

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№1 (1-2011)

О.Э. Артемьева

LA HISTOIRE DE TERREUR. CE JOUR.

Современный хоррор – те существенные изменения, которые претерпевал жанр на протяжении последнего десятилетия – в настоящий момент остается практически неизученным, как в отечественном, так и в зарубежном искусствоведении. Тем не менее, некоторые особенности новейшей формации жанра в различных национальных традициях вызывают обширные дискуссии в обществе, более чем убедительно говорящие о том, что соответствующие процессы эволюции жанра требуют вдумчивого осмысления – как с точки зрения художественных особенностей, так и этической проблематики.

Ключевые слова: современное кино, хоррор, эстетика ужасного.

Horror in its contemporary state – i.e. those significant transformations that's been shaping the genre during the past decade – still remains practically unexplored either in Russian or international art criticism. Despite this, some characteristics of genre as it is these days in different cultures become the cause of extent discussions in modern society. This fact proves conclusively that the evolution of the genre needs to be explored and comprehended thoughtfully while having considered both its aesthetics and ethical questions it marks.

Keywords: contemporary cinema, horror, aesthetics of the horrible.

Известный теоретик кино Эли Фор, еще в самом начале пути кинематографа анализируя место нового вида в иерархии искусств, предрекал «новинке» интересную судьбу. Искусство в своем развитии проходит постоянно повторяющиеся стадии, говорил Фор, - от стадии коллективных форм и массового сознания до стадии индивидуализма и анализа. Стадии сменяют друг друга по мере развития самого общества, которое порождает искусство. Оценивая ситуацию в начале XX века, Фор полагал, что стадия индивидуализма и анализа достигла своего апогея, и скоро должна будет сменяться стадией коллективного сознания. Фундаментом же «нового коллективизма» по мысли Фора должно было стать искусство кинематографии, которое в полной мере отвечало его философским идеалам на этот предмет - коллективное творение, собирающее вместе миллионы разноязыких зрителей. Практика со временем доказала правомерность данной теории: кинематограф действительно оказался необыкновенно эффективен в качестве «массового» искусства, а один из его самых популярных жанров – жанр хоррора – в качестве своеобразного коллективного сеанса психоанализа. Отсюда же проистекает самая, пожалуй, оптимистичная теория о сути кинематографа ужасов, которая сводит ее не к попытке произвести внешний эффект или какой-либо пропаганде, а сводится к моменту единения коллективного сознания. До того отрадного и одновременно скорбного момента истории, когда домашний кинотеатр прочно вошел в обиход большинства жителей западного мира, сакральная темнота кинотеатра и жанр хоррора были словно изобретены специально друг для друга. Просмотр зрителями фильма в жанре ужасов в кинотеатре – действие многоуровневое, соединяющее в себе как интеллектуальное и эмоциональное восприятие, так и физиологические реакции – девушки, уткнувшиеся соседу в плечо, закрытые глаза, нервно сцепленные руки и пр.

На протяжении своей истории жанр хоррор развивался циклическими стадиями, раз за разом повторяя и вновь проигрывая одни и те же метасюжеты, вместе с тем постепенно преодолевая собственную сущность – вернее, те узкие рамки, чтобы были отведены жанру в самом начале пути. Первым пал бастион искусственно возведенных

в 30-х гг. границ жанра, ограничивающих его сюжетами, затрагивающими сферу сверхъестественного; далее – та же участь одну за другой постигла многие художественные особенности хоррора, ранее считавшиеся определяющими для него. Фритц Ланг в ходе известного интервью, увековеченного в фильме «Персональное путешествие с Мартином Скорсезе в мир американского кино» (1995), комментируя взлет и падение «film noir», высказался в том роде, что утрата христианского мировосприятия у публики способствовала тому, что люди перестали верить в Дьявола с рогами и раздвоенным хвостом и наказание после смерти, итогом чего стал тот факт, что насилие стало составной частью практически любого сценария. Точно так же авторам, работавшим в сфере киноужасов, приходилось подстраиваться под постоянно меняющиеся и эволюционирующие представления об ужасном (в широком смысле термина) в обществе. Новая глава в истории хоррора, относящаяся к современной истории, также открывается своеобразным преодолением канона внутри жанра – на этот раз хоррор взялся переосмыслить собственную мифологию.

