную сторону в самой окружающей нас реальности – в самом человеке.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Хоррор не первое десятилетие является одним из самых популярных у публики жанров, ведь страх – настолько сильная эмоция, что подменяет собой все остальные.

Фильм ужасов на протяжении всей своей истории стремился к максимально реалистичному изображению ужасающих событий и явлений. Однако излишне натуралистичные фильмы, вроде «Уродцев» (1932) Т. Браунинга, где героями выступали люди с врожденными увечьями, были обречены на провал и обвинялись в аморальности.

В данной работе мы провели сравнительный анализ жанра хоррор в итальянском и русском кино; систематизировали эстетические особенности жанра, основные этапы развития; исследовали эволюцию хоррора, а также обозначили основные тенденции развития жанра в современном кино.

В первой главе мы попытались дать определение хоррору и найти причины широкой популярности жанра.

Хоррор не имеет собственных сюжетных моделей, как правило, заимствуя их у детектива или у мелодрамы. Он зависим от стилистических приемов и средств выразительности, то есть фильм ужасов — это не то, ***что*** показывается, а то, ***как*** показывается. К примеру, сцены убийств могут присутствовать в любом жанре — от детектива до комедии.

Во второй главе мы обратили внимание на истоки жанра, а именно, Готический роман и Неоготику.

Третья глава посвящена жанру хоррор в итальянском кино. Особое внимание уделялось режиссерам Марио Бава и Дарио Ардженто. Итальянские джалло, раздвигая границы дозволенного, заходили в показе насилия все дальше и дальше. Начиная с 1960-х гг. хоррор — это все чаще фильмы о беспощадных маньяках и убийцах, с которыми в обыденной жизни может встретиться любой. Нередко использовалась съемка с точки зрения убийцы. Внутри жанра происходит смещение от сверхъестественного к ужасу в обыденном.

В четвертой главе проводится анализ жанра хоррор в русской культуре и советском кино, на примере фильма «Господин оформитель».

В итальянском и советском хорроре наблюдаются следы романтизма и декаданса, это не столько жанр, сколько стиль, а потому его определение больше зависит от формы, чем от содержания. В итальянских фильмах ужасов зачастую отсутствует прямолинейная нарративная логика, гораздо важнее здесь структура сна или галлюцинации, иррациональные, сюрреалистические образы. Здесь воплощены излюбленные кафкианские мотивы потерянности и двойственности существования человека в чуждом ему алогичном мире. Граница между иллюзией и реальностью стирается, и герои фильмов оказываются словно бы в сюрреалистическом мире.

Мы обращали внимание на изменение в хоррор-фильмах отношения к персонажу-«монстру», а также на часто встречающийся мотив итальянского извода жанра – представление женщины как жертвы и носителя зла в одном лице. Как мы проследили, в советском и итальянском хорроре монстр не обязателен, гораздо важнее атмосфера нагнетающего страх ожидания чего-либо ужасного.

В хорроре можно усмотреть попытку общества отрефлексировать собственные невыраженные страхи. Кинематограф ужасов выполнял, в том числе, функции психоаналитические и терапевтические. Многократное повторение в жанровом кинематографе вариаций одного и того же сюжета можно охарактеризовать как психологическую методику, с помощью которой общество пытается избавиться от вызванного ею стресса.

Все произведения, зажатые в тесных рамках устойчивых жанров, тяготеют к традиционным сюжетам фольклора и укладываются в определенную структуру. Замкнутый в тесных рамках жанр эволюционировал в сложную систему. Единственным законом, остающимся неизменным на протяжении многих лет, является эмоция, лежащая в основе жанра — страх. Страх и порожденные им беспокойство, тревога, паника – неотъемлемые элементы индивидуального опыта человека.

Если в 40-50-х гг. американские кинокритики считали органичной принадлежностью этого жанра фигуру монстра, то итальянская традиция фильма ужасов отдавала предпочтение созданию жуткой атмосферы действия, а не персонификации зла в конкретном персонаже.

