

УДК 008 (73)

КОНСЕРВАТИВНАЯ АМЕРИКА И ФИЛЬМЫ УЖАСОВ

© 2013 г. **В.М. Халилов***
Институт США и Канады РАН, Москва

Статья посвящена некоторым возможным вариантам прочтения американских фильмов ужасов. Автор пытается доказать, что за грубым внешним фасадом скрывается один из самых подрывных жанров кинематографа США, затрагивающий такие актуальные темы, как гендер, сексуальность и политика.

Ключевые слова: киноиндустрия, культура США, социально-политические исследования.

Фильмы ужасов рассказывают о внутренних страхах человека: таинственном и сверхъестественном, смерти, телесных повреждениях, болезнях, физическом уродстве, утрате идентичности. Основная их цель – вызвать чувство тревоги или отвращения у аудитории посредством тонкого намёка, атмосферы, психологизма либо через грубый графический показ насилия и шоковые эффекты. Парадоксальным образом они одновременно доставляют удовольствие своему зрителю, провоцируя в нём многообразие реакций и откликов – эмоциональных, психологических, когнитивных, физиологических, эстетических [6].

Эти фильмы обращаются как к универсальным человеческим страхам, так и к страхам культурным. Прибегая к метафоре, аллегории, сатире и прочим доступным художественным методам, они отражают наибольшие напряжённости дня текущего – будь то ядерная угроза, уничтожение самого понятия «нуклеарной семьи» или опасность «коровьего бешенства», зачастую самим своим существованием сообщая нам что-то о современном им обществе, его политических, социальных, идеологических, культурных тенденциях.

Именно фильмы ужасов нагляднее других жанров демонстрируют господствующие в обществе установки и ценности в отношении гендера, расы, класса, религии, семьи, сексуальности. Уделяя особое внимание многообразию психосексуальных девиаций и другим табуированным или избегаемым в «приличном обществе» темам, вытаскивая на свет всё то, что обществом подавляется и угнетается, они более чем оправдывают свою репутацию самого трансгрессивного и субверсивного из коммерческих жанров. Даже когда в конце концов выступают проводниками реакционной консервативной идеологии и являются

* ХАЛИЛОВ Владимир Мадаминович – кандидат исторических наук, научный сотрудник Центра социально-политических исследований ИСКРАН.
E-mail: v-khalilov@mail.ru

лучшими источниками для понимания культурного коллективного бессознательного. Как суммирует исследователь Пол Уэллс, история фильма ужасов – это, по сути, «история тревог современного мира» [19].

Уэллс же перечисляет крупнейшие нарративы фильмов ужасов: социальное отчуждение, крушение моральных и духовных устоев, глубокий кризис эволюционной идентичности, прямую артикуляцию самых сокровенных императивов человечества, необходимость выражения смысла человеческого существования в подходящей эстетике [19, р. 6-7], перешагивающие через различные периоды и культуры.

Благодаря критической переоценке, начавшейся в 1970-е годы, фильмы ужасов из некогда «низкого» и презируемого жанра превратились в один из наиболее серьёзно исследуемых и обширно дискутируемых в западной теории кино, причём сквозь призму самых разнообразных научных направлений. В данной статье мы на основе комплексного анализа последних американских образцов попытаемся рассмотреть характерные особенности текущего возрождения фильма ужасов как коммерчески (если не всегда художественно) успешного кинематографического жанра, а также связанные с ним социальные, политические, культурные и идеологические проблемы и тревоги современного американского общества.

«Кино про мёртвых подростков»: слэшер^{*}

Конец лета 2009 г. выдался примечательным: борьбу за лидерство в североамериканском кинопрокате вели «Пункт назначения-4» (*The Final Destination*) и «Хэллоуин II» (*Halloween II*). Оба филь-



Афиша фильма «Хэллоуин»,
1978 год

ма стали продолжениями успешных циклов об изодрённом, эффектном и жестоком истреблении невинных (и не столь невинных – сексуальная активность равнозначна смерти в мире ужасов) подростков на экране.

Именно первый «Хэллоуин/День всех Святых» (*Halloween*, 1978) в своё время представил полностью сформированную концепцию слэшера и своей популярностью стал повинен в рождении соответствующего кинематографического тренда. В слэшере убийца-психопат преследует и истребляет ряд жертв, обычно тинейджеров, в графически насильственной манере с использованием различного рода режущих орудий – будь то мясницкий нож, бензопила, дрель, мачете и т.п. Слэшеры нередко называют «подростковыми фильмами ужасов» или, ещё более

уничтожительно, «фильмами про мёртвых тинейджеров», так как именно люди молодого возраста – и его главные герои, и основные зрители. Первый звёзд-

^{*} От англ. «slash» – рубить.



Афиша фильма «Пятница, 13»,
1980 год

ный час слэшера пришёлся на 1981-й год, когда, после невероятного успеха «Хэллоуина» и его деривативной вариации «Пятница, 13» (*Friday the 13th*, 1980) фильмы поджанра оккупировали до 60% американского проката и 50% списка самых прибыльных картин по итогам года [14, p. 137].

По понятным причинам подобный энтузиазм были склонны разделять далеко не все. Популярные американские критики Роджер Иберт и Джин Сискел после выхода «Пятницы, 13» подвергли настоящей обструкции «кино про мёртвых тинейджеров». В качестве предпринятых ими действий были выступления с обличающими выступлениями в прессе и на телевидении, призывы к бойкоту, письменным атакам на выпустившую фильм в прокат студию «Парамаунт» и актрису, сыгравшую роль убийцы – миссис Вурхес, а также требования ввести строгие цензурные ограничения.

Стоит ли говорить, что данная антикампания, несомненно, продиктованная лучшими намерениями, мало отразилась на зрительской посещаемости (или повлияла совсем не в ту сторону, что ожидали её инициаторы) – картина стала кассовым хитом и породила десяток продолжений. Выход же ещё одного эпохального образца – «Кошмара на улице Вязов» (*A Nightmare on Elm Street*) в 1984 г., а также наступление эры видео окончательно укрепили потребительский спрос на слэшеры.

