

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43-2+791.43.04
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-76-86

Екатерина Александровна Стругова

Ekaterina Alexandrovna Strugova

магистрант факультета свободных искусств и наук,

MA student of the Faculty of Liberal Arts and Sciences,

Санкт-Петербургский государственный университет

St. Petersburg State University

ekaterina.strugova1997@gmail.com

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ФИГУРЫ МАНЬЯКА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ КИНЕМАТОГРАФА США 1960-80-х ГОДОВ: ОТ ИСТОРИЧЕСКОГО ПЕРСОНАЖА К МИФУ О ЖАНРЕ В СОВРЕМЕННОМ КИНО

REPRESENTATION OF THE MANIAC FIGURE THROUGH THE PRISM OF THE US CINEMA OF THE 1960-80s: FROM A HISTORICAL CHARACTER TO THE MYTH OF THE GENRE IN CONTEMPORARY CINEMA

В данной статье фигура маньяка рассматривается как ключевой аспект рецензии кинематографа США 1960-1980-х гг., повлиявшего на эстетические и нарративные особенности современного кино. В первом тематическом блоке статьи обосновывается, что исторический контекст американской киноиндустрии второй половины XX века послужил основой для легитимации социально неодобряемых персонажей, ранее появлявшихся преимущественно в низкобюджетном кино. Для выяснения причин, по которым серийный убийца как объект теории кино стал ассоциироваться с хоррорами и эксплуатационными фильмами 1970-х гг., опровергается, что его экранный облик полностью следует логике жанров, развивавшихся в данную декаду. Во второй части проблематика фильмов о маньяках дополняется анализом темы «преступного безумия» в кинематографе США 1970-х гг. на примере одноименного фильма Ника Милларда. Делается вывод о том, что аудиовизуальные и жанровые закономерности малобюджетного кино прошлого века мотивируют современных режиссеров на превращение серийного убийцы в исторического персонажа.

Ключевые слова: фигура маньяка, американский кинематограф, низкобюджетное кино, хоррор, эстетика, нарратив, репрезентация

Для цитирования: Стругова Е.А. Репрезентация фигуры маньяка через призму кинематографа США 1960-80-х гг.: от исторического персонажа к мифу о жанре в современном кино // Артикульт. 2022. №2(46). С. 76-86. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-76-86

Введение

Методологическое различие между критикой и теорией кино далеко не всегда обнаруживается в терминах и понятиях, на смысле которых расходятся представители обеих традиций. Очень часто критическое ранжирование фильмов по качеству, категориям и жанрам совпадает с установками субъективно ориентированной теории кино. Например, одна из тенденций в современной эстетике – отказ от гедонистического прочтения зрительских переживаний и концептуализация атмосферы и настроения как выразителей ощущения различных аспектов фильма, исключением из которых не является конкретный персонаж [Spadoni, 2020; De Rosa, 2020]. В последнее десятилетие хорроры,

This article considers the figure of a maniac as a key aspect of the reception of the US cinema of the 1960s-1980s, which influenced the aesthetic and narrative features of contemporary cinema. The first thematic block of the article substantiates that the historical context of the American film industry of the second half of the XX century served as the basis for the legitimization of socially disapproved characters who previously appeared in low-budget cinema predominantly. To clarify the reasons why the serial killer as an object of film theory became associated with horrors and exploitation films of the 1970s, it is refuted that his screen image completely follows the logic of genres that developed in this decade. There is expanding of the issues of films about maniacs by an analysis of the theme of 'criminally insane' characters in the US cinema of the 1970s on the example of the film of the same name by Nick Millard in the second part of the article. It is concluded that the audiovisual and genre patterns of low-budget cinema of the last century motivate contemporary directors to turn a serial killer into a historical character.

Keywords: the maniac figure, American cinema, low-budget cinema, horror, aesthetics, narrative, representation

For citation: Strugova E.A. "Representation of the maniac figure through the prism of the US cinema of the 1960-80s: from a historical character to the myth of the genre in contemporary cinema." *Articult.* 2022, no. 2(46), pp. 76-86. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-76-86

E.A. Strugova Representation of the maniac figure through the prism of the US cinema of the 1960-80s: from a historical character to the myth of the genre in contemporary cinema

ранее игнорируемые критикой наравне с эксплуатационным кино, и байопики о серийных убийцах все активнее завоевывают фестивали и стриминговые платформы. Учитывая, что на различных кинофестивалях и церемониях жанр или «категория» все еще учитываются при вручении наград, в отношении хоррора до сих пор не существует единого мнения. Например, на Сандэнсе фильмы ужасов соревнуются в секции Midnight, а на премии «Сатурн» хоррор значится лишь третьим пунктом после лучшего научно-фантастического фильма и фэнтези.

В данной статье будет проведен анализ одного из ключевых персонажей, по-настоящему «фигуры» кино, за которой закрепилось множество смыслов, атрибутов и даже бюджет фильма как критерий оценки истории реального или вымышленного маньяка. Американский кинематограф, который послужит объектом исследования, представляет особый интерес в силу многих причин. Стоит отметить, что на 2021 год назначены премьеры сразу двух байопиков производства США про Теда Банди, реального маньяка, действовавшего в 1970-80-е гг. Другой вопрос: окажутся ли «Тед Банди: Американский бутимен» (реж. Д. Фаррандс, 2021) и «Охотник за разумом. Схватка» (реж. Э.Р. Сили, 2021) столь заметными как лауреат Сандэнса «Красивый, плохой, злой» (реж. Дж. Берлингер, 2019), также снятый по мотивам истории Банди? Однако тот факт, что в большинстве из них история преступлений разворачивается в 1960-80-е гг., не позволяет говорить об исчезновении «парадокса изучения фильмов ужасов, сформированного запросами аудитории», о котором говорил М. Хиллс [Hills, 2014, p. 90].

Другим актуальным трендом на переосмысление жанрового и, в особенности, низкобюджетного кино, эстетике и проблемам которого наследуют современные адаптации историй о маньяке, стало пристальное внимание к технической стороне вопроса. Авторы интернет-порталов и периодических изданий публикуют рецензии на независимое кино прошлого века, а такие компании, как Vinegar Syndrome, Lionsgate, Shout Factory, Bleeding Skull и Severin Productions, активно занимаются цифровой реставрацией фильмов, поврежденных временем.

