

Воплощенное убийство. Границы визуального насилия в истории хоррора

Ионов Алексей Юрьевич

Аспирант

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

E-mail: ion.alexey@yandex.ru

Кино и объективная реальность, их взаимоотношение и взаимопроникновение - предметы для спора с момента зарождения кинематографа. Конечно, в основном это касалось документального кино, где появлялись идеологи «жизни врасплох» (Д. Вертов) и соответствия кино существующей реальности.

В рамках же художественных практик речь шла, прежде всего, о реалистичности. Стремление к ней так или иначе прослеживается через всю историю кинохоррора, однако обретает весомую популярность лишь начиная с 1960-х гг.

В 1930-х гг., когда официально появился сам термин «хоррор», ключевыми в жанре были вдохновлявшиеся немецким экспрессионизмом картины «Universal» о чудовищах, взятых со страниц классической литературы. Чересчур реалистичный для своего времени фильм «Уродцы» (1932) Т. Браунинга, в котором действующими лицами были люди с врожденными увечьями, вызвал множество скандалов и почти сразу был снят с экранов.

В 1940-е гг. популярность получили фильмы продюсера киностудии РКО Вэла Льютона, которые перенесли место действия из готических замков в современную реальность. В них не было монстров, но тем не менее ключевым в сюжете по-прежнему оставался сверхъестественный компонент. Эмоциональное воздействие на зрителя достигалось не через реалистичный пугающий грим главного антагониста, а через игру теней и звуков.

В 1950-е гг. жанр ужасов не пользовался спросом, культовые хорроры этого периода старательно маскируются продюсерами под sci-fi и склоняют на разный манер сюжеты о нашествии инопланетян и ядерной угрозе. Маккартизм, холодная война, страх перед ядерной войной, начало покорения космоса - все это значительно изменило вектор страха в западном обществе. Настоящее время, в котором развивалось действие большинства этих фильмов, только увеличивало правдоподобность всех этих угроз.

Степень реалистичности ужаса возшла на новую ступень после освоения жанром цвета. Во второй половине 1950-х английская студия «Hammer» успешно возрождает основных персонажей «Universal» 1930-х., однако фильмы о них снимались в цвете, а экранное насилие стало эксплицитней. Ставшая фирменным стилем «Hammer'a» контрастность картинки позволяла показывать кровь впечатляюще насыщенной, а убийства - как никогда реалистичными.

В то же самое время в США обретают популярность драйв-ины и грайндхаусы, в которые проникает европейский хоррор и американские постановки класса «Б». Именно там восходит звезда Роджера Кормана.

В каком-то смысле подготовленный репертуаром драйв-инов и грайндхаусов на широкие экраны выходит «Психо» (1960) А. Хичкока, мгновенно ставший хитом и раздвинувший границы позволительного в смысле показа насилия в голливудском кино класса «А». «Психо» ознаменует переход жанровых акцентов со сверхъестественного ужаса к обыденному.

В свою очередь, кино класса «Б» в страхе потерять свою нишу и в стремлении нажиться на популяризованном «Психо» сюжете о маньяке-убийце начинает выстраивать свои сюжеты вокруг откровенности насилия. В 1963 г. с легкой подачи «Кровавого пира»

Г.Г. Льюиса возникает поджанр *gore*, где акцент был на жестокости, «расчлененке» и повышенном градусе насилия.

В момент своего зарождения *gore* был дешевой спекуляцией на демонстрации зрелищ за рамками дозволенного, однако вскоре он настолько вошел в практику, что, как считают многие исследователи, из поджанра превратился скорее в некий *gore*-эффект или *gore*-элемент.

Gore 1960-х гг. не имел никакой художественной ценности, однако сам факт его возникновения в сумме с рядом других факторов (широкие протестные движения западной молодежи, наплыв более откровенного европейского кино в американские кинотеатры и т.д.) способствовал полной отмене кодекса Хейса в 1967 г.

На рубеже 1960-1970-х гг. обретает популярность итальянское *giallo*, представляющее из себя триллер с элементами хоррора. Повествовательная канва этих фильмов обычно имела лишь формальный характер, основным были убийства и то, как они совершались. В действии фильма они были шоустопперами и показывались максимально жестоко и изобретательно. Большая часть убийств снималась от лица маньяка.