Примерно в это же время «видеомерзости» привлекли пристальное внимание серьёзных академических кругов, и едва ли не главную роль здесь сыграли феминистские теоретики кино, причём, вопреки упрёкам жанра в антиженской и даже мизогинистской направленности, сделанные ими выводы и заключения отнюдь не всегда оказывались уничтожающими. Особенно влиятельной в этом отношении стала книга профессора Университета Беркли Кэрол Дж. Кловвер «Мужчины, женщины и бензопилы: гендер в современном фильме ужасов» [4]: подвергнув тщательному анализу, а заодно и защите столь противоречивые картины, как «Я плюю на вашу могилу» (*I Spit on Your Grave*, 1977) и «Техасская резня бензопилой» (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974), автор продемонстрировала



Кадр из фильма «Техасская резня бензопилой» (ремейк 2003 года)

как минимум амбивалентность/дуализм зрительского восприятия фильмов ужасов. Так, Кловер убедительно показала, что аудитория слэшеров совсем необязательно, как часто утверждают их яростные противники, состоит сугубо из мужских садистов-вуайеристов, в то время как женщинам отведена роль пассивных жертв и наблюдателей – в дело в равной степени задействованы и мазохистские механизмы, и гомосексуальные импликации. Особую популярность приобрела её концепция «последней девушки» – единственной остающейся в живых и дающей отпор маньяку (чья сексуальная/половая идентичность всегда под сомнением) героини, с которой призваны ассоциировать себя зрители, свидетельствующая о большой эластичности (транс)гендерных идентификаций при просмотре [4, р. 235]. Таким образом, вместе с «Последней девушкой» слэшеры отражали изменения традиционных полоролевых моделей в западной культуре после «движения за освобождение женщин» и сексуальной революции и в действительности, по мнению Кловер, осознанно или нет, могли способствовать расширению их возможностей.

Попытки анализа слэшера, чей (первый) расцвет пришёлся как раз на эпоху



Кадр из фильма «Кошмар на улице Вязов»

Рейгана, предпринимались и в общественно-политическом контексте. Рейган позиционировал себя как фигуру «отца нации», и слэшер мог олицетворять как бунт против авторитарного патриархального контроля и пропагандируемых им «семейных ценностей», так и их конечное утверждение. Родители в слэшерах – как правило, белые американцы среднего класса пригородов – демонстрируют полнейшую несостоятельность и неэффективность

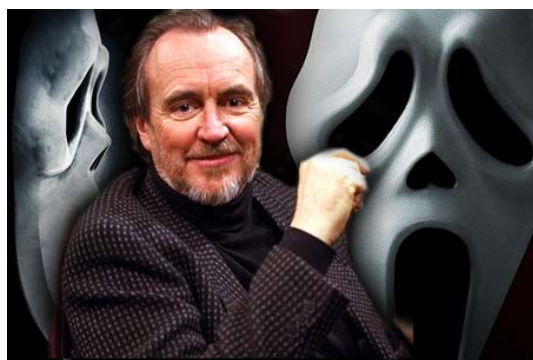
(в «Кошмаре на улице Вязов» дети в буквальном смысле расплачиваются за «грехи отцов», устроивших самосуд над убийцей-педофилом, который в свою очередь сам являлся продуктом сексуального насилия – «ублюдок-сын сотен маньяков» – и жертвой издевательств приёмного отца в детстве). В то же время рисуемые семьи – с разведёнными родителями, матерями-алкоголичками, отцами-диктаторами – ввиду своей откровенной дисфункциональности как бы снимали ответственность с «нормальной» семьи (хотя, справедливости ради, слэшеры изначально скептически настроены по отношению к самому их существованию: пренебрежение детьми и их проблемами – типичный и наименее серьёзный из родительских грехов).

То, что слэшеры являли собой отнюдь не сопротивление традиционной семье эры рейганомики, а её подкрепление, было несомненно, в частности, для ещё одного авторитетного исследователя проблемы – Робина Вуда, чьи эссе конца 1970-х – начала 1980-х задали критическую повестку дня для последующего анализа фильмов ужасов. Для Вуда слэшерный цикл также отражал культурно-политический сдвиг, но отнюдь не прогрессивный, а откровенно ре-

акционный – консервативный отпор, направленный против завоеваний сексуальной революции послевоенного периода [22, р. 195].

Если, с точки зрения Вуда, рассматривать монструозное «Другое» как олицетворение ненормативной сексуальности (т.е. вызов доминантным ценностям гетеросексуальной моногамии) или суррогат подростка в стадии психосексуального смятения, то его уничтожение в финале оборачивается торжеством консервативных ценностей (т.е. восстановлением гетеронормативного порядка). Традиционное клише поджанра, согласно которому жертвами чаще всего становились вовлечённые в (безответственную, добрачную, осуждаемую родителями) сексуальную и прочую нелегальную (например, наркотики) активность подростки, в то время как выживали типажи целомудренные и «правильные», также можно трактовать с данной позиции. (Как и то, что к концу исходного цикла «Пятницы, 13» кловеровская «последняя девушка» всё чаще превращалась в «последнюю пару», разумеется, неконсумированную, иногда с чужим ребёнком на руках). По мнению кинокритика Дэвида Эдельштейна, высказанному в 1984 г., «слэшеры апеллируют к нашим самым пуританским позывам и также нашим самым подростковым; они предлагают кровавое, очистительное насилие как замену сексуальной неуверенности – террористская тактика для восстановления статус-кво» [7, р. 57].

Тем временем перенасыщенность рынка и пресыщенность аудитории, в чьих интересах произошло очередное смещение, а также общая изношенность формулы и заимствования, сюжетные и стилистические, приёмов поджанра мейнстримным кинематографом, привели к падению популярности слэшера: в



Уэс Крейвен

конце 1980-х он уже едва держался на плаву и продолжал существовать в основном благодаря всё возрастающе инертным сиквелам.

В середине 1990-х слэшер вступил в новую, постмодернистскую, фазу, начавшуюся ревизионистским «Криком» (*Scream*, 1996) Уэса Крейвена по сценарию Кевина Уильямсона, в котором «страшные» моменты удачно сочетались с откровенным, хотя и любовным, высмеивани-

ем конвенций и клише жанра, а также прямыми цитатами и референциями к его классике. В качестве финального самопародийного «удара ножом» убийцами в «Крике» оказывались подростки, насмотревшиеся фильмов ужасов «Уэса Карпентера». Последовавшие схожие по концепции, но более серьёзно относящиеся к себе «Я знаю, что вы сделали прошлым летом» (*I Know what You Did Last Summer*, 1997), «Городские легенды» (*Urban Legend*, 1998), а затем их сиквелы, окончательно вернули поджанр к жизни. К 2000 г. уже эти фильмы стали объектами пародии крайне успешного «Страшного кино» (*Scary Movie*).