Недавняя полемика в российском и международном сообществе кинокритиков, которая развернулась после присуждения «Титану» Ж. Дюкурно «Золотой пальмовой ветви», свидетельствует о продолжающемся институциональном скепсисе по отношению к хоррорам. В качестве примера можно привести слова известного кинокритика Е. Беликова: «Времена, очевидно, меняются, и теперь бескомпромиссная установка Каннского фестиваля на глобализацию кинопроцесса и гарантию уважения ко всякому авторскому замыслу – в тренде» [Беликов, 2021]. Поэтому перед исследователем встает двоякая задача. С одной стороны, необходимо найти причины переосмысления фильмов о серийных убийцах в качестве жанровых работ, с другой, выяснить, какими достоинствами и недостатками обладает реконструкция мотивов грайндхаусмейкеров¹ прошлого века в терминах современного кино. В этой статье будет применен метод выборочного анализа фильмов, где в качестве главного персонажа выступает маньяк. Для того чтобы изучить конкретные случаи его репрезентации на экране в 1960-1980-х гг., нужно, прежде всего, реконструировать историко-кинематографический контекст данного периода.

Историко-социальный контекст репрезентации фигуры маньяка в кинематографе США 1960-1980-х гг.

Режиссеры XX века стали рефлексировать о личности преступника задолго до оформления нарративных, жанровых или социально-критических концепций кино во второй половине столетия. Однако тот факт, что маньяк стал главным персонажем жанров слэшера² и сплэттера³, возникших

¹ В XX веке в системе дистрибуции и проката американской киноиндустрии *грайндхаусами* (англ. grindhouse) назывались кинотеатры на территории США, предназначенные для показа среднебюджетных и низкобюджетных фильмов эксплуатационного, сексуального и насильственного содержания, работа которых контролировалась цензурными и налоговыми ограничениями.

² Слэшер (англ. "slasher" - рубить) – разновидность или поджанр фильмов ужасов, в котором основной акцент ставится на многочисленных эпизодах убийств, происходящих, в основном, с применением холодного оружия.

³ Сплэттер (англ. "splatter" - разбрызгивать) – разновидность или поджанр фильмов ужасов, где предельная степень детализации насилия и убийств сочетается с большой долей кровопролития.

Е.А. Стругова *Репрезентация фигуры маньяка через призму кинематографа США 1960-80-х годов.: от исторического персонажа к мифу о жанре в современном кино*

в 1960-70-е гг. именно в США и преимущественно низкобюджетных, в отличие от триллера или специфического поджанра фильмов об экзорцизме, задает дальнейшее направление исследования. С целью оценки уникальности данного периода для воплощения фигуры маньяка на экране необходимо реконструировать контекст американского кинематографа второй половины прошлого века, состоящий из экономического, историко-кинематографического и социального факторов.

Конец эпохи экономического доминирования студий-мейджоров был вызван целым рядом причин. К середине 1950-х гг. фильмы ниже «категории А» образовали нишу с собственной аудиторией, но не всегда легальными потоками финансирования. Хотя новая рейтинговая система конца 1960-х гг. была создана для защиты студийной продукции от местной цензуры, независимые дистрибьюторы не могли выпустить картину с рейтингом G, M или R без предварительного разрешения руководства Американской ассоциации кинокомпаний. Как утверждает Дж. Льюис, на рубеже 1960-70-х гг. даже Paramount, компания с долгой и богатой историей, находилась на грани краха [Lewis, 2002, p. 156]. Она же была первой студией, вышедшей из кризиса бокс-офисов, запустив целую череду блокбастеров, один из которых – «Крестный отец» (1972). Пока такие компании второго плана, как Allied Artists, спасали финансовое положение, экспортируя свою продукцию в Европу и приглашая известных актеров, режиссеры, заслужившие репутацию «категории В», например, Уильям Касл и Хершел-Гордон Льюис, превращали скромные финансовые возможности в свое преимущество. Съемка в помещении, а не в студии или на открытом воздухе, укладывалась в низкий бюджет и способствовала реализму криминальной драмы, в котором могла появиться и фигура маньяка.

Второй фактор связан с методом, которым хоррормейкеры того времени соревновались между собой за привлечение аудитории. «Старшее» поколение (Р. Корман, Э. Вуд, Р.Д. Штеклер) было вынуждено подчиняться «категориям», в которых мыслили дистрибьюторы. А. Хичкок, не в последнюю очередь интересовавшийся личностью маньяка, нередко выступал в роли камео, представляя собственный фильм («Психо», 1960). У. Касл предостерегал зрителей от «первого в истории кино шокирующего или жестокого зрелища» («Тинглер», 1959). Однако от менее именитого Ф.Б. Гринтера («Кровавый урод», 1972) такое «предостережение» выглядело данью «предупредительным фильмам» (cautionary films)⁴ 1930-40-х гг., поэтому создатели фильмов ужасов 1970-80-х гг. стали действовать более изобретательными способами.

Третье обстоятельство выведения на передний план фигуры маньяка связано с социальными явлениями американского общества. В частности, Майкл Уиннер, режиссер и исследователь кинематографа 1970-х гг., полагает, что данное десятилетие было отмечено аллегорическим изображением американского общества через призму насилия и крови [Winner, 2001, p. 7]. С другой стороны, если режиссеры независимых фильмов ужасов XXI века начинали в качестве продюсеров, постановщиков сегментов для разнообразных хоррор-альманахов (Р. Бенджамин), актеров (Дж. Красински), то одним из наиболее частых, но оттого не менее уникальных путей «ветеранов» жанра была режиссура социально неодобряемых фильмов – эротики и эксплуатационного кино.

Напряженность социального и экономического контекста киноиндустрии усиливалась тем, что цензурные ограничения, которые порой выливались в полицейские рейды на нелегальные кинотеатры, подкреплялись чем-угодно: от призывов к исполнению производственных стандартов до пожарной безопасности, грозящей зрителям грайндхаусов, и теориями, согласно которым воздействие мерцающих изображений может привести к эпилепсии. Однако, как предположил Д. Чёрч, уникальность эпохи состояла в том, что эксплуатационные фильмы не прошли бы цензуру десятилетием позже [Church, 2015, p. 236]. В условиях исторической дистанции едва ли можно трактовать текущие жанровые тренды, не связывая их в единый нарратив и не игнорируя комплексный характер.

