

# art&cult

## арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№1 (1-2011)

*Т.Н. Шеметова*

### КИНО В СТИЛЕ SLESHER: УЖАСНЫЕ РАЗВЛЕЧЕНИЯ ИЛИ ИСКУССТВО ПУГАТЬ

Статья посвящена тем метаморфозам кинематографа ужасов, которые вызваны обратной связью между зрителем и экранным образом, и связанным с этим новым членением образа. Новый тип героя-жертвы является не сюжетной, а эстетической провокацией.

Ключевые слова: фильм ужасов, жанровое кино, социология кино

The article is dedicated to metamorphoses of horror films, connected with the back reaction on the images, providing new model of the image analysis. The new image of hero-victim is a case of not narration of novel type, but aesthetic provocation.

Keywords: horror film, popular cinema, sociology of film

*Мейнстрим – это как зараза, подсаживаешься на это,  
и тебе больше ничего не надо. Настоящий наркотик.  
А жить нужно напряженно, с оглядкой на опасность.  
Иначе превращаешься в жирную хрюшку, которую уже можно жрать.  
Так и произойдет с каждым<sup>1</sup>.*

Развлечение очень тонкая вещь, так как в самом процессе развлечения происходит как бы переключение сознания в особый режим удовольствия.

Казалось бы, понятие удовольствие надо воспринимать только со знаком плюс, а именно поиск положительных эмоций, в частности – смеха! Ан, нет! Некоторым, чтобы отвлечься от монотонности реального бытования необходимо что-нибудь исключительно острое, сразу и напрочь из этого бытования выбивающее. Необходим адреналин, а следовательно, на арену развлечений выходит такая базовая эмоция человека как страх.

<sup>1</sup> Акимов Б. Удивительное рядом. Интервью с Владимиром Елифанцевым. // Rolling Stone. 2004. № 005. С.69.

XXI век может предложить массу развлечений, так или иначе базирующихся на страхе. Есть спрос – будут и предложения. Не будем оригинальными, если скажем, что одним из самых доступных в этом плане является синемаграф.

По иронии судьбы, уже у истоков своего зарождения этот вид искусства сначала напугал своих зрителей (вспомним реакцию публики в ужасе вскакивающей со своих мест на первом просмотре фильма братьев Люмьер «Прибытие поезда») и только потом завожил. Столь удивительный феномен заключался в максимальном приближении изображения к повседневной реальности и нереальных для той же бытийственности крупных планах. Как известно, Андре Базен определил онтологическую сущность кино в объективности фотографии, которая заставляет *буквально перетекать реальность на экран*. Перетекая, реальность создает тот эффект достоверности происходящего здесь и сейчас.

И хотя за сто с лишним лет движущихся картинок уже никто не боится, а кинематограф может работать с различными реальностями вплоть до вымышленных, искусство пугать движущимися картинками, при этом развлекавая, не утратило своей остроты. Мы говорим о жанре «horror», по-нашему – фильмы ужасов.

Почему мы ходим в кино (или покупаем диск) бояться, еще и за собственные деньги? – вопрос не праздный.

Физиологи объясняют это тем, что чувство страха возникает в правом полушарии головного мозга и заставляет наш организм выбрасывать в кровь адреналин. Но вслед за адреналином вырабатывается другой гормон – допамин, его называют «гормоном удовольствия», т.е. когда страх отступает, приходит радость.

Другое дело, на какой событийный ряд этот механизм накладывается – на реальную ситуацию, непосредственно пережитую лично или на *со-переживание* чужой боли, как это происходит в процессе просмотра фильма или чтения книги.

Объясняя сущность феномена «жуткого», с позиций психоанализа, Зигмунд Фрейд проводит различие между жутким, которое переживают, и жутким, которое всего лишь представляют или о котором читают<sup>2</sup>. Разница обнаруживается весьма ощутимая.

Процесс дистанцирования от происходящего на экране (мы сопереживаем героям, мы находимся в пространстве фильма и одновременно помним, что это лишь вымышленная реальность) – привносит в данном случае дополнительную радость, а, следовательно, большую порцию удовольствия.

---

<sup>2</sup> См. Фрейд З. *Жуткое// Художник и фантазирование*: Пер. с нем. / Под ред. Р.Ф. Додельцева, К.М. Долгова. – М.: Республика, 1995. С.277-279.

И если в фильмах, которые оперируют категорией «идолов»<sup>3</sup> становится жаль, что некие замечательные события происходят не с тобой, то в ужасах реакция – «Как хорошо, что это не со мной!» – несомненно, искренняя, так как все фильмы ужасов оперируют в той или иной форме страхом смерти.

Ответить, что такое фильм ужасов не так просто, как кажется на первый взгляд. Вроде бы это и так всем понятно, без объяснений. Но, углубившись в суть вопроса, становится ясно, что кроме «чистых» ужасов еще существует очень много фильмов, представляющих собой слияние двух или нескольких жанров в одно целое (например, смешение ужасов и фантастики). Также не просто отделить ужасы от триллера. Во многом это восприятие субъективно, достаточно какой-то части «ужасных» сцен, чтобы фильм воспринимался зрителем как «horror», а не психологическим триллером, например.

Ясно одно, цель любого «ужастика» – напугать, вызвать страх и шок. Используются для этого различные методы, от чисто атмосферного напряжения до вызывающих омерзение картинок. И вся эта многоликая и разнообразная масса является частью жанра ужасов.