К этому времени споры о виктимизации и эксплуатации женщин в слэшерах изрядно поутихли. Возможно, потому что, как вероятный ответ на профеминистскую критику, растущую «бисексуализацию» (если не на практике, то по

идее) и гендерную диверсификацию аудитории, создатели фильмов изрядно приглушили данный аспект и сделали шаг в сторону «равноправия полов»: жертвами всё чаще становятся просто «привлекательные молодые люди», в куда менее слабой зависимости от расовой, половой, классовой принадлежности.

Соответственно, критические интерпретации подобных кинотекстов становятся всё более толерантными в своей общей тональности, особенно в гендерных и гомосексуальных исследованиях, вдохновляя на кроссгендерную идентификацию и изучение перверсивных сексуальностей они, согласно Патриции Уайт, «подвергают сомнению надёжность восприятия» и являются, таким образом, идеологически прогрессивными [20, р. 63].

«Пир более кровавый и жестокий»: сплэттер и «пыточное порно»

Ещё более неоднозначен феномен сплэттера – смакующего «кровавости» поджанра. Намеренно фокусируя внимание на живописных изображениях телесных органов и их выделений (таких как кровь и внутренности) в сценах нанесения ран, увечий, обезглавливания, потрошений, расчленений и т.п., сплэттеры обычно приводятся в качестве наиболее вопиющих образцов «моральной деградации, атрофии вкуса и социальной опасности», которые представляют собой фильмы ужасов для их критиков.

Начинавший с драйв-инов – «приличные заведения» не торопились открывать двери для зрелища столь «дегенеративного», а затем, подобно порнографии, долгое время ютившийся на ночных показах в маленьких кинотеатрах для специфической «культовой» аудитории, ныне он открывается на тысячах экранов мультиплексов по всему миру.

Новейшая история сплэттера началась в 2000-е годы, когда появилась целая серия фильмов ужасов, изображающих пытки, нанесение увечий, мучения, насильственные смерти, а также наготу и сцены секса, получивших уничижительный ярлык «пыточное порно», чей круг интересов, цитируя автора термина, ограничен «кровью, кишками и садизмом». К неприятию многих, «пыточное порно» почти сразу же нашло своего массового потребителя, в основном, разумеется, среди молодёжной аудитории.

В «Пиле» (*The Saw*), ставшей неожиданным хитом в 2004 г., маньяк похищает своих жертв с тем, чтобы подвергнуть их изощрённым физическим и психологическим пыткам – «играм» или «тестам», как он их называет, составляя хитроумные убийственные ловушки, из которых живыми выбираются считанные единицы.

Начав с более чем скромного бюджета в 1 млн. 200 тыс. долл., «Пила» успела стать самой коммерчески успешной франшизой жанра ужасов всех времён – суммарные сборы шести картин в мировом прокате уже превысили миллиард долларов, без учёта доходов от DVD и мерчандайзинга (игрушки, аттракционы, комиксы, компьютерные игры). Все они, как не трудно догадаться, предлагают мало различающиеся вариации оригинальной формулы.

Не многим меньший успех ожидал «Хостел» (*Hostel*, 2005) Элая Рота – при бюджете в 5 млн. долл. его прокатные сборы превысили 80 млн. долл.



Элай Рот

В «Хостеле» группа молодых американских туристов отправляется на поиски приключений в Европу, которые, к их собственному несчастью, находят: в Словакии они становятся жертвами подпольного клуба (предположительно принадлежащего русской мафии), в котором состоятельные клиенты со всего мира удовлетворяют свои самые больные садистские фантазии, пытая и убивая похищенных путешественников. «Хостел: часть 2» (*Hostel: Part II*) последовал через два года, и хотя не оправдал возложенных на него финансовых ожиданий (несмотря на ещё большее изобилие шокирующих сцен, как то каннибализм, кастрация, кровавые ванны – или игра в футбол отрубленной головой), всё равно принёс многократную прибыль своим создателям.

Режиссёр-сценарист Элай Рот с энтузиазмом рассказывал, что «Хостел» приобрёл особую популярность среди американских войск в Ираке – вольно или невольно наводя критиков на соблазн провести параллели между вкусовыми кинопристрастиями солдат и памятными издевательствами над заключёнными в тюрьме Абу-Грейб. Режиссер, однако, настаивает на «терапевтическом» эффекте своих творений (они не только капитализируют на ужасах реальной жизни, но помогают высвободить вызванное ими напряжение), а также на том, что они отнюдь не лишены некоего идейного и смыслового наполнения: если в первой части Рот высмеивал культурное невежество соотечественников, то «Хостел: часть II» задумывал не иначе как «сатиру на милитаристский стиль мышления в Ираке» [18, р. 2].

В самом деле, трудно в очередной раз не усмотреть некую связь между фильмами ужасов и современными им социо-политическими, культурными и идеологическими реалиями – а именно, между расцветом «пыточного порно» и правлением Джорджа Буш-мл. Не только Абу-Грейб, но и пресловутая стратегия «шока и трепета» – нарочито наглядная демонстрация силы, призванная обескуражить противника, одним названием практически идеально отражает суть и методы «пыточного порно». По мнению того же Рота, основная аудитория его фильмов – молодые люди, «которым было по 10–11 лет, когда случился 9/11, и нужно постараться, чтобы их напугать» [13].

Официальным крёстным отцом «пыточного порно» следует считать Квентина Тарантино, одного из самых влиятельных современных авторов жанрового кинематографа и неприкрытых апологетов экранного насилия сегодня, чьи фильмы – включая первый, «Бешеные псы» (*Reservoir Dogs*, 1992) с его печально знаменитой сценой пытки над полицейским, в которой тому отрезают ухо, – послужили источником вдохновения для многих современных кинематографистов, заодно переняв присущий им нигилизм, моральную пустоту и ущербность в том, что касается чувств.