⁴ «Предупредительные» или «предостерегающие» фильмы (cautionary films) – это игровые фильмы, которые в деталях демонстрировали последствия алкоголизма, табакокурения, наркомании, беспорядочных сексуальных связей и других явлений, подвергаемых социальному осуждению в США 1930-40-х гг.

E.A. Strugova Representation of the maniac figure through the prism of the US cinema of the 1960-80s: from a historical character to the myth of the genre in contemporary cinema

Например, фильм Д. Финчера «Зодиак» (2007) предварялся ретро-заставкой студий Paramount и Warner Brothers. В то время как независимый фильм ужасов «Убийца Зодиак» (реж. Т. Хэнсон, 1971) фактически не исследован историками кино и вряд ли известен широкой аудитории сейчас. Из этого следует, что различие в «оптике», через которую преподносится реальный прецедент в современном кино и в фильме 1971 года, вызвано, в том числе, привязкой к бюджету и популярностью режиссера, хотя ведь первоисточник – это преступления маньяка, действительно орудовавшего в Сан-Франциско на рубеже 1960-70-х гг.

Кроме того, что хоррор с большим опозданием ощутил на себе глобальные изменения в цензуре и рейтинговой системе конца шестидесятых годов, среди фильмов, снятых между 1970 и 1973 гг., с трудом можно найти хоть сколько-нибудь сопоставимый по охвату аудитории с «Изгоняющим дьявола» (1973) или «Техасской резней бензопилой» (1974). В основном, это были либо эксплуатационные ленты за авторством режиссеров Х.-Г. Льюиса, М. Файндлэя, У. Гирдлера, Д. Уишман, либо фильмы, наследующие неоготическим хоррорам прошлого десятилетия студий Hammer и Amicus с участием В. Прайса, К. Ли и П. Кушинга. Если в фильмах такого рода все-таки фигурировал маньяк, то, как правило, все сюжетное и формальное своеобразие сводилось к минимуму. В трейлере к фильму «Дом, где стекает кровь» (реж. П. Даффелл, 1970) даже прозвучала лаконичная формулировка четырех «столпов», на которых держится классика фильмов ужасов: «вампиры, вуду, мегеры и жертвы», что на английском языке складывается в аббревиатуру VVVV. Режиссеры руководствовались, прежде всего, финансовыми соображениями, так что часто актерам давали страницы сценария только с их репликами. Они были убеждены, что в отличие от Х.-Г. Льюиса, который снял «Кровавый пир» (1963) за 10 тыс. долл., на те же деньги они могли бы создать три фильма.

Таким образом, все перечисленные факторы позволяют задать направление дальнейшего исследования того, как именно тематика фильма может перекалфицироваться в жанр. Было бы недальновидным говорить о том, что середина 1970-х стала пиком определенного ракурса, с которого режиссерами исследовалась личность маньяка. У теоретиков кино есть много вариантов ответа на вопрос: почему серийный убийца и маньяк – это не только нарративный, но и эстетический центр композиции фильмов? В следующем разделе необходимо продолжить аналитику ракурса, с которого режиссеры рассматривали данного персонажа, путем обращения к еще одной устойчивой ассоциации с его личностью, а именно – к «преступному безумию».

«Преступное безумие»: критерий или аргумент к жанровой классификации?

В рамках психоаналитических подходов к личности убийцы было предложено решение изучать его деяния с точки зрения мотивов. Один из них, а именно «травма», глубоко укоренен в человеческой психике. Психопатологический ракурс исследования фигуры маньяка достаточно разработан и в российском, и в зарубежном контексте. Ряд авторов полагает, что в большинстве случаев «травма» – это следствие детского или юношеского опыта столкновения с насилием или совершения его по принуждению [Колотаев, 2013; Кlover, 2014]. Такие условия заданы, например, сценариями фильмов К. Харрингтона «Кто прикончил тётушку Ру?» (1971) и «Из породы убийц» (1973). Если первый блок данной статьи был посвящен социальному контексту и жанровой политике американского кино второй половины XX века, то сейчас следует дополнить проблематику фильмов о маньяках путем анализа того, как их экранный образ соотносится с «преступным безумием».

Достоин упоминания сам масштаб исследования психопатологических мотивов поведения маньяка через призму кино. К началу семидесятых годов XX века «география» «преступного безумия» охватывала Швецию («Ночной посетитель» (1971) Л. Бенедика), Великобританию («Безумие» (1972) А. Хичкока). Однако 1974 год стал знаковым не только для американского кино, о котором пойдет речь дальше, но и для картин, снятых за пределами США. Так, в 1974 году в Британии и Канаде почти одновременно вышли два фильма с названием «Безумие»: от Ф. Фрэнсиса,

Е.А. Стругова *Репрезентация фигуры маньяка через призму кинематографа США 1960-80-х годов.: от исторического персонажа к мифу о жанре в современном кино*

а также от А. Ормсби и Дж. Джиллена. В том же году французский режиссер Ж. Роллен снял «Бесноватые». Стоит отметить, что даже в трейлере к «Судорогам» (1975) молодого, но уже известного на то время канадского режиссера Д. Кроненберга закадровый рассказчик советовал «немедленно посетить психиатра, если этот фильм не заставил вас кричать и вжиматься в кресло».

Немаловажно, что политика распространения независимых фильмов в США 1970-х гг., в отличие от результатов работы киностудий, допускала покупку, передачу и продажу прав на прокат таким образом, что ленты переименовывались чуть ли не в каждом штате и с каждым новым дистрибьютором. Например, «Псих из Техаса» (1975) Дж. Коллинза и Дж. Физелла, снятый в штате Арканзас, затем получил название «Мясник» (The Wheeler), которое отражает один из самых распространенных стереотипов о жителях американского юга. Не менее яркой тому иллюстрацией служит фильм того же года Ника Милларда, режиссера из Сан-Франциско. Первоначально он назывался «Сумасшедшая толстая Этель», а позднее был переименован в «Преступно безумную», или «Невменяемую», если опускать дословный перевод. С одной стороны, этот шаг вписал душевный недуг отдельной личности в рамки дискурса правосудия, с другой, послужил для зрителя уже не просто дисклеймером, смотрящего очередной фильм про «сумасшедшую в городе», но и самым настоящим спойлером.