Сегодня область сверхъестественного не является определяющим фактором для фильма ужасов. В хоррор-фильме новой формации совсем не обязательны монстры из параллельных миров, это скорее фильм извращенной жестокости, в котором насилие становится самоцелью и главным жутким «аттракционом».

Литература

Артемьева О.Э. 2011. La Histoire De Terreur. Ce Jour. Артикульт №1, Российский государственный гуманитарный университет/Факультет истории искусства. М. http://cyberleninka.ru/article/n/la-histoire-de-terreur-ce-jour

Артемьева О. Э. 2010. Эволюция эстетической модели жанра «хоррор» в американском кино – http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-esteticheskoi-modeli-zhanra-khorror-v-amerikanskom-kino

Бахтин М. М. 1983. Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Возрождения – http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Baht/index.php

Беззубцев-Кондаков А. 2009. Смерть Пигмалиона. Дарьял. Вып.4. Владикавказ – http://www.darial-online.ru/2009_4/bezzubcev.shtml

Богданов К. А. 2009. Открытые сердца, закрытые границы (о риторике восторга и беспредельности взаимопонимания). М.: Новое литературное обозрение – http://nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1641/1651/index.html

Варламов А. 2005. Александр Грин. М.: Молодая гвардия.

Вьюгин В. 2015. He Ate The Priest, And All The People. Взрослые страхи детской литературы. – Детские чтения. СПб. – http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/164

Ионов А.Ю. 2016. Взаимовлияние популярного кино и городских легенд на примере фильма ужасов. Артикульт. Вып. 22. М. – http://cyberleninka.ru/article/n/vzaimovliyanie-populyarnogo-kino-i-gorodskih-legend-na-primere-filma-uzhasov

Ионов А. Ю. 2016. Found footage: расширение границ реального в жанре хоррор. – Вестник СПбГУ. Сер. 15. Вып. 1 – http://cyberleninka.ru/article/n/found-footage-rasshirenie-granits-realnogo-v-zhanre-horror

Комм Д. 2000. Eurohorror. Латинская школа // Искусство кино. №9 – http://kinoart.ru/archive/2000/09/n9-article20

Комм Д. 2012. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург.

Кононенко Б.И. 2003. Большой толковый словарь по культурологии. М.: Вече: АСТ.

Кристева Ю. 2003. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя – http://ec-dejavu.ru/d/Disgust.html

Кудрявцев С. 2008. Книга кинорецензий «3500» – https://www.kinopoisk.ru/review/3500/

Лавкрафт Г. Ф. 1927. Сверхъестественный ужас в литературе – http://www.lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestestvennyj_uzhas_v_literature.txt

Леви-Брюль Л. 2015. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Академический проект.

Липавский Л. 2000. «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: В 2-х т. Т.1 М.: Ладомир.

Липовецкий М. 2014. Зловещее в сказах Бажова // Quaestio Rossica. (Екатеринбург) №2 – https://journals.urfu.ru/index.php/QR/article/view/051

Николюкин А.Н. (ред.). 2001. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Российская Академия наук, Институт научной информации по общественным наукам. М.: НПК Интелвак.

Сергиенко И. 2012. «Страшные» жанры современной детской литературы // Детские чтения. Т. 1. №1. СПб.
http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/10

Суханова Е.А. 2016. Проблемы таксономии и характерные черты Horror-дискурса // Вестник Оренбургского государственного университета. № 1 –
http://cyberleninka.ru/article/n/problemy-taksonomii-i-harakternye-cherty-horror-diskursa

Тузков С.А., Тузкова И.В. 2009. Николай Гоголь и Эдгар По: об истоках современной литературы жанра horror. Кировоград –
http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/lvk_2009_19_46.pdf.

Успенский Э., Усачев А. 1991. Ужасный фольклор советских детей: Книга страшных рассказов советских детей в обработке и с комментариями. Рига: РИА IRIS.