Квентин Тарантино

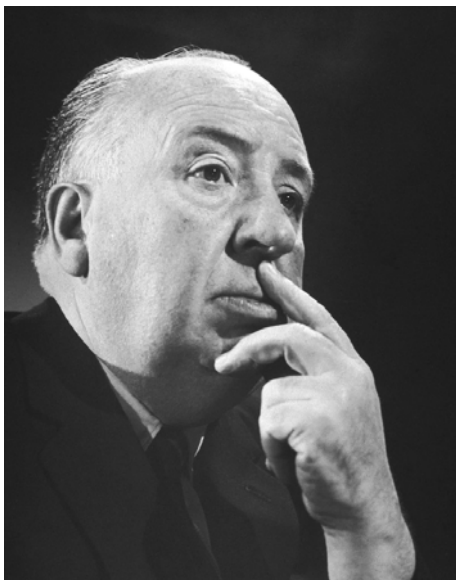


Кадр из фильма «Бешеные псы»

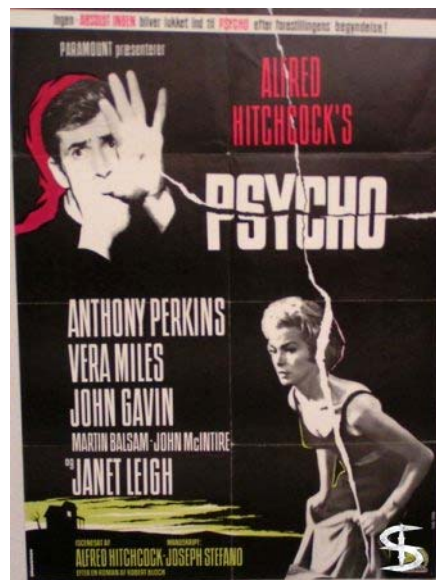
Принципиальная разница между этими фильмами и ранними эксплуатационными сплэттерами, как уже отмечалось выше, состоит в том, что сегодня они создаются в рамках крупных голливудских студий, а потому имеют сравнительно высокие постановочные стандарты и выпускаются в широкий прокат, составляя достойную конкуренцию любому «цивилизованному развлечению». И здесь самое время вернуться к упрекам в «деградированности» подобного рода зрелищ.

Пожалуй, нет нужды лишний раз указывать на то, что театрализованное насилие, к которому обращается кинематограф, уходит корнями в глубь веков. Древнегреческая мифология, библейские «откровения», сказки о Гензеле и Гретель и о Синей Бороде, трагедии Шекспира предоставляли не меньший простор для воображения. И не случайно одной из самых по-настоящему «ужасных» картин последних лет стала кинопостановка шекспировского «Тита Андроника» (*Titus*, 1999) – «пир более жестокий и кровавый», чем любой из сплэттеров: «четырнадцать убийств, тридцать четыре трупа, три отрубленные руки, один отрезанный язык» (включая сцену, в которой Тит скармливает королеве готов Таморе пирог, приготовленный из её сыновей). Наибольшее же влияние из прекинематографических форм на современный фильм ужасов оказали, пожалуй, традиции и эстетика легендарного театра Гран-Гиньоль, распахнувшего свои двери практически в одно время с первыми кинопоказами едва ли не на соседней парижской улице.

Не менее часто кино черпает вдохновение из ужасов реальной жизни. Норман Бейтс из «Психо» (*Psycho*, 1960) Альфреда Хичкока был, как известно, списан с Эда Гейна (он же послужил прототипом для «Кожаного лица» из «Техасской резни бензопилой»). И «больная фантазия» кинематографистов меркнет перед фигурой серийного убийцы Джеффри Дамера, прямолинейный биографический фильм о котором (*Dahmer*, 2002), со сценами лоботомии, nekрофилии и каннибализма, куда страшнее любого вымысла.



Альфред Хичкок



Афиша фильма «Психо»

В то же время нельзя не признать, что сегодняшняя тяга к изображению насилия во всё более наглядной форме, его «аутентичности» и максимальной реалистичности (в частности, посредством сознательного использования дающей подобный эффект цифровой видеокамеры), превращает просмотр отдельных наиболее вопиющих образцов в нечто действительно напоминающее опыт снафф-порно. Но делает ли это их социально опасными, как уверяют организаторы «моральной паники»?

Один из самых популярных контраргументов, касающихся «графических» фильмов ужасов: подобного рода зрелища своей наглядностью оказывают десенсибилизирующий эффект на зрителя, т.е. снижают его восприимчивость к насилию.

Особенно часто в негативных рецензиях фигурирует описание реакции зала: смешки и подбадривающие выкрики из зала, в основном со стороны мужской части, превратившиеся в устоявшийся ритуал. Обычно это происходит на откровенно плохих фильмах, где «кровавые реки» в своей чрезмерности имеют откровенно комический эффект. В других же случаях подобная реакция сродни мальчишеской браваре: «я не боюсь» и «это всего лишь киношка».

Никто убедительно пока так и не доказал, однако, что те, кто спокойно взирают на декапитацию на экране, столь же индифферентно воспримут её в реальной жизни. То же самое касается утверждений о том, что фильмы ужасов, воздействуя на неокрепшую психику, порождают убийц-имитаторов. Отдельные скандальные случаи вроде тех, когда подросток убивает друга «перчаткой Фредди Крюгера в хоккейной маске Джейсона Вурхеса», получают массивное освещение в прессе, но едва ли являются особенно показательными: самые массовые серийные убийцы в истории Елизавета Батори и Жиль де Рэ — очевидным образом не вдохновлялись фильмами для своих чудовищных деяний — прямо наоборот, а современным психопатам вроде Джона Хинкли для этой цели оказывается достаточно далекого от жанра «Таксиста». И то,

что «Пила»-Джон Крамер превратился в поп-культурную икону, подобную Фредди, Джейсону и Майклу (Майерсу, герою «Хэллоуина») двумя десятилетиями ранее, едва ли говорит о прогрессирующей деградации – в конце концов, идолизация и коммерциализация убийц имеет давние традиции в Америке. Как заметил Оскар Уайлд ещё в конце позапрошлого века: «Американцы определённо сильно склонны к возведению культа героев – и всегда выбирают их из криминальных классов» [12, р. ix], – наблюдение несколько не утратившее своей актуальности.

Тем не менее, именно фильмы ужасов чаще чем любые другие (и наравне с видеоиграми, комиксами, Интернетом и т.д.) оказываются «агнцами отпущения». Инициаторы паники, будь то политики, пресса, члены религиозных групп или активисты, идущие на «моральные баррикады», находят в них лёгкие – и, что немаловажно, делающие крупные заголовки на первых страниц газет, по соседству с красочными описаниями зверств очередного серийного маньяка – мишени. Многие исследователи спекулируют, однако не скрываются ли за этими сенсационалистскими разоблачениями попытки замаскировать более глубокие проблемы, как то безработица, насилие в семье, бедность, неравный доступ в сфере образования и к другим социальным ресурсам (например, помогающим преодолеть психосексуальные проблемы в подростковом возрасте) – при лёгком доступе к оружию, социальное отчуждение и прочие болезни общества, с куда большей вероятностью приводящие к очередным колумбайнам [2, р. 37].