На режиссерской работе Милларда стоит остановиться отдельно. Это связано не только с его статусом в региональной традиции хоррора, но, в первую очередь, с особым местом проблематики «преступного безумия» в его карьере. В центре «Невменяемой» – история юной Этель Яновски, страдающей от ожирения, приступов неконтролируемого голода и паранойи. После возвращения из психиатрической клиники, куда ее поместила бабушка, героиня начала опустошать холодильник с небывалой скоростью. Орудием убийства бабушки и других персонажей, которые перекрывали «невменяемой» Этель доступ к холодильнику, а впоследствии проявляли излишнее любопытство к комнате, в которой она прятала своих жертв, стал кухонный нож.

Стоит заметить, что даже названия слэшеров 1970-1980-х гг. отмечены невероятным количеством вариаций на тему орудия серийного убийцы: «Техасская резня бензопилой» (1974), «Убийца с электродрелью» (1979), и, наконец, «Микроволновая резня» (1983). По решимости, с которой Этель подходит к убийству, она близка Лизе из «Топора» («Калифорнийская резня топором») (1974). Только если в «Топоре» мотивом была месть за насилие над женщиной, которая буквально через пару лет образовала целый поджанр «месть за изнасилование» (rape and revenge), то зрителю «Невменяемой» было позволено увидеть то, что помогло Этель расправиться с очередным живым «препятствием» на ее пути к холодильнику.

Фильм «Преступно безумная» («Невменяемая») 1975 года подтверждает, что режиссером Ником Миллардом двигало стремление воплотить именно оригинальный замысел, а не отозваться на продюсерский проект. Основав собственную компанию IRMI Films, Ник Миллард избежал давления со стороны правоохранительных органов и контроля индустрии в лице лидеров Американской киноассоциации. Казалось бы, ленту Милларда среди прочих фильмов про маньяков выделяет лишь сюжетное решение, комбинирующее два важных топоса хорроров тех лет: замкнутое пространство больницы или дома. В таком случае контекст ленты исчерпывался бы прото-слэшерами, как, например, «Последний дом слева» (реж. У. Крэйвен, 1972). С другой стороны, учитывая вариативность выразительных средств для репрезентации даже центрального, но все же одного персонажа во всем фильме, связывать новаторство с моментом зарождения жанра не совсем корректно.

Возвращаясь к «Преступно безумной», следует указать на ряд визуальных деталей, которые подталкивают повествование к неординарному истолкованию психопатической личности Этель. Даже в момент трапезы, следующей за эпизодом очередного убийства, она совершенно равнодушна к тому, что происходит вокруг и, в том числе, к содержимому тарелки. В «доступе» к переживаниям Этель, в основном, раздражению, недоумению и гневу, не последнюю роль сыграли недостатки изобразительного ряда. Некоторые эпизоды смонтированы так, что кажется, будто они сняты на

E.A. Strugova Representation of the maniac figure through the prism of the US cinema of the 1960-80s: from a historical character to the myth of the genre in contemporary cinema

пленку разного калибра; заметна неравномерная экспозиция по всему кадру, освобождающая любую, даже самую ожесточенную схватку героини с теми, кто наводит в ее доме порядки, от драматического напряжения. Решение Милларда снимать диалоговые сцены двумя разными камерами отразилось в «перебоях» между планами персонажей, в одном из которых присутствовал, а в другом отсутствовал внутрикадровый шум. Если в «Техасской резне бензопилой» Тоуба Хупера каждым новым рывком заведенной бензопилы поддерживался параллельный монтаж, дававший жертвам шанс вернуться от «Кожаного лица», главного антагониста фильма, то в «Невменяемой» Ника Милларда такой звуковой пунктир не играл роли в сюжете.

Таким образом, упомянутые черты сценографии «Преступно безумной» снимают вопрос о центре, из которого отправляется нарративное развитие, и способны прервать очередную повествовательную дугу, приведшую к сосредоточению на фигуре серийного убийцы. Точка зрения не расширяется, а просто подчеркивает перспективу Этель, превращая тревогу предполагаемого зрителя в симуляцию травмы и кризиса. И если, например, согласно классическому тексту о слэшерах К. Кловер, убийца – это психотический продукт неблагополучной семьи, перенесший травматический опыт в детстве, то о прошлом Этель умалчивается [Кловер, 2014].

О том, как принимали фильм Н. Милларда в первоначальном прокате, известно немного, но большая часть отзывов, размещенных на крупных интернет-порталах о хоррорах и малобюджетных фильмах, поступила с выходом «Невменяемой» на DVD уже в 2005 году. Можно предположить, что сейчас фильм Милларда не считается как психологический триллер и слэшер, а, скорее, содержит в себе элементы комедии и гиньоля. Этот факт еще раз подчеркивает, что маньяк как базовая фигура кинематографа семидесятых-восьмидесятых годов – это, скорее, собирательный образ, а не критерий жанровой классификации. Поэтому, если задавать вопрос, почему данная эпоха стала не только сюжетной, но и стилистической основой современных хорроров, триллеров и, к примеру, детективов с серийным убийцей в качестве протагониста, то и отвечать нужно в терминах сходств. Следует обосновать этот тезис двумя примерами.

Допустим, что фильм Милларда – это популярный на сегодняшний день «домашний» хоррор (domestic horror), где все насилие происходит в пределах дома, в отличие, например, от еще одного современного поджанра фильма ужасов о вторжении в дом (home-invasion horror). Значительную часть хронометража «Преступно безумной» заняли сцены устранения жертв с места преступления путем протаскивания их по всему жилищу, но, вероятно, это был всего лишь способ, которым режиссер преодолел порог минимальной продолжительности фильмов ниже «категории А» в час экранного времени. Несмотря на то, что диалог Розали, сестры Этель, и ее бывшего ухажера в баре – почти единственная сцена, снятая в отрыве от основной локации, в «Невменяемой» все-таки выражен урбанистический мотив с акцентом на возможных свидетелях, соседях, догадывающихся о преступлении. Поддержкой визуального построения сцен за счет экстремально низких углов съемки или использования анаморфических линз служит даже место съемки – уклонный ландшафт Сан-Франциско.