В принципе все фильмы ужасов можно разделить (правда условно) на несколько категорий, которые, впрочем, могут и пересекаться:

1) фильмы о Зомби (они часто используют приемы, вызывающие шок у зрителя, но лучшим представителям жанра не чужда и клаустрофобическая атмосфера безысходности);

2) фильмы о Монстрах (тесно переплетены с жанром фантастики; эти фильмы также можно условно поделить на картины о гигантских тварях, об инопланетных созданиях и обыденных мелких существах, типа саранчи, которые вдруг решают невероятными количествами нападать на людей);

3) демонологические и мистические фильмы (это фильмы про одержимость Дьяволом, разного типа Демонов и адских созданий, а также всяческих смертоносных сектах и просто крайне мистических проявлениях, приводящих к смерти людей; сюда же можно отнести и фильмы о привидениях);

4) фильмы мифическо-готического типа, к которым принадлежат ленты о вампирах, оборотнях, и созданиях типа Франкенштейна);

5) и, наконец, слэшеры.

---

3 «Идол» - категория фильмов, где главные герои – супермены, обладающие удивительными сверхспособностями.

Слово "Slash" с английского переводится как " удар сплеча, резкий удар (бичом), глубокий порез, глубокая рана, хлестать, рубить, резать, полосовать, а так же секач и кривой нож»<sup>4</sup>.

Надо сказать, что данный субжанр от «horror» полностью оправдывает свое название, так как в слэшере разными способами (преимущественно с помощью колющих и режущих предметов, вроде ножей, топоров, бензопил и хирургических инструментов) люди убивают людей. Здесь нет и в помине инопланетных монстров, зомби, вампиров, демонов и прочей мистики, зато качественно орудуют маньяки, оголтелые садисты, хладнокровные убийцы и прочая публика с ярко выраженной психопатологией, которых, по-большому счету и людьми назвать сложно.

Реальность слэшера – это реальность нечеловеческого беззаконного опыта – убийство себе подобных или ради изощренного садистского развлечения, или ради еды. Персонажи слэшера (имеются ввиду отрицательные) воспринимаются как нелюди. Само их существование, территориально, как правило, вынесено за границу социального общежития, и символично предстает пограничным к человеческому сознанию и социальному порядку. Они обитают в заброшенных городках, в домах, стоящих обособленно от другого людского жилья, на отдаленных фермах или вообще в лесу, куда обычные нормальные люди могут попасть, только сбившись с верного пути, как в прямом, так и переносном смысле.

Фабулы фильмов-слэшеров во многом похожи и не отличаются оригинальностью, разнообразие вносит лишь сюжетное наполнение: кто, где и как сбился с пути и попал за границу именно *человеческого* общежития. От слэшера и не требуется разнообразия фабульно-сюжетных конструкций. Требуется лишь – напугать кровавыми сценами и болью жертв. Однако, что всегда присутствует в слэшере – это угнетающая атмосфера опасности, в которую попадает жертва. Этому приему знаменитый мастер ужасов Альфред Хичкок дал название «саспенс» – напряженное невыносимое ожидание, возникающее в момент смертельной опасности, угрожающей персонажу, которому зритель сопереживает. Эту качественную особенность слэшер почерпнул из своих истоков, которые дали начало этому субжанру.

Первой ласточкой, предвещающей появление слэшеров, стал психологический триллер 1960 года под названием Псих (Psycho) того же Альфреда Хичкока. К этому времени зритель насытился «ужасными» клише прошлого десятилетия: вампирами, монстрами-мутантами, инопланетными ящерами. Хичкок на экране дал новое значение слову «страх». Теперь ночным кошмаром почтеннейшей публики становится тихий на вид и занудный маменькин сынок Норманн Бейтс, в котором не сразу

4 Большой англо-русский словарь: в 2 т. Под общ. Рук. И.Р. Гамперина. – 4-е изд., испр. – М.: Рус. Яз., 1988. Т.2. С.474.

распознаешь психопата. Впервые в фильмах ужасов появляется персонаж-обманка: героям-жертвам он внушает доверие, и наивные жертвы легко попадают на расставленные сети. Ловушки и суть обманки видит только зритель и начинает активно сопереживать жертвам.

Это напряжение и дух ожидания и создает специфическую атмосферу ужаса, которую затем перенял и жанр слэшеров вместе с персонажем-обманкой<sup>5</sup>.

Вторым истоком слэшеров можно считать фильмы, снятые в жанре «gore»<sup>6</sup>. «Gore» трактуется как смесь ужаса и жесткой эротики. Особенностью же этого жанра является то, что главный объект фильма – это человеческое тело, которое подвергается насильственной изощренной трансформации, имеющей природу болезненного сексуального удовольствия.

Для персонажей gore обычное человеческое тело – это ничего не говорящий белый лист. Сексуальное тело – это тело, покрытое ужасающими шрамами, надрезами, проткнутое всевозможными штырями и иглами и с вживленными в него металлическими конструкциями, как произведение художника-безумца. Но самое главное, что данный жанр интересует не только поверхность тела, но и внутренняя его сторона, его наполнение. Внутренности человека тоже могут быть использованы для создания предмета искусства. Кожа, как тонкий барьер, отделяющий внутреннюю среду тела от внешнего мира, разрушается, камера оператора проникает вглубь человека, исследуя изменения и трансформацию живой плоти.