Джонатан Лейк Крэйн, между тем, утверждает, что подобного рода фильмы являются отнюдь не причиной, но ответом на уже существующую и с каждым годом растущую эскалацию насилия в современном обществе. Крэйн говорит, что они не просто «идиотские попытки, призванные удовлетворить садистские аппетиты» и «жажду крови», но, скорее, «невероятно негативные по духу постановки», предлагающие «красочную визуальную аппроксимацию того, каково жить в крайне опасном мире – мире, который, подобно бессмысленным сценам графической резни в слэшерах, также утратил всякий смысл». Крэйн, как и многие, отмечает «нигилистический контекст» современных фильмов ужасов: насилие в них «никогда не является искупительным, открывающим истину, логичным или решающим (оно не разрешает конфликты)» [5, р. 4-5].

Постмодернистские условия таковы, продолжает он, что «невозможно закончить фильм ужасов с какой бы то ни было правдоподобной ориентацией на будущее». Мы «насекаем мир, в котором будущее исчезло перед повседневными знаками конечных вещей» – преступность, СПИД, «свиной грипп», «война с террором», климатические изменения, назвать лишь несколько – и просмотр фильма ужасов есть не что иное как «проверка на реальность» [5, р. 8].

Многие современные кинематографисты несомненно разделяют чувства скандального английского драматурга Эдварда Бонда, отвечавшего своим критикам: «Я пишу о насилии так же естественно, как Джейн Остин писала о манерах. Насилие формирует и преследует наше общество... Люди, которые не хотят, чтобы я писал о насилии, не хотят, чтобы я писал о нас и нашем времени. Было бы безнравственно не писать о нём» [10, р. 99].

«Се, гряди скоро»: оккультный / сверхъестественный / теологический фильм ужасов

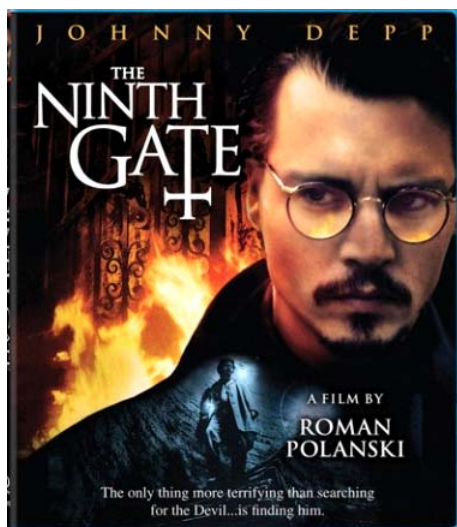
Начиная с 1980-х возрастающая политическая мощь христианского консерватизма в Республиканской партии, вместе с получившими широкое публичное освещение дебатами о «культурных войнах», «семейных ценностях» и «культуре жизни», начали инфильтрацию в коммерческий американский кинематограф.

Связь между христианскими консерваторами и Республиканской партией стала ещё более тесной с избранием президентом США Джорджа Буша-мл. в 2000 г. – «посланника Божьего» [16, р. 44-51, 64, 102:46], принёсшего с собой «войну с террором» за рубежом, а также яростные дискуссии об абортах, гей-браках, технологии стволовых клеток, клонировании, эвтаназии и «праве на смерть» (нашумевшее дело Терри Шайво) и преподавании, наравне с теорией эволюции, так называемого «разумного замысла» – другое название креационизма, в школах.

В течение 1990-х риторика оппозиции в лице американских религиозных правых всё больше приобретала апокалипсический оттенок, достигнув пика в преддверии нового тысячелетия, когда страх перед будущим в культуре в целом вылился в тревогу о грядущем конце света, взявшую свой базис в давних эсхатологических пророчествах об Армагеддоне, изложенных в Откровениях Иоанна Богослова и других иудейско-христианских апокалипсических текстах. Начало тысячелетия отнюдь не сняло, а только усилило напряжение, заодно углубив его теологическую направленность – после атак 11 сентября 2001 г., ознаменовавших для многих в Америке начало «конца света», продажи пророческой литературы выросли более чем на 70%, как и серьёзно увеличилось и количество «заново рождённых» христиан [17, р. 6]. Надо сказать, и без событий 11 сентября для пророков из числа христианских фундаменталистов особого недостатка в «знамениях» не наблюдалось. Геополитические события, в частности восход исламского фундаментализма, организованного терроризма, войны и растущее беспокойство на Ближнем Востоке. Учащающиеся глобальные катастрофы – как природные катаклизмы (ураганы, наводнения, землетрясения, извержения вулканов), так и сотворённые человеком кризисы (финансовые, энергетические, политические). Эпидемии всё новых болезней – СПИД, вирус Эбола, ТОРС или даже «коровье бешенство» и «птичий грипп». Наконец то, что воспринимается как окончательное разложение морали и нравственности: сексуальный промискуитет и добрачный секс, признание прав гомосексуалистов, контроль над рождаемостью и прочие противные Богу практики, заставляющие трепетать в ожидании «ответа Всевышнего». Все они легко вписываются в существующие библейские апокалипсические сценарии и читаются как знамения скорого прихода Антихриста (который явится во времена геополитического хаоса и будет править Землей до Второго Пришествия Христа), последующего Судного Дня и «конца света, каким мы его знаем». Библейское пророчество предлагает, таким образом, сверхдетерминированный нарратив, в котором политические и культурные перемены (вместе с насили-

ем, преступностью, природными катастрофами и т.д.) трактуются в утешительных для верующих представлениях о «божественном плане».

Голливуд также заметил осязаемое возрастание в социальных консерва-



Афиша фильма «Девятые врата»

тивных ценностях и религиозных интересах аудитории, так и её явственную апокалипсическую тревогу, и поставил производство теологических фильмов с историями о мессианских фигурах, ангелах, демонах и призраках – многие из них в жанре ужасов – на поток.