Во-вторых, тот факт, что в 1970-е гг. большая доля саспенса и нарративного напряжения еще не строилась на скримерах⁵ и джампскейрах⁶, базовых приёмах фильмов ужасов конца XX и начала XXI вв., осложняет определение «Невменяемой» как, например, триллера. Так, например, К. Уоделл говорит, что наравне с откровенными образами насилия и телесности нехватка ориентиров – это важнейший элемент эксплуатационного фильма ужасов [Wadell, 2018]. В ленте Н. Милларда интрига и саспенс разрушаются равным объемом информации у зрителя, который мог бы почерпнуть ее на разных этапах нарративного развития, и у героев фильма.

⁵ Скример (англ. “screamer” – крик) – прием хорроров, использующийся в сценах с предельным сосредоточением нарративной угрозы и последующим внезапным столкновением с шокирующим персонажем или событием, который, как правило, сопровождается громким звуком.

⁶ Джампскейр (англ. “jumpscare” – вскакивание от ужаса) – прием хорроров, направленный на провокацию ужаса и страха и созданный за счет резкого движения или динамического поворота сюжета, который в отличие от скримера должен приводить к зрительской реакции «вскакивания».

Е.А. Стругова *Репрезентация фигуры маньяка через призму кинематографа США 1960-80-х годов.: от исторического персонажа к мифу о жанре в современном кино*

Фигура Этель, действительно, воплощает собой эксцесс как в переносном, так и в прямом смысле. Артхаус и коммерческое кино воспроизводили стигматизацию телесного различия маньяка через клише, производные от общественного представления о табуированной природе отклонений. В то время как аудиовизуальное решение фильма Н. Милларда далеко от культурно укоренившегося отношения, которое изолирует ненормативное тело как место для проецирования социальных тревог по поводу инаковости и девиантности. Миллард не осуществил деконструкцию говорящего субъекта, «невменяемой» Этель, что было характерно для многих режиссеров низкобюджетного кино 1960-1970-х гг., которые занимались озвучиванием уже после синхронизации. Напротив, планы «Преступно безумной» «внимательны» к участникам диалога и выверены точно по времени реплик персонажей.

В результате сужения перспективы анализа фильмов о маньяках на отдельном примере, ленте Н. Милларда «Невменяемая», следует сделать некоторые выводы. Рассмотренный фильм находится на стыке, но не совпадает с двумя важнейшими вехами в истории фильмов ужасов. С одной стороны, Этель можно определить как героиню слэшера, достаточно смешанного жанра, сочетающего в своей структуре детектив и драму с большой степенью кровопролития. С другой, если в «Невменяемой» город и ищет убийцу, то в лице одного-единственного детектива. Без использования саундтрека Нику Милларду удалось усилить напряжение многих сцен, в особенности, конвульсий Этель во время терапии электрошоком. Поэтому непреходящая актуальность раритетных фильмов подкрепляется не только теоретически, в контексте исследования «зрительских территорий», возникающих на пересечении различных медиа [Verhoeff, 2019], но и в пределах самого фильмического текста.

Серийный убийца как исторический и концептуальный персонаж хорроров XXI века

Одним из преимуществ актуальной теории и философии кино является отказ от таких пунктов анализа, как форма, стиль и нарратив фильма. Переводя фокус с истории *фильмов* на историю кино как «зрительства», современные теоретики и «археологи» медиа связывают специфику хоррора с общими для кинематографа тенденциями. Наравне с признанием немых фильмов ужасов и немецкого экспрессионизма прото-хоррорами, Тоуба Хупера, Абея Феррару и Оливера Стоуна называют основателями «медленного кино» [Davis, 2018]. Тем не менее в отдельных подходах все-таки можно обнаружить отсылку к замыслу фильма и намерениям его автора, что было характерно для семиотических и структуралистских концепций, интенсивно развивавшихся в середине прошлого века.

В текстах рецензий на байопики о реальных или фильмах о вымышленных серийных убийцах, снятых в наши дни, выражается недовольство разрывом между тем, что «дано» как исторический прецедент и проанонсировано в трейлерах и синопсисах. Например, два года назад развернулась дискуссия о «Золотой перчатке» Ф. Акина, участнике Берлинского кинофестиваля 2019 года. Иллюстрацией служат многочисленные тексты как зарубежных, так и российских кинокритиков. Например, автор журнала «Искусство кино» А. Филиппов, рассматривая «Золотую перчатку», провел аналогию с «Домом, который построил Джек» Л. фон Триера и «Красивым, плохим, злым» Дж. Берлингера [Филиппов, 2019]. Если первый и третий фильм посвящены реальным событиям, произошедшим в 1970-х гг. в ФРГ и в США, то второй реконструирует мотивы вымышленного преступника. Следовательно, продолжая отвечать на центральный вопрос данной статьи: как оценивать масштаб влияния конкретного персонажа – маньяка – на образ упомянутой эпохи в современном кино, – нужно признать проблему режиссерских интенций все еще актуальной.

Стоит отметить, что в ряде фильмов про маньяков, снятых в XXI веке, меняется система координат внутри самого нарратива. К примеру, в вышеупомянутых лентах 2018-2019 гг. в центр помещается мимика, внешнее поведение убийцы и орудия преступления. В то время как непосредственность и фронтальность показа жертвы, присущая, в частности, слэшерам 1970-80х гг.,

E.A. Strugova Representation of the maniac figure through the prism of the US cinema of the 1960-80s: from a historical character to the myth of the genre in contemporary cinema

наоборот, противоречит жанровым условностям – саспенсу и ограниченному знанию о намерениях маньяка.