Крестным отцом жанра gore считается американский режиссер Хершелль Гордон Льюис. Его фильм 1963 года «Кровавое пиршество» (Blood Feast), хотя и прошел практически незамеченным критикой, зато заложил основу для слэшера, а именно: прицельная концентрация внимания на расчленении человеческого тела за счет второстепенности сюжета. Интересен тот факт, что вначале своей карьеры Льюис снимал фильмы в жанре легкой эротики. Идея нового жанра пришла к режиссеру, когда он заканчивал работу над своей картиной «Красивая, обнаженная и очаровательная» (1963). В мотеле он смотрел по телевизору какой-то гангстерский фильм, и его поразило практически полное отсутствие реализма в сценах насилия и убийств. Ему пришлось в голову сделать фильм, акцентировав внимание исключительно на демонстрации насилия и эротики, а не на сюжете.

Элементы жанра gore в эстетически и более приемлемом культурном контексте можно увидеть в фильмах известного канадского режиссера Дэвида

5 Кстати сказать, именно Хичкок ввел в кинематографический обиход термин «саспенс». Сейчас в драматургии термин «саспенс» рассматривается шире, т.е. не связывается именно с жанром ужасов.

6 «gore» в переводе с англ. – запекшаяся кровь, вшивать, вставлять клин.

Кроненберга. Одержимый идеей тела и его трансформацией, Кроненберг создает мир, в котором пишущие машинки умеют разговаривать (*Festin pi*), где на человека надевают шлем, порождающий галлюцинации, вставляют во вспоротый живот кассету — и превращают его в видеомагнитофон (*Videodrom*); где оторванная нога прекрасной потерпевшей в автокатастрофе, прошитая стальными спицами, воплощает высшую степень сексуальности, становится фетишем, вокруг которого вращаются все эротические фантазии (*Crash*).

Третьим истоком для слэшеров стал фильм, выпущенный в 1962 году итальянским режиссером Марио Бава «Девушка, которая знала слишком много». Этот фильм стал началом мощного течения в итальянских фильмах ужасов и в 1960-70-ые годы приобрел огромную популярность у зрителей. Течение это называется *giallo*<sup>7</sup>. Бава в своей ленте использует элементы, которые в последствии стали характерными для этого жанра: исследование вуайеризма в контексте жестокого убийства, одержимый детектив и набор красочных отвлекающих маневров и поворотов сюжета<sup>8</sup>.

В *giallo* изящно сочетаются сексуальность, жестокость и таинственность. Жестокие убийства мы встретим и в слэшерах, но выглядеть все это будет совершенно иначе, более грязно, более реалистично, более детально, проще говоря «по-бытовому»: кровавые спецэффекты и грим выглядят очень натуралистично, трупы выглядят как трупы, внутренности — как внутренности, разделка «по живому» впечатляет, а уродливые тела, лица и прочие «неприятности» для жертв реально до тошноты неприятны.

Именно такой фильм вышел на экраны в 1972 году в Америке. Он назывался «Последний дом слева», режиссера Веса Кравена. Фильм рассказывает о двух девочках, которые идут на рок-концерт, но по дороге подвергаются нападению «плохих парней». Это сбежавшие из мест заключения убийцы с главарем по кличке Круг. Кравен добился предельной реалистичности в изображении сцен насилия и убийства девушек: люди требовали вернуть деньги, кидались на экран или выбегали из кинотеатров. Но это было только начало.

Уже через два года в октябре 1974-го жестокость и мрачность сюжета следующего фильма привели зрителей в неопикуемый ужас (некоторых рвало прямо в кинотеатре). Картина называлась «Техасская резня бензопилой» (*Texas chainsaw massacre*), режиссера Тоуба Хупера.

---

7 *Джиалло* (*giallo* - в переводе с итальянского значит «желтый») взяло свое имя с желтых обложек криминальных романов в мягкой обложке, которые публиковались в Италии в 1930-х годах, и были в основном так называемыми «кто-это-сделал» (*whodunnit*) в стиле Шерлока Холмса и Агаты Кристи.

8 Ярким представителем *giallo* в итальянском кинематографе стал режиссер Дарио Ардженто. Его фильм 1960 года «Птица с кристальным оперением» считается точкой отсчета золотой эры *giallo*.

Реалистичный фильм-шок рассказывал о пяти тинейджерах, которые натываются в деревне на семью каннибалов, живущих в тexasской глубинке рядом с заброшенной скотобойней<sup>9</sup>. Известный среди любителей кино американский журнал «Total Film» писал по этому поводу: «Страшнее первых 50 минут "Техасской резни бензопилой" могут быть только финальные 30 минут фильма». Лента о похождениях человека с кожаным лицом с Гуннарсом Хансеном (Gunnar Hansen) в главной роли была основана на реальных фактах из жизни американского серийного убийцы Эда Гейна (Ed Gein). Бюджет картины составил всего 140 тысяч долларов.

В фильме впервые главный злодей появляется в кожаной маске (настолько уродливо его лицо). В дальнейшем идея маски будет тиражироваться в слэшерах из фильма в фильм<sup>10</sup>.

Но, момент славы для «слэшера» наступил только в 1978 году, когда на экраны вышел фильм Джона Карпентера "Хэллоуин" (Halloween). Фильм, сразу же после появления в кинотеатрах 25 Октября 1978 года (в Канзас-сити) становится по настоящему культовым. С тех пор он является обязательным атрибутом праздника Дня Всех Святых. Маньяк-убийца Майкл Маерс убивает свою сестру в возрасте 6 лет. Его запирают в психушку, но через 15 лет он сбегает и возвращается в родной Хэддонфилд, чтобы продолжить кровавую бойню. Идея сбежавшего из психушки маньяка не была тогда еще банальной и дала толчок для развития нового субжанра фильмов ужасов – слэшер<sup>11</sup>.