Конец 80-х - начало 90-х годов вошли в историю кинематографа ужасов в качестве своеобразной эпохи «застоя» - показательно, что, скажем, именно на этот период приходится три продолжения «Восставшего из ада», шесть продолжений «Кошмара на улице Вязов» и восемь – «Пятницы, 13-е». А в 1996 году режиссер Уэс Крейвен поставил по сценарию Кевина Уильямса фильм «Крик», который принято считать отправной точкой для возрождения хоррора и всей его дальнейшей эволюции. Сюжетно фильм отсылал зрителей к наиболее непритязательным слэшерам 70-80х годов, которые отличались друг от друга, в основном, наличием (как в «Спящем лагере» и «Черном Рождестве») или отсутствием («Хэллоуин», «Когда звонит незнакомец») детективной интриги. В картине Крейвена детективная интрига имела место (убийца оставался неизвестным почти до самого финала), но большую часть действия, как и в ранних слэшерах и, скажем, фильмах «джалло», составляли эпизоды противостояния героев и убийцы. Новаторство фильма Крейвена заключалось в том, что, обратившись к традиционным схемам хоррора, авторы создали мир, обитатели которого полностью осознавали и даже с энтузиазмом декларировали собственную неуникальность. Персонажи «Крика» увлеченно обсуждают расхожие клише киноужасов, постоянно соотнося их с собственной ситуацией и озвучивая правила, которым должен следовать герой фильма ужасов, чтобы остаться в живых. Но, конечно, ни озвученное упрощение произведения и низведение традиций жанра до устоявшихся схем заворожили публику в картине Крейвена. Понятие «постмодернистской иронии» в середине 90-х еще не вошло в повсеместный обиход, а в жанре хоррора примеров иронического осмысления традиций предыдущих лет на тот момент практически не было – самым известным примером подобной продукции можно считать «Шоу ужасов Рокки Хоррора» Джима Шармана. Ироничный авторский подход к материалу в «Крике», хоть и ставил авторов в заведомо уязвимое положение по части вопросов этики, но в то же время наделял действие практически пародийной интонацией, которая увеличивала дистанцию между персонажами и зрителями, возвращая, таким образом, хоррору его изначальную суть в качестве зрелища, аттракциона.

Обнажив на экране и озвучив устами жизнерадостных школьников схемы, по которым функционирует стереотипный фильм ужасов, Крейвин и Уильямс вместе с тем сделали очевидной и фольклорную первооснову, на которой базируется большая часть расхожих сюжетов в хорроре. Согласно теории Н. А. Хренова, более-менее все произведения, зажатые в тесных рамках устойчивых жанров, тяготеют к традиционным сюжетам фольклора и укладываются в определенную структуру – это относится, прежде всего, к таким «массовым» жанрам, как боевик, триллер и хоррор. В основе каждой такой структуры, как правило, лежит дихотомия из жесткой системы запретов и перечня необходимых задач, которые должен выполнить герой (фактически, именно такая дихотомия в упрощенном виде лежит в основе простейших видео- и компьютерных игр). Использование подобной структуры в жанре ужасов предполагает соответствующий фольклорным традициям нравственный посыл: победу над злом нужно заслужить своим поведением, всем своим существом. В классической литературе в жанре ужасов легко обнаружить немало примеров произведений, в первооснове своей имеющих подобную структуру. Мотивом расплаты за излишнее любопытство к потустороннему миру проникнуто большинство произведений Г.Ф.

Лавкрафта, а «Маску красной смерти» Эдгара Алана По можно и вовсе назвать прообразом той разновидности хоррора, где героев ждет неизбежное наказание за грехи, апофеозом которых становится «пир во время чумы».