Существенным обстоятельством является возведение раритетных и малоизвестных фильмов ужасов прошлого века и даже высокобюджетных франшиз вроде «Хэллоуина» (реж. Джон Карпентер, 1978) практически в ранг канона. Современные хорроры воспроизводят, во-первых, базовые сюжетные тропы, во-вторых, визуальные черты «классической» эпохи, сосредотачивая максимум нарративной угрозы в пространстве дома, как произошло в фильме «Не входи» (2020) Джулиуса Берга, «Кто не спрятался?» (2020) Дэйва Франко или «Человек-невидимка» (2020) Ли Уоннелла. Однако, если первое повлекло за собой образование ранее упомянутого поджанра «хоррора о вторжении в дом», то основа реконструкции второго типа, как правило, миметическая. Её можно проследить в «Она убивает» (2015) Рона Бонка, «Нектаре» (2019) Деверо Милберна, «Друге напрокат» (2020) Джона Стивенсона и других фильмах. Визуальной поддержкой происходящего служат некоторые приемы, выдающие особенности кинематографа 1970-х гг.: цветокоррекция под пленку того десятилетия, полиэкран, размытость по краям кадра при абсолютно четком и даже анаморфическом эффekte в центре, световые вспышки и блики внутри объектива, долгая выдержка, создающая эффект «смазанности», и многие другие детали, которые можно добавить к цифровому изображению на этапе постпродакшна.

Принципиально, что нарратив фильмов, приведенных выше, централизует маньяк-одиночка или группа персонажей, терроризирующих и лишаящих жизни своих жертв. Помимо композиционной рамки убийство происходит на почве нервного расстройства, религиозного фанатизма и мести за насилие над женщиной. Однако совмещение двух факторов – стиливого и тематического – и перенос действия современных фильмов и байопиков о серийных убийцах в конкретную эпоху, в частности, 1960-1980-х гг., приводит к тому, что исторический контекст и социально неустойчивый статус этой эпохи в кино утрачивается. К примеру, авторы актуальных исследований ставят акцент на альтернативном распределении гендерных ролей в «культовых» фильмах ужасов второй половины XX века по сравнению с современными, однако уделяют недостаточное внимание внежанровому анализу низкобюджетного кино [Jones, 2018; Smukler, 2019]. Стоит сказать, что не только в «Невменяемой» Ника Милларда, рассмотренной ранее, но и во многих фильмах испанского режиссера Хесуса Франко, убийцей выступала именно женщина, что, безусловно, осложняет прочтение мотивации героев в психоаналитической или феминистской перспективе.

Таким образом, освоение все новых форматов, в которых фигура маньяка выступает на передний план, свидетельствует о том, что «жанровые» исследования как со стороны критики, так и теории кино, в случае адаптации ретро-стилистики продуктивны лишь отчасти [Muir, 2007; Павлов, 2021]. За умножением конвенций, тропов следует упоминание одних и тех же фильмов в разных «категориях», что, с одной стороны, говорит об их условности, с другой, приводит к обесцениванию конкретных фильмов в качестве объектов анализа. Ведь когда аргументы подобного рода экстраполируются на частные и очень ситуативные переживания, последние можно назвать и целью, преследуемой съёмочной командой, и понижением требований к зрителю, укладывающемуся в эту рецептивную схему. В подобном смысле «Безумная толстая Этель» (реж. Б. Дортон, 2016), ремейк «Невменяемой», вышедший под первым названием оригинала, ретроспективно наделяет ограниченный и зачастую очень ассоциативный ряд технических несовершенств низкобюджетных фильмов статусом стиля. В то время как оценка сиквелов и ремейков с прицелом на оригинал оправдывает существование обширной сети «архивных» документов, вызывающих ассоциации с некоторой приватной ситуацией, из которой выключен «несвоевременный» зритель.

Заключение

В результате рассмотрения многочисленных примеров манифестации образа маньяка в кино следует сделать некоторые выводы. С начала прошлого века он является такой же неотъемлемой

Е.А. Стругова *Репрезентация фигуры маньяка через призму кинематографа США 1960-80-х годов.: от исторического персонажа к мифу о жанре в современном кино*

частью кинематографа, как мультипликационные персонажи Disney или супергерои комиксов – слагаемыми популярной культуры. В то время как одна из проблем, на которую направляются ресурсы современных гуманитарных наук, – «преступное безумие» или невменяемость – может быть интересна не только для ассоциации с направлениями и жанрами, ушедшими в историю кино, но и как актуальная тенденция на дестигматизацию людей с психическими отклонениями.

Как было выяснено ранее, начало семидесятых годов прошлого века ознаменовалось фильмами-адаптациями готической литературы, вариациями на тему одержимости, проклятых домов и экзорцизма. Об этом свидетельствует карьера раннего У. Фридкина, Д. Кроненберга и С. Спилберга. Только ближе к середине десятилетия кинематографисты стали ставить проблему научно-фантастической, сверхъестественной, то есть зачастую «внешней» угрозы. Более экспериментальные хорроры той эпохи, что не всегда совпадает с бюджетом, разрушали контролируемую рамку вокруг визуального ряда. Они выглядели новаторски по сравнению с хоррор-альманахами британских киностудий Hammer, Amicus или Tigon начала декады, по своему масштабу сопоставимыми с сегодняшней Blumhouse. С другой стороны, выборочный анализ фильмов, где в качестве главной «внутренней» угрозы выступал маньяк, выявил обратный тренд.

Режиссеры крупнобюджетных фильмов обратили внимание на данное, в первую очередь, социальное явление значительно позже. «Классике» хорроров про маньяков было свойственно идеальное соотношение негативного и позитивного пространства в кадре за счет недостаточно освещенных участков и фоновых явлений, не играющих роль в нарративе. Его усложнение в отдельных лентах конца 1970-х гг. оттенялось довольно клишированным использованием возможностей съемки с точки зрения убийцы. Поэтому уже к началу восьмидесятых годов прошлого века фигура маньяка перестала служить маркером низкобюджетного кино. Несмотря на то, что мейнстрим постепенно вбирал в себя темы, полное освещение которых было совместимо только с рейтингом R или X, одним из первых полноценных высказываний об этой проблеме стал фильм 1978 года «Глаза Лоры Марс» от студии Columbia Pictures. Однако то обстоятельство, что протагонистом данного фильма стал не маньяк, а женщина-фотограф (Фэй Данауэй), через видения которой на экране разворачивались все насильственные смерти, все-таки выдает стремление студийных производителей держать провокативную тему на дистанции.