Из появившихся в канун нового тысячелетия теологических фильмов подобного рода можно назвать «Пророчество» (*Prophecy*, 1995), «Адвокат Дьявола» (*The Devil's Advocate*, 1997), «Падший» (*Fallen*, 1998), «Стигмата» (*Stigmata*, 1999), «Девятые врата» (*The Ninth Gate*, 1999), «Конец света» (*End of Days*, 1999), «Благослови дитя» (*Bless the Child*, 2000) и другие. В 2000-е последовали «Константин» (*Constantine*, 2005), «Жатва» (*The Reaping*,

2007), «Легион» (*Legion*, 2010), и это не считая многочисленных низкобюджетных картин и телепостановок.

Отражая культурные дебаты о консервативных «семейных ценностях», другим популярным «демоническим» циклом, если не отдельным поджанром, стали фильмы, рисующие зло и ужас в семье в облики ребёнка, заимствовавшие идеи от аналогичного цикла 1970-х годов, рождённого «Ребёнком Розмари» (*Rosemary's Baby*, 1968) Романа Полански по роману Айры Левина и достигшего расцвета с «Экзорцистом» / «Изгоняющим дьявола» (*The Exorcist*, 1973) Уильяма Фридкина по бестселлеру и сценарию Уильяма Питера Блэтти. Эти фильмы, снятые в период серьёзных социальных перемен, представивших угрозу традиционной западной семье (в частности белой, буржуазной, патриархальной, гетеросексуальной, моногамной и т.д.) отражали страх и, по мнению Пола Уэллса, демонстрировали крушение уверенности в традиционной ячейке общества и консервативных семейных ценностях [19, р. 85].



Роман Полански

«Экзорцист» рассказывал историю юной дочери голливудской актрисы – Риган, чьё тело становится одержимо дьяволом, превращающим девочку в злобного, агрессивного, сквернословящего монстра, и двух священников, пытающихся провести обряд его изгнания. Фильм предлагал широкое поле для трактовок – теологических, социокультурных, психоаналитических. Здесь и



Кадр из фильма «Ребёнок Розмари»

фрагментация семьи (родители Риган разведены), и препубертатная (женская) сексуальность, и неадекватность социальных институтов. (Массивному прокатному успеху «Экзорциста», безусловно, способствовали и откровенно сенсационные сцены, в которых одержимый ребёнок мастурбирует священным распятием, извергает рвоту, урину и богохульства в таком изобилии, что во время изначального выпуска фильма в прокат были сообщения о случаях обмороков среди более чувствительных членов аудитории в ходе показа.)

В 2004 г. компания «Уорнер бразерс», явно удовлетворённая приёмом, оказанным повторному выпуску оригинального «Экзорциста» в 2000 г., вознамерилась возродить сериал, заказав предысторию видному сценаристу-режиссёру Полу Шрёдеру. Однако, просмотрев его предварительную версию, осталась настолько недовольна результатом, что, беспрецедентный шаг, наняла другого режиссёра – Ренни Харлина переснять фильм полностью. Итогом стало появление сразу двух, по сути, одинаковых картин: «Экзорцист: начало» (*Exorcist: The Beginning*) и «Доминион: приквел к "Экзорцисту"» (*Dominion: Prequel to the Exorcist*) – в равной степени прохладно встреченных критиками и публикой.

Более успешным, по крайней мере коммерчески, оказался «Омен» / «Знамение» (*The Omen*, 2006) Джона Мура по сценарию Дэвида Зельтцера – ремейк другого ключевого фильма 1970-х о пришествии Антихриста на Землю в обличье сына американского дипломата. Изначально снятый с явной целью капитализировать на популярности «Экзорциста», «Омен», тем не менее, выделялся по-своему, поскольку теологические мотивы здесь приобретали отчётливо апокалипсическое звучание. Прямое использование в сюжете библейских пророчеств и выраженная христианская тематика в целом были тогда



Афиша фильма «Омен» (ремейк 2006 года)

ещё редки в фильмах ужасов, как и откровенно беспросветная, даже по стандартам циничных постуотергейтовских 1970-х, тональность: силы Зла полностью торжествовали над силами Добра. Помимо всего прочего, главный герой – Дэмьен, в отличие от Риган в «Экзорцисте», был не просто одержим, а следовательно мог быть и спасён, но, являясь прямым потомком Сатаны, рождён «сыном шакала». Разумеется, к 2000-м годам, в этом уже не было ничего нового, исчезло и пронизывавшее

оригинал ощущение обречённости, как, вероятно, менее характерное для культуры, в которой ремейк появился.

Ещё одним заслуживающим упоминания пополнением демонического цикла стал «Экзорцизм Эмили Роуз» (*The Exorcism of Emily Rose*, 2005), основанный на нашумевшем в 1970-е годы подлинном случае немецкой католической девушки Аннелизы Михель, прошедшей, подобно Риган в «Экзорцисте», обряд изгнания дьявола, якобы по причине одержимости – и умершей вследствие этого. Посыл фильма, однако, явственно сводился к «адвокатуры дьявола»: зрителям не давали повода усомниться в реальности происходящего – что обеспечило его популярность среди прорелигиозно настроенной аудитории.

Другую любопытную и также откровенно «реакционную» по идейному наполнению вариацию на тему «ребёнка из Ада» предложила картина «Сирота» (*The Orphan*, 2009; в российском прокате – «Дитя тьмы»), вызвавшая шумное неодобрение организаций, занимающихся усыновлением малолетних и несовершеннолетних детей. Феномен «удочерения» принято рассматривать в качестве симптома распада традиционной «ячейки общества», и фильм как бы подтверждает все страхи с этим связанные, представляя принятого в американскую семью русского ребёнка в качестве убийственного чудовища, которое должно быть уничтожено – если прежде оно не уничтожит семью.

Таким образом, дети, которые раньше являли собой воплощение невинности, стали олицетворением монстра, а домашнее пространство, некогда последний бастион безопасности, превратилось в главное поле сражения и, цитируя Уэллса, «местонахождением худшего из ужасов» [19, р. 17]. Робин Вуд, в свою очередь, показал, как этот ужас превратился в «специфически американский и семейный» [22, р. 87]. При этом фильмы о «дьявольских семенах» представляют собой притчи, следующие всё той же теологической траектории и эсхатологическому исходу: зло, персонифицированное и локализованное, не только угрожает семье (а заодно социальной и институциональной «нормальности» в её лице, определяемой государством и церковью) как изнутри, так и снаружи, но его триумф или поражение предопределены, что вносит ясность и смысл в социальном контексте хаоса и неуверенности, а также привязывает демоническое к пророчествам о «конце света».