Уильямс и Крейвен в «Крике» предложили новую формацию вроде бы отжившего свое слэшера – менее жестокого (в российской критике это явление получило несколько фамильярное определение «молодежный ужастик»), но осмысленного в рамках постмодернистской традиции. Откровенная ирония по отношению к персонажам и собственно материалу стала еще одним шагом на пути к расширению жанрового поля хоррора; другое дело, что успех «Крика» способствовал тому, что дальнейшее развитие жанра пошло в несколько сомнительном направлении. Так же, как в 30-е годы студия «Universal» фактически наладила конвейер по производству дешевых хорроров с Лоном Чейни и другими героями эпохи, так же, как в 50-е годы кинотеатры под открытым небом были заполнены фантастическими фильмами про нападение пришельцев, вторая половина 90-х годов в истории американского хоррора ознаменовалась поточным производством «молодежных ужастиков». Иронического осмысления соответствующего материала в духе постмодернистской ревизии хватило на два продолжения «Крика», в которых авторы развивали идею о связи кинематографических клише и реальности, а также на несколько малосодержательных, но коммерчески успешных фильмов, которые напрямую отсылали зрителя к национальному городскому фольклору («Я знаю, что вы сделали прошлым летом», «Городские легенды» и пр.). В процессе постоянной «эксплуатации» ирония окончательно улетучилась, остался лишь стереотипный сюжет о злодее, преследующем неразумную молодежь.

Опыт Крейвена во многом определил обращение к сюжетам, драматургическим схемам и элементам киноязыка, ранее считавшимся своего рода давно отработанным материалом, иначе говоря – к подзабытым традициям жанра. В США в этот период выходит как ряд оригинальных произведений подобного рода, так и многочисленные ремейки некогда популярных картин – «Техасская резня бензопилой», «Пятница 13-е», «Хэллоуин», «Черное рождество», «Когда звонит незнакомец», «Попутчик» и многие другие. Впрочем, объяснение в данном случае, скорее всего, следует искать не в слепом следовании традициям, а в том, что реалии современной жизни, как когда-то после окончания Второй мировой войны, стали диктовать зрителям интерес к метасюжету про вторжение незнакомцев в личное пространство не в качестве развлечения, проверенной временем «страшилки», а как к понятной на общечеловеческом уровне попытке отразить собственные невыраженные страхи. Кинематограф – и кинематограф ужасов в том числе – с момента своего появления исполнял, в том числе, функцию психоаналитической системы, в которой рано или поздно осмыслялись все более-менее насущные вопросы и дилеммы его аудитории. Таким образом, многократное повторение в жанровом кинематографе вариаций одного и того же сюжета можно охарактеризовать как своего рода абреакцию – 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. На протяжении предшествующих лет кинематограф ужасов культивировал спасительную сентенцию: в цивилизованном обществе с человеком не может произойти ничего плохого, если он сам не допустит ошибку: свернет не на ту дорогу, постучится не в тот дом и т.д. Иллюзии рядовых американцев о тотальной безопасности в современном обществе были разрушены 11-го сентября 2001 года вместе с башнями Всемирного торгового центра, но и до этой трагической даты в традиции национального искусства вдруг стали все громче звучать нотки сомнения. Тому, что бы информационное поле в современном своем виде начало ретранслировать на обывателей восприятие мира в качестве изначально враждебного пространства, возможность безопасности в котором насквозь иллюзорна, в немалой степени способствовал тот самый, насквозь пародийный, и все же саморазоблачительный выход Крейвена в 96 году. До этого момента традиционный хоррор успешно и на радость публике эксплуатировал упрощенную систему запретов и правил, легко встраивавшихся практически в любой классический сюжет историй об ужасном. Даже фильмы из так называемого разряда «exploitation» - такие, как «Последний дом слева» того же Крейвена – несмотря ни на что, содержали, пусть в очевидно экстремистской

трактовке, понятие о справедливости. Но будучи проговоренной вслух магия этих несложных, в общем, успокоительных сентенций, исчезает – таким образом, к началу нового тысячелетия хоррору пришлось иметь с фактическим крахом собственной корневой идеологии. Потому начавшая в этот момент набирать обороты эскалация экранного насилия представляется явлением не только и не столько эстетического порядка, сколько одним из принципов построения новой мифологии хоррора.