Следующая классическая для слэшера маска появилась в мае 1980 года в фильме Шона Каренгема «Пятница 13». Фильм был охарактеризован критиками как «кровавое мочилово с мачете», где героиня Памела Уиллис, вооружившись этим видом холодного оружия, мстит подросткам за смерть своего сына Джейсона. «Пятница 13» приобретает большую популярность, воскресший Джейсон в хоккейной маске становится киноиконой, а фильм порождает целую серию сиквелов.

---

9 Справедливости ради, нужно отметить, что в том же 1974 году появился канадский фильм, под названием Черное Рождество (или Тихая Ночь, Злая Ночь) (Black Christmas, aka Silent Night, Evil Night), который с уверенностью можно отнести к слэшеру. Однако фильм не завоевал большой славы.

10 В 2003 году картина была переснята режиссером Маркусом Ниспелом, а в 2006 году на экраны вышел приквел «Техасская резня бензопилой. Начало». Приквел римейка раскрывает тайну происхождения «Кожаного Лица» и его пристрастия к бензопилам.

11 По результатам опроса BBC News в 2006 г. фильм "Техасская резня бензопилой" (The Texas Chain Saw Massacre), снятый в 1974 году, назван самым страшным фильмом в истории кино; второе место в списке главных "ужастиков" занял "Хэллоуин" (Halloween, 1978) Джона Карпентера (John Carpenter) с Джейми Ли Кертис (Jamie Lee Curtis) в главной роли; на третьем месте – итальянский фильм "Подозрение" (Suspiria) 1977 года выпуска режиссера Дарио Ардженто.

Примечательно то, что даже по беглому обзору истории слэшеров, можно заметить, что существуют две схемы развития сюжета в такого рода фильмах, которые работают и по сей день.<sup>12</sup>

С одной стороны, это фильмы, в которых нет какой-либо заверченной интриги и не наблюдается никакого развития характеров. Сюжет тут исключительно утилитарен и служит лишь одному — дать «формальный» повод для показа кровавой вакханалии, безостановочной резни и клинического безумия в обрамлении декораций одноэтажной Американской глубинки. Все настолько предсказуемо, что интересно лишь одно — каким образом кого убьют.

Есть персонажи-злодеи и персонажи-жертвы и они статичны. Налицо единственная оппозиция: реальный мир среднестатистического человека, как жертвы этого мира, и не менее реальное персонифицируемое в отрицательных персонажах зло, подстерегающее за поворотом. Особенностью восприятия фильмов такого рода является то, что персонажи-жертвы на экране не просто близки вам по духу, а психологически родственны: они такие же, как я и ты. Мысль эта спрятана глубоко в подсознании и не формулируется явно, однако, именно ее тень (след) и заставляет вас неожиданно забыть про игру, в которую играет с вами режиссер, и ощутить настоящий страх — животный страх за себя и буквально физиологическое отвращение к происходящему на экране. Здесь настораживает один факт: жертва и мучитель как бы слиты неразрывно. Положительные герои настолько наивны и беспомощны вне привычной для них среды обитания (машины, мобильные телефоны, компьютеры и т.д.), словно родились для того, чтобы быть жертвами, и, следовательно, сами притягивают к себе своих мучителей. Палачи же не нуждаются в благах цивилизации. Они гармоничны в своей среде обитания со своими топорами и винтовками. Обычно они разбивают телефоны и машины отвозят на свалку, т. е. не им не нужны модернизированные вещи, которые лишь делают человека зависимым о них, следовательно, слабым. Отсюда возникает ощущение безвыходности из изображаемого на экране кошмара. Мир «дикого поля», хотя и клинически безумный, с его природными жестокими инстинктами превалирует над миром цивилизованного человека.

Обычно обильное появление слэшеров связывают с фактом психического нездоровья в обществе, которое начинает зашкаливать, превышать допустимую норму. Ведь фильм — всего лишь средство для выражения того, что есть. Жестокость на экране — это не использование насилия лишь ради эмоционального шока, это выражение спрессованной боли и страха в социуме, часть которой каждый человек носит внутри себя.

---

12 Причем истинные фэны данного жанра отдают предпочтение, конечно же, первой схеме.



Для Америки, а ее по праву можно назвать родиной и основной страной производства слэшеров, 60-е, 70-е годы прошлого столетия были отмечены упадническими настроениями, вызванными войной во Вьетнаме и ядерной угрозой: никто нигде не может чувствовать себя в безопасности. Состояние страха, дестабилизирующее психическое здоровье людей, в слэшерах выражено предельно ясно: в Америке полно психов. Более того, они сходят с ума целыми семьями и по мере рецидива принимаются кромсать всех и вся на своем пути.

С другой стороны, это фильмы, где персонажи-жертвы в какой-то точке меняют изначально заданный типаж и превращаются из жертвы в борца, пускай только за свою собственную жизнь, а не за мир во всем мире. Начиная с «Хэллоуина» Джона Карпентера, в фильме остается в живых один персонаж. Это почти всегда девушка, которая перестает быть только «овечкой на заклание», вступает в поединок со злом и побеждает. Так первой оставшейся в живых стала героиня Ли Кертис Лори Строн, которая сумела из тихой неприметной няни стать сильной девушкой и постоять за себя. А хорошая девочка Эллис, героиня фильма «Пятница 13», в исполнении Адриана Кинга, в конце фильма отрубает мачете голову матери-убийце. Причем по законам жанра сцены расплаты за зло сняты с такой кинематографической точностью, что невольно заставляют зрителя искать за всем этим зримым ужасом какой-то скрытый смысл. Американцы, в частности тот же Джон Карпентер, проводят параллели такого поворота в фильмах ужасов с общественными настроениями тех лет, связанными с пересмотром роли женщины в жизни социума и нарождающимся движением феминизма<sup>13</sup>.