«Я вижу мёртвых»: истории о призраках

Ещё одной, и едва ли не более популярной разновидностью сверхъестественного фильма ужасов, стали с конца 1990-х истории о призраках, имеющие давнюю, сложившуюся и признанную литературную традицию (Шеридан Ле Фаню, Уолтер Де Ла Мар, Монтегю Родс Джеймс, Роберт Эйкман – лишь несколько имён среди посвятивших себя жанру мастеров печатного слова), чьё появление в кинематографе, однако, было скорее спорадическим, не выливавшимся в модный тренд. Текущий же «призрачный» кинобум вызывает в памяти движение спиритизма/спиритуализма, охватившее мир во второй половине XIX – начале XX века.

Подобный всплеск интереса к историям о призраках, как и в целом к фильмам о сверхъестественном и паранормальном, мог, как уже отмечалось, служить выражением сдвига вправо в культуре пресловутого «предмиллениумного напряжения», неизменно охватывающего человечество в преддверии «конечных» дат, заставляющих задуматься о бренности земного существования – или как парадоксальная реакция на растущую материализацию в куль-



М. Найт Шьямалана

туре и очередной виток технического прогресса. Как бы то ни было, опросы Института Гэллапа показывают, что в настоящее время около 40% американцев, без учёта сомневающихся, искренне верят в призраков и населённые ими особи больше, чем в навещающих Землю инопланетян [15, p. 52-56].

Сюжеты большинства кинематографических повествований о призраках обычно разнятся не сильно. Как правило, призраки изображаются как духи умерших, по каким-либо причинам не могущих найти успокоение в загробном мире и являющихся живым с целью мщения, например, за совершённое над ними насилие или в связи с иными трагическими событиями далёкого или недавнего прошлого (нередко – с целью помощи в раскрытии преступления, обычно собственного убийства, иногда – предупреждения близких о грядущей опасности) либо заключённых на земле за собственные прижизненные прегрешения, жаждущих продолжить свои злодеяния и после смерти.

Текущее увлечение пришло, по всей видимости, с Востока после международного успеха, ожидавшего японские фильмы ужасов конца 1990-х, в частности «Звонок» (*Ringu*, 1998), сочетавшего традиции национальных «странных историй» («кайданов») с западными жанровыми условностями и современными реалиями (призрак манифестировал себя через технологии).



Кадр из фильма «Шестое чувство»

Не меньший вклад в популяризацию поджанра внесло американское «Шестое чувство» (*The Sixth Sense*, 1999) режиссёра-сценариста М. Найта Шьямалана, индийца по происхождению, привлёкшего внимание публики старомодной «страшной» историей, но с новомодным, вызвавшим множество споров и позднее неоднократно симитированным, финальным «твистом» – неожиданным поворотом сюжета, переворачивающим с ног на голову, а точнее выставляющим в совершенно новом свете все предшествовавшие ранее события.

Разумеется, сразу же последовали другие схожие по тематике фильмы, среди которых можно выделить «Отзвуки эха» (*Stir of Echoes*, 1999), «Что скрывает правда» (*What Lies Beneath*, 2000) и «Другие» (*The Others*, 2001).

С этого времени призраки прочно поселились на экране: «Призрак дома на холме» (*The Haunting*, 1999), «Дом ночных призраков» (*House on Haunted Hill*, 1999), «Тринадцать призраков» (*Thirteen Ghosts*, 2001) и «Корабль призраков» (*Ghost Ship*, 2002), «Призрак Красной Реки» (*An American Haunting*, 2006), «Призраки в Коннектикуте» (*The Haunting in Connecticut*, 2009), «Призраки Молли Хартли» (*The Haunting of Molly Hartley*, 2008) и другие. Как ясно из названий, оригинальность не являлась сильной стороной данных фильмов – не говоря о прямых американских ремейках и сиквелах упомянутых японских «Звонков» (*Ringu/Ring*), «Проклятий» (*Ju On/The Grudge*), «Тёмной воды» (*Honogurai Mizu No Soko Kara/Dark Water*), «Одного пропущенного звонка» (*Chakushin Ari/One Missed Call*).

«И мёртвые восстанут из могил»: зомби и зомби-апокалипсис

«Зомби повсюду!» предупреждала газета «Юс-эс-эй тудэй» (*USA Today*) в апреле 2009 г., приводя в качестве примера многочисленные новые фильмы, книги («Гордость и предубеждение и Зомби», «Гид по выживанию среди Зомби» и т.п.), пьесы (включая бродвейский мюзикл), видеоигры и даже «зомби-марши»



Джордж Э. Ромеро

и заключая: «В мире традиционного хоррора нет ничего более популярного в данный момент, чем зомби» [21, р. 1D].

Зомби пришли к нам из верований чёрных жителей островов Карибского бассейна, в частности Гаити, и изначально были прочно связаны с применявшейся там магической практикой Вуду и посвящённым ей фольклором. Однако в современном кинематографе и в популярной культуре в целом «зомби» чаще используется как синоним «ожившего трупа». Зловещие, лишённые мысли, но склонные к общинности, «живые мертвецы» с явственными следами разложения, неуклюжей шаркающей походкой и неутолимой жаждой к пожиранию человеческой плоти зомби превратились в одну из самых популярных разновидностей «нежити» сегодня.

Современная концепция зомби практически целиком и полностью обязана своим появлением «Ночи живых мертвецов» (*Night of the Living Dead*, 1968) Джорджа Э. Ромеро. Не являясь оригинальной, более того, будучи во многих отношениях вторичной, картина Ромеро, тем не менее, переосмыслила поджанр, оказав огромное влияние на все последующие фильмы ужасов – как, быть может, ни одна картина со времён «Психо» (*Psycho*, 1960) Альфреда Хичкока.

Внешний облик, характерные особенности и представление нового архетипа зомби – как и «табу-разрушающие кровавости» [9, р. 346], отнюдь не являлись главной заслугой Ромеро. По-настоящему важным было то, что Ромеро впервые тесно связал своих монстров с идеей «зомби-апокалипсиса» – крушения цивилизации вследствие специфической пандемии («зомби-чумы»), стремительно превращающей людей в «живых мертвецов» (чей укус заразен, подобно вирусу бешенства). Вследствие коллапса гражданского общества, беспомощности военных и органов правопорядка изолированные группы индивидуумов вынуждены выживать в условиях хаоса и преиндустриальной / постапокалипсической дикости. Не менее принципиальным стало использование Ромеро сюжета о зомби в качестве метафоры актуальных тревог и критического комментария на положение дел в современном американском обществе. Наконец, безжалостный нигилизм и не менее беспощадная, чёрная, ирония



Кадр из фильма «Ночь живых мертвецов», 1968 год

(все положительные персонажи, включая главного героя, погибают; последний – афроамериканец, выстояв в сражении с зомби, – от рук реднеков/куклукс-клановцев), присущие современным фильмам ужасов, которые мы отмечали выше, также во многом идут от Ромеро.