Наибольшую изобретательность по части мрачной бескомпромиссной жестокости неожиданно проявили французские кинематографисты, у которых национальная традиция хоррора до определенного момента фактически отсутствовала. Современный французский хоррор постепенно формировался в рамках авторского кино, но история нового французского хоррора как такового началась в конце 90-х годов с откровенного подражательства традиционным образцам литературных и кинематографических ужасов («Театр смерти», «Детские игры» и т.д.). Настоящим прорывом для популяризации жанра стала картина «Высокое напряжение» (в русском прокате – «Кровавая жатва») Александра Ажа. Новаторство фильма заключалось в том, что его драматургия совмещала в себе сразу три классических сюжета, фактически три жанровые традиции – так же, как в «Психозе» Хичкока сцена в душе являлась своего рода водоразделом, после которого кончался один сюжет и начинался другой. Первые эпизоды картины Ажа отсылают зрителя к специфическому поджанру «gore», после чего фильм продолжается как традиционный слэшер, а завершается эффектным сюжетным поворотом, превращающим все предыдущее действие в иллюзию нездорового сознания. «Высокое напряжение» сокращает дистанцию между жертвой и злодеем, между героем и антигероем, и как следствие – между зрителями и экранным зрелищем, что немаловажно воплощая в себе новый тип зрелищности в хорроре – своего рода мистерии, экранного бесчинства, программирующего зрителя абстрагироваться от когнитивного сознания ради весьма специфического чувственного переживания. Аристотель в четвертой главе своей «Поэтики» писал, что: «изображения того, на что смотреть неприятно, мы, однако, рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов»¹; и именно этому принципу в общих чертах на протяжении многих лет жанр хоррора. Новая формация жанра зачастую предполагает, что «изображения того, на что смотреть неприятно», в принципе, не требуют ни этического, ни художественного осмысления, будучи жизнеспособными в качестве зрелища по своей природе. Характерно, что именно в этот период в обиход прочно входит понятие «torture porn», обозначающее не только специфический подвид жанра, но и порнографическую природу хоррора.

Иную эстетическую модель хоррора – впрочем, также базирующуюся на переосмыслении привычных драматургических и сюжетных построений – представили в эти годы английские кинематографисты. Британский хоррор, некогда представлявший из себя замкнутую и довольно консервативную традицию, на рубеже тысячелетий эволюционировал в своеобразный новый поджанр – целую отрасль сделанных на грани «би-мувиз», часто довольно жестоких, но психологически точных фильмов ужасов. Наибольшую известность в данной связи вполне справедливо приобрел Нил Маршалл, который в своих двух первых (и лучших на сегодняшний день) фильмах сделал ставку не столько на кровожадных монстров (хотя и на них, безусловно, тоже), сколько на специфическую рокировку понятий. В «Псах-воинах» и, в особенности, в «Спуске» не ситуация поверяется персонажами, а сами герои как бы пробуются на прочность ситуацией. Более того – несмотря на роковые совпадения и необдуманные решения, которыми изобилуют данные сюжеты, любые события тут не случайны, а как будто нарочно придуманы и существуют лишь для того, чтобы дождаться, когда группа незадачливых героев подойдет поближе – на расстояние удара. Впрочем, и на Маршалла, и на прочих его коллег по цеху вдумчивых хорроров, оказали сильное влияние не только редкие, но очевидные примеры из истории прошлого, но и вышедший в 2002 году, мало кем замеченный, но выдающийся фильм Майкла Дж. Бассетта «На страже смерти». Действие в картине происходит в 1917 году: засевшие в слякотных окопах немногочисленные британские солдаты уже плохо помнят за кого воюют и вообще ради чего все это, когда на них вдруг обрушивается

1 Аристотель. Поэтика. Риторика. Азбука-классика, М., 2007. с. 151

неизвестное и очевидно нематериальное зло – кажется, сама суть войны, которая, как известно – хаос и смерть. Так же, как некоторые парадоксальные фильмы 80-х (такие, как «Генри: Портрет серийного убийцы» Джона Макнотона и «Попутчик» Роберта Хармона») предлагали новый экранный образ зла, заключенный в абстракцию в человеческую оболочку, Бассетт в «На страже смерти» лишает зло какой-либо зафиксированной формы – весь мир, в итоге, восстает против героев, не делая различий между хорошими и плохими, признавая право людей лишь на одно качественное различие – между живым и мертвым.