Так или иначе, но слэшеры можно рассматривать и с эстетического ракурса, а именно, как воплощение эстетического на почве отвратительного, безобразного и ужасного. Такая точка зрения близка по духу концепции безобразного Юлии Кристевой<sup>14</sup>. В современном мире, где человека невозможно удивить ни прекрасным, ни безобразным, больше не действует разработанная Аристотелем теория катарсиса. Сегодня для очищения от скверны нужны текстовые аналоги физических рвотных спазмов. Сегодня задача режиссера – провести зрителя через ужас, отвращение и удушье.

Фильм слэшер – это не просто демонстрация ужаса, это даже не сопротивление ужасу, «но его заклинание, извержение отвратительного»: выработка, уяснение

13 Интересно в этом смысле высказывание Джоржа Ромеро, известного американского режиссера фильмов о зомби: « По моим лентам можно легко проследить, как менялся политический климат в Америке в последние сорок лет». Свой фильм 1968 года «Ночь живых мертвецов» Ромеро соотносит с расовыми волнениями в Америке 60-х, а фильм «Земля мертвых» 2005 года отражает страх, поселившийся в обществе после 11 сентября. В картине есть много отсылок на эту тему: есть башня, есть идея защиты от нападения в воде, есть администрация, которая старается убедить людей в том, что все под контролем.

14 См. Кристева Ю. Силы ужаса. Эссе об отвращении. – СПб, 2003.

отвратительного и освобождение от него», посредством кинематографического текста. С такого ракурса слэшеры могут быть рассмотрены как категория аморального протеста против официальной массовой культуры: бунт через жестокость с одной стороны и одновременно очищение от жестокого с другой.

Можно сказать, что слэшер – это фильм-сигнал, который ставит под сомнение объективность существования самого человека, его представления о реальности и его места в этой реальности. Если существует Зло, то носителем Зла является человек. Основная сверх-задача слэшера – показать сущность Зла через историю и персонажей.

По мнению Жоржа Батая, «Зло будучи одной из форм жизни, сущностью своею связано со смертью, но при этом странным образом является основой человека»<sup>15</sup>. То есть, рождаясь, человек изначально обречен на Зло, так же как и на смерть. Именно поэтому он должен в течение жизни сковывать себя границами разума. Границы разума по-сути совпадают с границами законов и запретов, сложившихся в обществе. Переход человека через эти границы считается отмеченным печатью Зла. Иными словами, разумный человек под влиянием негативных внешних факторов или трагичных предлагаемых обстоятельств может перейти дозволенную черту и покинуть область разумного. И зрителю это понятно, ведь в этом есть развитие и драматизм ситуации. В слэшере отрицательные персонажи зачастую не являются актантами. Они изначально находятся за границами разума, за границами человеческих законов и табу, то есть они и есть чистое Зло в персонифицируемом виде.

В чем же заключается сущность этого Зла? Отвечая на этот вопрос, слэшер отсылает нас в ту область человеческой психики, которая связана с патологией. Отрицательные персонажи слэшеров – все как на подбор безумцы с ярко выраженными садистскими наклонностями. Согласно Жилью Делезу, садист обладает сильным и подавляющим всех и вся Сверх-Я. Сверх-Я садиста столь сильно, что часто он отождествляет себя с ним: он есть свое собственное Сверх-Я, он единственная для себя нравственная инстанция. Но больше у него ничего нет. У него потеряно собственное Я, и эта потеря требует восполнения, обращаясь во вне. Иными словами, 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»<sup>16</sup>.

15 Батай Жорж. Литература и зло/ Пер. с фр.и коммент. Н.В. Бунтман и Е.Г. Домогацкой. – М., 1994. С.28.

16 Делез Жиль. Представление Захер-Мазоха (Холодное и жестокое)/ Венера в мехах. Л. Фон Захер-Мазох. Ж.Делез. Представление Захер-Мазоха. З. Фрейд. Работы о мазохизме. Пер. с нем. И франц. – М., 1992. С.303.

Где же человек может потерять свое Я? Не исключено, что в мире подмен и симулякров, ведь в мусорном баке масскульта, в который превратился современный мир, человеку очень трудно отыскать истинный образец.

В этой связи интересно, что переносное значение слова «slasher» с английского – это жесткая, безжалостная критика.

Итак, слэшер – это не только фильм про убийства, это еще и попытка проанализировать общество, где происходят эти убийства, очертить аудиовизуальную модель картины мира, основанной на деконструкции известных ценностей. Ведь «все мы заложники нашего стереотипного мышления, все мы в плену наших представлений. Мы живем в рамках выстроенной кем-то картины мира, где есть добро, порядок и гармония, где нам комфортно и уютно. Но мир не таков. Мир изменился, и все границы давно сдвинулись. В этом «новом» мире все мутирует, в том числе и человек»<sup>17</sup>.