Проникнув на рынки США, *giallo* спровоцировало рождение поджанра слэшера, в рамках которого серийные убийцы с запоминающимися образами жестоко уничтожали американскую молодежь. Реалистичность убийств, использование точки зрения убийцы и акцент на актах насилия был заимствован у итальянцев и перенесен на американскую почву. И если «Техасская резня бензопилой» (1974) - это был еще достаточно маргинальный фильм категории «Б», то «Хэллоуин» (1978) Д. Карпентера открыл слэшерам путь на широкие экраны и в мировой прокат.

Американские слэшеры 1970-1980-х гг. практически полностью упразднили эстетичность *giallo*, чарующий сюрреализм оказался не востребовавшимся, в отличие от сверхреализма насилия. Жанр прост и прямолинеен: мотивация убийцы - просто убивать и как можно более жестоким способом, мотивация персонажей - убежать и/или выжить любым путем.

Таким образом, 1960 - 1970-е гг. характеризуются прорывом практически всех табу, связанных с сексом и насилием. Позднее, с появлением видеопроката началась обратная реакция, и большая часть фильмов чересчур откровенного содержания стала передаваться на откуп видео. Однако рамки реалистичности насилия были безвозвратно раздвинуты.

Франкенштейн, Дракула и прочие «старые» монстры, заимствованные Голливудом из литературы, становятся уделом мелодрам и ревизионистских экспериментов. Начиная с 1978 г. на смену им приходят куда более реальные герои - серийные убийцы, словно сошедшие с полос газет. Кожаное лицо, Майерс, Джейсон, Крюгер, убийцы в маске из «Крика» и «Пилы» - вот наиболее знаковые образы иконографии современного хоррора.

1980-е гг. - расцвет слэшеров, однако к 1990-м гг. жанр исчерпывает себя и перерождается в «молодежные ужастики», также имеющие корни в устном фольклоре и городских легендах, но уделяющие важное место детективной интриге, которая усложняет их повествование. Эксплицитность насилия была снижена за счет видеопроката. Одновременно показ кровавых жестоких убийств все больше терял серьезность.

По мнению Филиппа Руера, чрезмерное накопление крови внутри фильма или от фильма к фильму приводит к образованию безопасной дистанции зрителя от того, что он смотрит, и кинонасилия - от реальной жизни.

Хоррор-фильмы 2000-х гг. стремились вновь разрушить эту образовавшуюся было ди-

станцию.

Первым способом этого стало появление и развитие мокьюментари, в котором страх зрителя становился сильнее за счет участия камеры в событиях и стилизации под документальную или репортажную съемку. Так, многие зрители первого хоррор мокьюментари «Ведьма из Блэр: Курсовая с того света» (1999) принимали фильм за документальную пленку.

Вторым способом слома безразличия зрителя стала смена тона повествования «новых ужасов».

Волна ремейков слэшеров 1980-х гг., torture porn и другие жестокие фильмы ужасов 2000-х гг. не содержат столько крови и эксплицитного насилия, как, скажем, сплэттеры 1960-1970-х., «Зловещие мертвецы» или поделки молодого Питера Джексона. Однако фильмы ужасов 2000-х продемонстрировали скорее психологическую изоционность в своем показе насилия. Крови стало меньше, но морально смотреть на нее стало тяжелее. Будто ты сам пристегнут наручниками к батарее в «Пиле» или тебе подрезали ноги в подвале заброшенной фабрики в «Хостеле». Фильмы 2000-х извлекают ужасное из жизненного опыта, вплоть до самых бытовых ситуаций. Убийства в них уже не аттракцион, приводящий зрителя в весело-возбужденное состояние, они вызывают в психике те же ощущения, как если бы произошли в реальной жизни. Ребенок, которого переехала машина, в фильме 2000-х не будет смотреться так же, как в «Токсичном мстителе».

Источники и литература

- 1) Артемьева О. Эволюция эстетической модели жанра "хоррор" в американском кино: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.03 / Артемьева Ольга Эдуардовна; [ВГИК]. М, 2010.
- 2) Комм Д. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб, 2012.
- 3) McCarty J. Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen. NY, 1984.
- 4) Rhodes G. Mockumentaries and the Production of Realist Horror. // Post Script: Essays in Film and the Humanities. 2002. Vol. 21 (3). P. 46-60.
- 5) Rouyer P. Le Cinéma gore. Un esthétique du sang. Paris, 1997.