Австралийский коллега Бассета по жанру, режиссер Грег Маклин в 2005 году применил схожее в общем нарочитую авторскую индифферентность в фильме «Волчья яма». Трое юных балбесов – девушки-англичанки и парень из Сиднея – путешествуют на машине по стране кенгуру, снимая друг друга на камеру, периодически – то есть практически постоянно – напиваясь до состояния риз и вяло выясняя, в кого из двух девушек больше влюблен их сиднейский попутчик, направляясь к якобы имеющему уфологическое происхождение кратеру «Волчья яма», у которого у них в итоге глохнет машина. На выручку из ночной темноты к ним выезжает приветливый незнакомец, которому они без раздумий вверяют свою дальнейшую судьбу, в результате чего следующие сутки проводят в плену, дожидаясь своей очереди на расправу. Вышедший в прокат одновременно с «Хостелом» Илая Рота (о котором речь чуть ниже) фильм Маклина, безусловно, удачно попал в набирающую обороты струю «новой жестокости». Впрочем, физиологическая жестокость в случае его фильма – прием сугубо внешний, под слоем которого формируется жестокость иная – так, которая в самом развитии сюжета, противоречащем привычной расстановке сил в традиционном хорроре (по всем прочим признакам это он и есть, между тем): выживает здесь не самый смелый и благородный, а тот, кому банально повезло незаметно удрать. Пенять в данном случае вроде бы надо на действительность – фильм поставлен по мотивам реальной истории, и максимальное сближение с реальностью, с его неспешным ходом времени – вообще главный прием Маклина, который выжимает ужас из общей нелепости ситуации и минималистичного, но эффектного окружающего антуража: безразличная природа, безликий хайвэй, трое безликих (точно таких же, как миллионы жертвы неудачных обстоятельств в миллионе прежних хорроров) несчастливцев, по лицам которых оператор настойчиво елозит камерой – абстрагироваться от их приглушенных похмельных улыбок, когда их начнут резать и пытаться, уже не получится.

Мотив расплаты за очевидные грехи и преступления против совести в этот момент услужливо уступает место расплате за самоуверенность, которая, в различных своих вариациях, становится, пожалуй, самым грандиозным открытием хоррора в новом веке. Так, одиозный фильм Илая Рота «Хостел» (2005) поразил публику не только показанными в нем жестокими сценами убийств – к этому целевая аудитория хоррора привыкла еще в 70-е годы во времена расцвета итальянского «джалло» и многочисленных слэшеров. Новаторская методология нагнетения ужаса в картины Рота заключалась в том, насколько откровенно, ощутимо на почти физиологическом уровне, ретранслировался с экрана ужас людей, привыкших ощущать себя хозяевами жизни и вступающих с жизнью в товарно-денежные отношения только в качестве покупателей, и вдруг обнаруживших себя в роли товара. В первой части картины юные американцы, путешествующие по Европе, демонстрируют уверенность в умении подчинять себе любые обстоятельства, но вторая половина картины постепенно погружает их в кафкианского рода кошмар, в сновидческую реальность, в которой от человека ничего не зависит. Тут нужно заметить, что авторы «Хостела», в общем, послушно соблюдают тот самый, вроде бы отживший своей, фольклорный канон – трое странников в незнакомом, чужеродном пространстве – но выворачивают его каким-то уж совсем непривычным образом, как бы предъявляя зрителю злосчастный шов, по которому предательски трещит привычное существование в окружающем мире. После картины Рота американские кинотеатры буквально заполнили картины, эксплуатирующие почти идентичный сюжет: злосчастия американских туристов во враждебной реальности иностранного государства. На этом витке эволюции жанра закономерным образом вновь стал популярным метасюжет о вторжении чужаков в привычное пространство героев – не случайно именно в этот момент режиссер Уэс