Чтобы не быть голословными, остановимся на фильме, который является достойным примером современного слэшера. «Дом 1000 трупов» (House of 1000 corpses), американского режиссера Роба Зомби уже в видеоряде начальных титров погружает зрителя в атмосферу реальности «мусорного бака масскульта», то есть того «культурного» ширпотреба, который обрушивают СМИ на незащитные людские головы: комиксы с кровавыми монстрами, фильмы ужасов, детективы, боевики и дешевая порнография. Тотальный захват жизни вездесущими СМИ и, как результат – обесценивание реальности и подмена жизни экранным симулякром.

Фильм интересен прежде всего тем, что это слэшер на слэшеры. Это откровенное признание в любви к садистским хоррорам 70-х годов, даже действие фильма перенесено в 70-е годы. Вся ткань «Дома 1000 трупов» – это интертекстуальное поле, изобилующее киноцитатами классики хоррора, уже начиная с завязки сюжета.

Две парочки колесят по американской глубинке в поисках приключений. И надо же, как раз в Хэллоуин, канун Дня всех Святых, натыкаются на таинственный музей монстров и психопатов «Дом ужасов Капитана Сполдинга». Заинтригованные услышанной от хозяина музея местной легендой о маньяке по прозвищу Доктор Сатана, отважные туристы отправляются на поиски дерева, на котором его линчевали, по дороге прихватив симпатичную «country-girl» попутчицу, которой ехать было как раз в ту сторону. По дороге у машины спустило колесо (не без посторонней помощи), и милая девушка пригласила молодых людей к себе домой в гости, пока ее брат не

---

17 Ключева Л.Б. Постмодернизм в кино. О некоторых аспектах постмодернистского дискурса в кино. – М., 2006. С.42.

отбуксирует машину и не поставит «запаску». Горе-путешественники согласились, и это оказалось их последним необдуманым решением в этой жизни, так как в этом старом доме на окраине обосновалась садистская семейка Файрфлай.

В «Доме 1000 трупов» Роб Зомби, настоящее имя Роберт Каммингс (Robert Cummings), впервые выступил в трех ипостасях: как автор сценария, режиссер и композитор. Не будет преувеличением сказать, что Зомби – живое доказательство того, что юность, проведенная за просмотром фильмов якобы сомнительного качества, не обязательно потрачена впустую. Такие имена как Тоб Хупер, Лючио Фульчи, Дарио Ардженто или Джордж Ромеро были для него не пустым звуком. Родившись 12 января 1965 года в Хаверхилле, в 19 лет Каммингс перебирается в Нью-Йорк, где создает свой первый известный проект – рок-группу «White Zombie». Чтобы полностью соответствовать духу исполняемой группой музыки, Роберт Каммингс берет псевдоним Роб Зомби. Одновременно с сочинением песен он посещает занятия в Институте Пратта – одном из ведущих художественных учебных заведений в Америке. И надо сказать, не зря! В 1999 году компания Universal Studios, заказывает ему разработку дизайна лабиринта ужасов в развлекательном парке при студии. В благодарность руководство компании выделяет Робу Зомби деньги (семь миллионов долларов) на финансирование его первого авторского кино. Фильм был полностью снят и смонтирован, в саундтреке прозвучала заглавная мелодия, написанная Зомби, однако руководство Universal отказалось выпускать его на экраны из-за «несоответствия корпоративным стандартам». Права на фильм удалось выкупить и перепродать студии MGM, которая готова была организовать его театральную дистрибуцию при условии, что Зомби «вырежет» особо мрачные сцены насилия и перемонтирует фильм до «приемлемого» рейтинга R<sup>18</sup>. Новая версия картины прошла сертификацию МРАА<sup>19</sup>, но MGM все же отказалась от своих первоначальных планов. Казалось, что фильм никогда не выйдет в прокат и рассчитывать можно только на видео, а это совсем другой статус. На риск пошла лишь независимая студия Lions Gate's Films. Контракт предусматривал, что в кино будет «крутиться» порезанная «R-версия», а на видео пойдет «Unrated Director's Cut».

---

**18** Рейтинг **R** получают фильмы, в содержании которых обязательно присутствует материал, предназначенный только для взрослой аудитории. Родителям рекомендуется хорошо подумать, прежде чем посмотреть такой фильм вместе со своими детьми. Фильм, получивший рейтинг R, скорее всего содержит сексуальные сцены, эпизоды с употреблением наркотиков, нецензурную брань, фрагменты с насилием и т.д.; **NC-17** - Дети до 17 лет не допускаются. Фильм только для взрослых. Фильм может содержать явные сексуальные сцены, множество грубых выражений с сексуально-ориентированными словами и обилие сцен насилия. NC-17, однако, не обозначает, что фильм непристойен или порнографический, хотя получив такой рейтинг фильм обычно не имеет широкого проката, а выпускается на видео.

**19** МРАА - специальная комиссия под эгидой Ассоциации кинопромышленников Америки, специальный орган цензуры, который присваивает прокатные рейтинги кинофильмам.