Фрейд З. 1919. Зловещее – http://books.atheism.ru/files/freud_sinister.htm

Чередникова М. П. 2002. Голос детства из дальней дали. М.: Лабиринт.

Шеметова Т.Н. 2011. Кино в стиле Slesher: Ужасные развлечения или искусство пугать. М.: Артикульт –
http://cyberleninka.ru/article/n/kino-v-stile-slesher-uzhasnye-razvlecheniya-ili-iskusstvo-pugat-1

Шкунаев С. В. 1992. Дикая охота. – Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.

Эпштейн М. 2005. Жуткое и странное. О теоретической встрече З. Фрейда и В. Шкловского – http://old.russ.ru/antolog/intelnet/mt_uncanny.html

Bloom C. 1998. Gothic Horror: A Guide for Students and Readers, New York, St. Martin's Press, Inc.

Carroll N. 1990. The philosophy of Horror or Paradoxes of The Heart, New York, Routledge, Chapman and Hall, Inc.

Cooper L. A. 2012. Dario Argento. Contemporary Film Directors, Chicago, University of Illinois Press.

Hitchcock A. 2009. The Attraction of Fear – https://fischerfilm.files.wordpress.com/2009/11/hitchonsuspense.pdf

Mirzoeff N. 1999. Theory: Nicholas Mirzoeff: An Introduction to Visual Culture – http://www.americansuburbx.com/2008/11/theory-nicholas-mirzoeff-introlduction.html

Paul L. 2005. Italian Horror Film Directors, London, McFarland & Company, Inc.

Schneider S. J. 2007. 100 European horror films (BFI Screen Guides), London, British Film Institute.

Kokkuvõte

Käesolevas töös kasutati Itaalia ja Vene kino õuduszanri uurimiseks võrdlevat analüüsi. Itaalia ja Vene kultuuri lähedus on ammu teada, ning kummaski riigis (range Nõukogude poliitilise tsensuuri ajal, samuti kui religioosse tsensuuri ajal Itaalias) avalduvad õuduszanri arengus sarnased motiivid.

Antud töö peamisteks eesmärkideks olid:

- süstematiseerida Itaalia ja Vene kino õuduszanri eripärad;
- määrata žanri peamised arenguetapid;
- analüüsida õuduszanri peamisi alažanre ja metasüžeesid Nõukogude ja Itaalia kultuuris.

Antud töö peamised ülesanded olid:

- jälgida õuduszanri filmikeele arengut ning selle vastastikust mõju teiste sarnaste žanritega;
- uurida õuduszanri evolutsiooni ning tuvastada žanri peamised arengusuunad kaasaegses kinos.

Esimeses peatükis on esitatud õuduszanri definitsioon ning selle populaarsuse põhjused. Antud töös on toetutud Noël Carrolli teooriale ning tema raamatule „Õuduse filosoofia“, Freudi teooriale, millele ta oma essees „The Uncanny“ („Üleloomulik“) viitab kui *allasurutud, kuid nüüd korduv*.

Teises peatükis vaadeldakse õuduszanri tekkelugu, nagu gooti romaan ja uusgootika.

Kolmas peatükk on pühendatud Itaalia kino õuduszanrile. Erilise tähelepanuga keskenduti režissööridele Mario Bava ja Dario Argento.

Neljandas peatükis esitatakse Vene kultuuri ja Nõukogude kino õuduszanri analüüs (filmi „Härra sisekujundaja“ näitel).

Töö kokkuvõttes pöörame tähelepanu asjaolule, et üleloomulik aspekt ei ole enam õuduszanri määravaks tunnuseks.

Sünnist alates on õuduszanr püüelnud suurema realismi poole. Käesoleval ajal püüdleb žanr maksimaalse realistlikkuse poole, seda tihti läbi pseudo-dokumentaalfilmi formaadi.