Из этого можно сделать вывод о том, что в итоге длительной жанровой гибридизации хоррор, постепенно отмежевываясь от научной фантастики (*sci-fi*) с центральной идеей об опасности, идущей «извне», спроецировал «врага» на ближний круг, в котором фигура маньяка из прошлого или настоящего заняла особое место. Как уже ранее упоминалось, создатели ряда новейших кинопроектов осуществляют такой «перенос» на прошлое жанра. Однако это не гарантирует внесение наиболее ярких представителей ретро-хорроров в список «культовых фильмов». Напротив, зачастую ракурс, с которого оценивается какой-либо фильм о маньяке, задается амбивалентным отношением к «трэш-культуре». Если отдельные режиссеры вызывают неподдельный интерес, то в случае «низких» жанров, до сих пор считаваемых сообществом кинокритиков, он оборачивается культурной отстраненностью.

Проанализированная ситуация обратна «рождению» киноавангарда, обращенному к специфике самого кино, а не его выразительным средствам. В критической оценке ракурса, с которого рассматривается история про реального или вымышленного убийцу, отсутствует хоррор-составляющая, которая позволила бы романтизировать фигуру маньяка в современном кино. Таким образом, проблема исторического прецедента, встающая на пересечении различных кинематографических эпох, состоит не в различии между категориями, бюджетами и статусами режиссеров, а в том, что жанр становится наиболее частым поводом к его воплощению на экране и обсуждению.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Безумие / Frenzy (1972, реж. Альфред Хичкок, Великобритания), игр.
2. Безумие / Craze (1974, реж. Фредди Фрэнсис, Великобритания), игр.
3. Безумие / Deranged (1974, реж. Алан Ормсби, Джефф Джиллен, Канада), игр.
4. Безумная толстая Этель / Crazy Fat Ethel (2016, реж. Брайан Дортон, США), игр.
5. Бесноватые / Les démonsiaques (1974, реж. Жан Роллен, Франция), игр.
6. Глаза Лоры Марс / Eyes of Laura Mars (1978, реж. Ирвин Кершнер, США), игр.
7. Дом, где стекает кровь / The House That Dripped Blood (1970, реж. Питер Даффелл, Великобритания), игр.
8. Дом, который построил Джек / The House That Jack Built (2018, реж. Ларс фон Триер, Дания, Франция, Швеция, Германия, Бельгия, Тунис), игр.
9. Друг напрокат / Rent-A-Pal (2020, реж. Джон Стивенсон, США), игр.
10. Зодиак / Zodiac (2007, реж. Дэвид Финчер, США), игр.
11. Золотая перчатка / Der goldene Handschuh (2019, реж. Фатих Акин, Германия, Франция), игр.
12. Изгоняющий дьявола / The Exorcist (1973, реж. Уильям Фридкин, США), игр.
13. Из породы убийц / The Killing Kind (1973, реж. Кёртис Харрингтон, США), игр.
14. Красивый, плохой, злой / Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile (2019, реж. Джо Берлингер, США), игр.
15. Крестный отец / The Godfather (1972, реж. Фрэнсис Форд Коппола, США), игр.
16. Кровавый пир / Blood Feast (1963, реж. Хершел Гордон Льюис, США), игр.
17. Кровавый урод / Blood Freak (1972, реж. Брэд Ф. Гринтер, США), игр.
18. Кто не спрятался? / The Rental (2020, реж. Дэйв Франко, США), игр.
19. Кто прикончил тётушку Ру? / Whoever Slew Auntie Roo? (1971, реж. Кёртис Харрингтон, Великобритания), игр.
20. Микроволновая резня / Microwave Massacre (1983, реж. Уэйн Бервик, США), игр.
21. Не входи / The Owners (2020, реж. Джулиус Берг, Великобритания), игр.
22. Нектар / Honeydew (2019, реж. Деверо Милберн, США), игр.
23. Ночной посетитель / Rareojan, Night Visitor (1971, реж. Ласло Бенедек, США, Швеция, Панама), игр.
24. Она убивает / She Kills (2015, реж. Рон Бонк, США), игр.
25. Охотник за разумом. Схватка / No Man of God (2021, реж. Эмбер Роуз Сили, США), игр.
26. Последний дом слева / The Last House on the Left (1972, реж. Уэс Крэйвен, США), игр.
27. Преступно безумная / Criminally Insane (1975, Ник Миллард, США), игр.
28. Псих из Техаса / Psycho From Texas (1975, реж. Джек Коллинз, Джим Физелл, США), игр.
29. Псих / Psycho (1960, реж. Альфред Хичкок, США), игр.
30. Судороги / Shivers (1975, реж. Дэвид Кроненберг, Канада), игр.
31. Тед Банди: Американский бугимен / Ted Bundy: American Boogeyman (2021, реж. Дэниэл Фаррандс, США), игр.
32. Техасская резня бензопилой / The Texas Chain Saw Massacre (1974, реж. Тоуб Хупер), игр.
33. Тинглер / The Tingle (1959, реж. Уильям Касл, США), игр.
34. Титан / Titane (2021, реж. Жюлия Дюкорно, Франция, Бельгия), игр.
35. Топор / Axe (1974, реж. Фредерик Р. Фридель, США), игр.
36. Убийца Зодиак / The Zodiac Killer (1971, реж. Том Хэнсон, США), игр.
37. Убийца с электродрелью / The Driller Killer (1979, реж. Абель Феррара, США), игр.
38. Хэллоуин / Halloween (1978, реж. Джон Карпентер, США), игр.
39. Человек-невидимка / The Invisible Man (2020, реж. Ли Уоннелл, США, Канада, Австралия), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Беликов Е.С.* «Титан» из Канн – победитель внутреннего сгорания: триумф боди-хоррора Джулии Дюкорно // Афиша Daily. 20.07.2021. URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/20371-titan-iz-kann-pobeditel-vnutrennogo-sgoraniya-triumf-bodi-horraga-dzhulii-dyukorno/> (дата обращения: 1.10.2021).
2. *Филиппов А.А.* «Золотая перчатка» Фатиха Акина впустила эхо войны в конкурсе Берлинале-2019 // Искусство кино 10.02.19. URL: <https://kinoart.ru/reviews/golden-glove> (дата обращения: 20.09.2021).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кловер К.Дж.* Ее тело, он сам: Гендер в слэшерах / Пер. с англ. *И. Кушнарёвой* // Логос. 2014. 6. С. 1-60.
2. *Колотаев В.А.* Безумие и агрессия в фильмах о маньяках: образ внутреннего безумия // Артикульт. 2013. 4(12). С. 47-55.
3. *Павлов А.В.* Постхоррор?: рецензия на книгу Дэвида Черча // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2021. 5(2). С. 294-313.
4. *Church D.* Grindhouse Nostalgia: Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
5. *Davis G.* The Speed of the VCR: Ti West's Slow Horror // Screen. 2018. 59(1). P. 41-58.
6. *De Rosa M.* Dwelling with Moving Images // Post-cinema: Cinema in the Post-art Era / D. Chateau, J. Moure. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. – P. 221-239.
7. *Hills M.* Horror Reception/Audiences // A Companion to the Horror Film / *H.M. Benshoff*. – 2014. – P. 90-108.