«Дом 1000 трупов» Роба Зомби<sup>20</sup> вышел в мировой прокат 3 июля 2003 года, собрав за свой прокатный период довольно неплохие для такого рода кино деньги — более двенадцати миллионов долларов. Но главное, что фильм сразу приобрел среди поклонников жанра статус культового. Прежде всего, потому что это фильм-пастиш, особая форма негативной пародии тесно связанная с феноменом массовой культуры, в которую помещен современный человек, фильм-игра. Запущенный режиссером игровой механизм отличается двунаправленностью: во-первых, внутрь текста для развития кровавых событий; во-вторых, непосредственно на зрителя. Табуированный прием прямого обращения к зрителю, регламентирующий, что все это лишь некая игра, — распространенный прием постмодернистского кино. Зомби постоянно «как бы вдруг» вставляет в ткань фильма показательные реплики отрицательных героев, характеризующие их истинную сущность, о которой жертвы еще не догадываются, а зритель знает о готовящейся ловушке, сопереживает и тем самым подсаживается на приманку режиссера.

Фильм интересен по языку — он снят в популярной неоновой эстетике видеоклипа одновременно эту эстетику и пародирующий. Можно определить «Дом 1000 трупов» как фильм-катектор<sup>21</sup>, буквально наспигованный аттрактивными блоками. Структура фильмов-катекторов построена не на итоговой взаиморазрядке эмоций, которая в финале приводит к катарсису<sup>22</sup>. В основу подобных фильмов заложена эстетика катексиса<sup>23</sup>, где и в формальном и содержательном аспектах превалирует эмоциональная загрузка или катектическая энергия захвата зрительского внимания. Цель фильма-катектора провокационным образом зацепить внимание зрителя и тем самым погрузить в свое смысловое пространство. Причем происходит такая «зацепка» в блоках (или точках) максимальной аттрактивности, т.е. эмоциональной привлекательности или отторжения. К слову сказать, эффект эмоционального отторжения в слэшерах преобладает и не дает почтеннейшему зрителю никаких послаблений от бескомпромиссных зверских и захватывающих сцен.

---

20 С 1999 года Роб Зомби основал собственный рекорд-лейбл «Zombie-A-Go-Go Records», и занялся сольной музыкальной карьерой. На данный момент он пишет сценарии, снимает музыкальные клипы и полнометражное кино, продюсирует фильмы и снимается сам. Зомби оформляет обложки и рисует буклеты для всех своих альбомов, разрабатывает декорации и сценарии шоу, сам придумывает свои татуировки и создает концертные костюмы, делает мультфильмы и визуальную рекламу.

21 Термин А.М. Орлова. См. Орлов А.М. Аниматограф и его анима. Animatograph and its anima: Психогенные аспекты экранных технологий. — М., 1995. С. 65-66.

22 Закон эстетической реакции катарсиса блестяще показал Л.С. Выготский на примере рассказа И. Бунина «Легкое дыхание» (Выготский Л.С. Психология искусства. — М.: Искусство, 1986. С. 269)

23 В область эстетики термин «катексис» пришел из психоанализа. Катектировать (cathect an object) — значит эмоционально заряжать, загружать объект психической энергией.

Итак, на всем протяжении фильма Роб Зомби использует множество различных аттрактивных приемов, как в форме, так и в содержании. Остановимся на наиболее показательных моментах.

Во-первых, это аттракционные персонажи – члены семейки Файрфлай.

Впервые в слэшерах – главные герои не жертвы, а маньяки. Обычно злодеи – персонажи второстепенные и, как правило, со стороны характеров, никак не раскрыты. Зомби делает ставку именно на злодеев, где каждый персонаж это интертекстуальная цитата из классики «horror».

1. Очаровательная на вид девушка с ласковым именем Бэби, веселая хохотушка – персонаж обманка. Жертва не догадывается о ее садистской сути, но режиссер клиповой вставкой информирует зрителя. В сцене, когда Бэби учтиво предлагает продрогшему парню кружку горячего какао, звучит ее фраза: «О, в этом доме есть кое-что и повкуснее!» Здесь режиссер неожиданно врзает клиповую вставку совершенно в иной цветовой гамме (в основном красно-красные оттенки), где Бэби в ковбойском прикиде, ловко орудуя тесаком, сообщает прямо зрителю: «Делайте все, что вам хочется! Законов нет! Если кого-то нужно убить, сделай это прямо сейчас! Только так!» После вставки сцена в доме продолжается, но зритель понимает, что парню грозит смертельная опасность.

Яркая фраза на зрителя: *«Я отрежу тебе сиськи и запихну их тебе по одной в глотку!»*.

2. Отис – персонаж философ. Пастиш на оправдание насилия. Прохаживаясь в окровавленной майке с американским флагом и надписью «Burn in this flag» перед связанными школьницами, Отис размышляет: «Мой мозг застыл. Скван. Я должен вырваться из этой культуры механического самовоспроизведения, из толстой ржавчины, покрывшей нашу жизнь. Слушайте сраные тупоголовые Барби, я стал бунтарем, убежал от конформизма и обрек себя находить счастье в том, что не поддается объяснению. Все приходит и уходит, только кровь вечна!» В данном случае девиз маньяка-философа: «Ударим насилем по тупому обществу потребления». Сцена решена в жанре черного юмора и наполнена явным антиамериканизмом.

Яркая фраза на зрителя: *«Охотиться на людей — проще простого. Они всегда убегают, как испуганные кролики. Беги, кролик! Беги, кролик, беги!»*

3. Капитан Сполдинг. Персонаж инверсия. Клоун со знаком минус – жутковатый грим, костюм в цветах американского флага со звездами. Организатор шоу ужасов, маньяков и извращенцев.

Яркая фраза на зрителя: *«Чертовы ублюдки! Из-за вас я залил кровью лучший клоунский костюм!»*.