Крейвен лично инициирует ремейк собственного главного фильма на эту тему, «Последний дом слева». Режиссеры наиболее интересных картин на этот сюжет, таких как «Вакансия» Нимрода Антала и «Незнакомцы» Брайана Бертино, не таясь, обращаются к классической жанровой традиции с ее размеренным монтажом, неспешным ритмом и доверительными крупными планами. Оператор «Вакансии», Анджей Секула в ряде эпизодов цитирует знаменитый эпизод в мотеле из «Печати зла» Орсона Уэллса, а сам фильм изящно подталкивает зрителя к неуютной мысли о том, что именно набросанная неторопливым ритмом личная история двух героев является катализатором зрительского удовольствия от наблюдения тех злоключений, что выпадают им во второй половине фильма.

Любопытным образом переосмыслить традиционный сюжет удалось также режиссерам Дэвиду Моро и Ксавье Палю в картине «Они» (Ps, 2006), в которой молодую супружескую пару ночью атакует в собственном доме некая сила, практически до середины фильма воспринимаемая зрителями как мистическая. Объяснение хлопающим дверям, странным стукам и шагам в коридоре, впрочем, оказывается вполне реалистичным: в дом пробрались подростки, воспринимающие издевательства над незнакомыми людьми как «забавную игру». Финальный титр картины сообщал зрителю, что все, только что увиденные им события имели место в реальной жизни. Так постепенно через, порой, болезненные сюжеты жанрового кинематографа, поднимало свою змеиную голову безотчетное, подсознательное беспокойство общества относительно внезапно открывшейся абсолютной незащищенности человека в современном мире. Современная социальная парадигма велит человеку видеть угрозу во всех жизненных проявлениях – в том числе, в детях, в соответствии с высказанной много лет назад писателем Рэем Брэдбери мыслью, что психология ребенка изначально представляет собой чистый лист, на котором отсутствуют какие-либо нравственные установки. И хотя реалистичное изображение детских преступлений является общеизвестным табу в американском жанровом кинематографе, британский и французский хоррор последних лет активно осваивают эту неоднозначную тематику в таких фильмах, как вышеупомянутая картина Моро и Палю, а также «Дети» Тома Шенкленда и «Райское озеро» Джеймса Уоткинса.

«В уходе от житейской рутины и в произвольном манипулировании образами и представлениями, как правило, подгоняемыми нашими ленью и привычкой под избитые схемы действительной жизни, можно черпать величайшее наслаждение»², – так когда-то определял влияние «историй об ужасном» на человеческое сознание писатель Говард Филипп Лавкрафт. Его слова остаются актуальными и спустя годы, но все же время, история и само общество внесло в них некоторые корректировки, суть которых достаточно емко сформулирована в книге другого классика жанра, Стивена Кинга «После заката»: «Реальность – это таинство (...); мы опускаем над ней завесу повседневных дел, чтобы скрыть игру её света и тени. Есть места, где завеса рвётся, а реальность истончается»³. Таким образом, если мастера жанра предыдущих лет старательно противопоставляли повседневную жизнь и темную ее сторону (во всех ее, как сверхъестественных, так и вполне реалистичных проявлениях), то современный хоррор все больше и больше обращен на то, чтобы обнаружить темную сторону в самой окружающей нас реальности – в привычных ситуациях, в самом человеке. Хоррор был и остается своего рода моделью отношений человека с миром. И сейчас эта модель мира хрупкого, уязвимого буквально во всем, растерявшего или ставящего под вопрос большинство привычных ориентиров. Впрочем, эта ситуация – мир, существующий на грани коллапса, но сохраняющий привычные очертания – сама по себе слишком интересный и лакомый сюжет, чтобы не превратить его в высокохудожественный аттракцион.

2 Г. Ф. Лавкрафт, Непримируемое, сборник рассказов, «Гудьял-Пресс», М, 2001, с. 286

3 С. Кинг. После заката. АСТ, Астрель, М, 2011, с. 251