Е.А. Стругова *Репрезентация фигуры маньяка через призму кинематографа США 1960-80-х годов.: от исторического персонажа к мифу о жанре в современном кино*

8. Jones S. Preserved for Posterity? Present Bias and the Status of Grindhouse Films in the “Home Cinema” Era // *Journal of Film and Video*. 2018. 70(1). P. 3-16.
9. Lewis J. *Hollywood vs Hard Core: How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry*. – New York, London: New York University Press, 2002.
10. Muir J.K. *Horror Films of the 1970s*. – Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2007.
11. Smukler M.M. *Liberating Hollywood: Women Directors and the Feminist Reform of 1970s American Cinema*. – New Brunswick: Rutgers University Press, 2019.
12. Spadoni R. What is Film Atmosphere? // *Quarterly Review of Film and Video*. 2020. 37 (1). P. 1-28.
13. Verhoeff N. Sensing Screens: From Surface to Situation // *Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium / C. Buckley, R. Campe, F. Casetti*. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. – P. 115-134.
14. Waddell C. Cannibalising Tradition: Romero’s Zombies and a Blood Feast // *The Style of Sleaze: The American Exploitation Film, 1959–1977*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. – P. 110-123.
15. Winner M. Introducing the Shocking Cinema of the Seventies // *Shocking Cinema of the Seventies / X. Mendik*. – Los Angeles: Noir Publishing, 2001. – P. 7-10.

SOURCES

1. Belikov E.S. “Titan’ iz Kann – pobeditel’ vnutrennogo sgoraniya: triumf bodi-horrora Dzhulii Dyukorno” [‘Titan’ from Cannes - winner of internal combustion: the triumph of Julia Ducorno's body horror] [Electronic resource] *Afisha Daily* [Poster Daily], 20.07.2021. URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/20371-titan-iz-kann-pobeditel-vnutrennogo-sgoraniya-triumf-bodi-horrora-dzhulii-dyukorno/> (access data: 1.10.2021). (in Russ.)
2. Filippov A.A. “Zolotaya perchatka’ Fatiha Akina vpustila ekho vojny v konkurs Berlinale-2019” [Fatih Akin's ‘Golden Glove’ let the echo of war into the Berlinale 2019 competition] [Electronic resource] *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema], 10.02.19. URL: <https://kinoart.ru/reviews/golden-glove> (access data: 20.09.2021). (in Russ.)

REFERENCES

1. Church D. *Grindhouse Nostalgia: Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.
2. Davis G. “The Speed of the VCR: Ti West’s Slow Horror.” *Screen*, vol. 59, no. 1, 2018, pp. 41-58.
3. De Rosa M. “Dwelling with Moving Images.” *Post-cinema: Cinema in the Post-art Era*. Ed. by D. Chateau, J. Moure. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020. Pp. 221-239.
4. Hills M. “Horror Reception/Audiences.” *A Companion to the Horror Film*. Ed. by H. M. Benschoff. Hoboken, Wiley-Blackwell, 2014. Pp. 90-108.
5. Jones S. “Preserved for Posterity? Present Bias and the Status of Grindhouse Films in the “Home Cinema” Era.” *Journal of Film and Video*, vol. 70, no. 1, 2018, pp. 3-16.
6. Klover K.J. “Ee telo, on sam: Gender v slesherah” [Her Body, himself: Gender in Slashers]. *Logos* [Logos]. 2014. 6. Pp. 1-60. (in Russ.)
7. Kolotaev V.A. “Bezumie i agressiya v fil'mah o man'yakah: obraz vnutrennogo bezumiya” [Madness and aggression in films about maniacs: the image of inner madness]. *Articult*. 2013. 4(12). Pp. 47-55. (in Russ.)
8. Lewis J. *Hollywood vs Hard Core: How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry*. New York, London, New York University Press, 2002.
9. Muir J.K. *Horror Films of the 1970s*. Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2007.
10. Pavlov A.V. “Posthorror?: recenzija na knigu Devida Chercha” [Post horror?: review of the book by David Church]. *Filosofiya. Zhurnal Vysšej shkoly ekonomiki* [Philosophy. Journal of the Higher School of Economics]. 2021. 5(2). Pp. 294–313. (in Russ.)
11. Smukler M.M. *Liberating Hollywood: Women Directors and the Feminist Reform of 1970s American Cinema*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2019.
12. Spadoni R. “What is Film Atmosphere?” *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 37, no. 1, 2020, pp. 1–28.
13. Verhoeff N. “Sensing Screens: From Surface to Situation.” *Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium*. Ed. by C. Buckley, R. Campe, F. Casetti. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019. Pp. 115-134.
14. Waddell C. “Cannibalising Tradition: Romero’s Zombies and a Blood Feast.” *The Style of Sleaze: The American Exploitation Film, 1959–1977*. Ed. by C. Waddell, L. Badley, R. B. Palmer. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018. Pp. 110-123.
15. Winner M. “Introducing the Shocking Cinema of the Seventies.” *Shocking Cinema of the Seventies*. Ed. by X. Mendik. Los Angeles, Noir Publishing, 2001. Pp. 7-10.