4. Доктор Сатана – персонаж-цитата из жанра gore. Получеловек-полумашина для препарирования людских тел. Слияние механического и человеческого как трансформация сознания: механическое превалирует над человеческим, сводя человеческое к нулю. Какие бы то ни было фразы отсутствуют.

Следующим аттрактивным моментом, заслуживающим внимания, является сцена убийства полицейских и отца пойманной девушки. Сцена решена на контрапункте звука и изображения: кадры убийства сопровождается мелодичная нежная песня. Как только озабоченные пропажей молодых людей офицеры полиции и отец исчезнувшей дочери попадают на территорию дома Файрфлай, они открывают сарай, где видят ужасную картину истерзанных и распятых девушек. Само собой, по законам жанра, члены семейки уже поджидают незваных гостей, чтобы убить их. Начиная с открытия двери сарая, все остальное действие фильма происходит в замедленном темпе. В основе лежит точный психологический посыл – потребность растянуть экранное время, чтобы усилить психологический эффект от увиденного кошмара. При этом в объективную ткань фильма внедряется субъективный взгляд отца распятой и изуродованной порезами девушки: наблюдая как в конвульсиях бьется ее обнаженное тело, он вспоминает семейное видео Дня рождения дочери. Кадры с идиллией семейного праздника, резко вмонтированные в основную сцену, буквально вводят в состояние шока от неотвратимости произошедшего.

Таким образом, Зомби делает из убийства некий аттракцион: в современном масскульте сам акт насильственной смерти нивелируется и превращается в шоу.

Еще один показательный момент фильма-катектора – это работа камеры. Причем объектив не отворачивается стыдливо от пыток, насилия или секса — все это нам показывают крупно, в деталях, без стыда и сострадания к жертвам, просто документируя происходящие на экране события. Усиливает документальный эффект и метод съемки — ручной камерой: грубо, но динамично, как будто невидимый оператор прожил с семейкой маньяков несколько дней из их жизни. Съемка в стиле «home video», для которой важнее успеть запечатлеть событие, нежели правильно выстроить композицию и освещенность кадра, значительно снижает условность происходящего на экране: такое может увидеть и снять на домашнюю камеру любой человек, а следовательно это может и произойти с каждым.

Еще один эффектный аттрактивный прием, который используется в фильме – это split-screen, компилятивный кадр, когда два параллельно развивающихся действия показываются на экране одновременно на правой и левой его половине. Капитан Сполдинг приглашает молодых людей посетить его музей ужасов и кошмаров и сам проводит экскурсию. Во время его рассказа кадр делится на две части, в одной из которых мы видим крупный план экскурсовода, в другой же демонстрируются псевдо-документальные кино-, видео- и телевизионные вставки различных зверств маньяков, иллюстрирующие сказанное. Возникает эффект достоверности того, что подобные маньяки и психопаты существовали на самом деле.

Вообще, для слэшера всегда характерна аттрактивная избыточность киноязыка, особенно в сценах насилия: никаких намеков, никаких «уходов» в темноту. Одно и то же действие – как из перерезанного горла невинной девушки фонтаном брызжет кровь – вам покажут с максимальной достоверностью, с разных по крупности планов и ракурсов, детально и даже черезчур.

Многие обвиняют фильмы ужасов в том, что они разрушительно влияют на психику человека и способствуют увеличению агрессивности в реальной жизни. Однако все далеко не так просто. Психологи считают, что современная цивилизация делает все, чтобы человек не был готов дать достойный отпор возможным природным и техногенным катаклизмам. По их мнению, мы живем слишком комфортно. А фильмы ужасов, напоминающие о возможных неприятностях, являются своеобразным тренингом для наших нервов. Впрочем, психологи оговариваются, что все вышесказанное относится к тем фильмам, которые имеют хоть какую-то психологическую глубину. А вот фильмы, в которых слишком много сцен неоправданного насилия и мало мысли, подавляют психику и притупляют чувство самосохранения. Но в слэшере как раз все сцены оправданы форматом жанра.

Словом, у ужаса и насилия на экране двойственная функция. 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. Вслед за Юлией Кристевой, можно сказать, что ужас на экране – это ужас, овестьвленный в знак. Сублимируя отвратительное, мерзостное и ужасное в знак, мы тем самым, осмысливаем и отторгаем его.

Безусловно, слэшер, как и вообще ужасы – это маргинальный жанр. Он не претендует на статус произведения киноискусства в его высоком понимании<sup>24</sup>. На западе таким фильмам комиссией МРАА обычно присваивается прокатный рейтинг

24 Любопытно в этом смысле высказывание одного из участников Интернет-форума, посвященного жанру «horror»: «Удалось в цифре (divx) достать довольно раритетный фильм "Водолей" Микеле Соави. Очень недурной слэшер, надо сказать. Штампы, банальное и глупое поведение жертв, плохая игра актеров - что еще надо для хорошего ужастика?»



«R» или «NC-17». По сути, NC-17 — предвестие прокатного краха. Многие кинотеатры не рискуют брать картины с таким тавро, а если и берут, то крутят только на ночных сеансах<sup>25</sup>.

Однако авторы и поклонники хоррора составляют огромную субкультуру по всему миру. И в признании фильма крупными СМИ эта субкультура, мягко говоря, не нуждается.

*P.S. «Кстати, труп Доктор Сатаны до сих пор обнаружено не было.*

*И кто знает, может быть он Ваш сосед?!!!!»<sup>26</sup>*

---

25 Хуже NC-17 только порноклеймо X.

26 Цитат из фильма Роба Зомби «Дом 1000 трупов».