«Ночь» стала первой в цикле фильмов о зомби (ставших известными как «зомби Ромеро») авторства режиссёра – ныне столь же заслуженного ветерана и мастера поджанра, каковым являлся Джон Форд для вестерна. В последующие десятилетия свет увидели «Рассвет мертвецов» (*Dawn of the Dead*, 1978) и «День мертвецов» (*Day of the Dead*, 1985), а в нулевые с минимальным интервалом появились «Страна мертвецов» (*Land of the Dead*, 2005), «Дневник мертвецов» (*Diary of the Dead*, 2008) и, наконец, последний на данный момент фильм серии – «Выживание мертвецов» (*Survival of the Dead*, 2009), отобранный в конкурсную программу престижного Венецианского кинофестиваля и тем самым ещё раз подтвердивший, какой огромный путь проделал данный поджанр с момента своего зарождения.

Начав в эру борьбы за гражданские права и войны во Вьетнаме, запечатлев зарождение консьюмеристского общества в 1970-е и кризис маскулинности на волне феминизма в 1980-е, Ромеро продолжает творить в мире пост-9/11, глобализации, а также блоггинга, «ютьюба», реалити-шоу и прочих сверхактуальных реалий. Благожелательно настроенные критики рассматривают фильмы Ромеро как «злободневные социальные комментарии», «важнейшие культурные документы эпохи» или, более поэтично, «горько-ироничные видения Америки, привыкшей скрывать пронизывающие её темные подводные течения экзистенциальной тревоги под сверкающей поверхно-

стью богатства, материализма, коммерции и ненасытного потребительства». Сам автор характеризует их как «моментальные снимки Северной Америки в конкретный момент» исторического существования, в шутку сравнивая себя с документалистом Майклом Муром.

Как бы то ни было, метафора человечества как зомбированной, каннибалистской популяции, злободневная критика социальных зол, как-то политическая несостоятельность и инертность, рабство, эксплуатация, консьюмеризм, биоинженерия, телевизионная зависимость, а также апокалиптические мотивы, нашли живой отклик у современной аудитории.

Среди заметных голливудских фильмов о зомби последних лет можно выделить «Обитель зла» (*Resident Evil*, 2002–2012), обновлённые ремейки «Рассвета мертвецов» (*Dawn of the Dead*, 2004) и «Дня мертвецов» (*Day of the Dead*, 2008) и многочисленных «прямиком-на-видео» наименований. Значительная часть из них, однако, были в большой степени лишены метафоричности и социальной подоплёки фильмов Ромеро и использовали зомби в качестве не более чем средства для испуга аудитории. И вполне примечательно, что в начале октября 2009 г. список самых прибыльных картин в прокате США и Канады возглавил «Зомбилэнд» (*Zombieland*). Будучи по жанру скорее комедией, нежели фильмом ужасов, чьё действие происходит в голливудском парке развлечений, картина тем самым довела эволюцию цикла до логического заключения: пугающие некогда зомби превратились в подобие игрушечных монстров из популярного аттракциона «пещера ужасов».

«Страх смерти тревожит меня», или «нестандартно сексуальные»: вампиры

Если верить статистике, «Дракула» – самый экранизируемый вымышленный персонаж, опережающий по количеству кинематографических воплощений даже Шерлока Холмса.

Неиссякающую популярность преданий о вампирах принято приписывать комбинации двух факторов: соблазнительной репрезентации сексуальности и извечному страху перед брэнностью бытия (другими словами, величайшим озабоченностям человечества – сексу и смерти) [1, р. 46]. Но поскольку бояться последней было свойственно человеку во все времена и культуры, в данной статье мы остановимся лишь на другой названной составляющей привлекательности вампира, а именно зашифрованной в его образе сексуальности.

Не считая каноничного творения Брэма Стокера, среди многочисленных литературных источников отдельного упоминания заслуживает «Я – легенда» (*I Am Legend*, 1954) Ричарда Мэтисона – вероятно, самый влиятельный (и, по уверениям отдельных критиков, «первый современный») роман о вампирах XX века, предлагавший «научное» объяснение феномену. Новизна произведения состояла также в том, что в разгар ядерной и «красной» паранойи, но задолго до СПИДа, оно представило идею апокалипсиса вследствие всемирной бактериальной пандемии – тема, нашедшая более распространённое развитие в фильмах о зомби, а также предлагало прямое сравнение (сколь бы ни нетолерантное) вампиров с меньшинствами (которые однажды станут большинством и превратят «нормального» человека в «легенду» названия).



Кадр из фильма
«Интервью с вампиром»

Идея рассмотрения вампира в качестве воплощения ненормативной (т.е. не-моногамной, не-гетеро) сексуальности была отнюдь не нова, в том числе в кинематографе. От «Дочери Дракулы» (*Dracula's Daughter*, 1936) Ламберта Хиллиера до «Интервью с вампиром: Вампирские хроники» (*Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*, 1994) Нила Джордана фильмы о вампирах более чем непрозрачно намекали на, когда не напрямую показывали, нетрадиционную ориентацию своих антигероев. Автор литературного первоисточника последнего Энн Райс, самая знаменитая писательница вампирских историй современности, цитировала первый в качестве прямого влияния на гомо-эротические обертона в своём творчестве [8, р. 14]. Лесбийские вампирские фильмы, черпавшие вдохновение в «Кармилле» Шеридана Ле Фаню и преданиях о «кровавой графине»

Елизавете Батори, и вовсе составили отдельный поджанровый цикл.

Исследователь Кристофер Фрейлинг выдвинул дальнейшее предположение, что фильмы о вампирах с их, как он охарактеризовал, «гемосексуальностью» (*haemosexuality*), отражают наиболее принятую в данный культурный момент в обществе позицию (*attitude*) по отношению к нетрадиционным (*queer*) проявлениям сексуальности [3, р. 182]. В связи с этим уместно рассмотреть, насколько изменилось оно в новейшую эпоху.

На одном уровне фильмы о вампирах всё ещё отражают страхи перед ненормативной (и особенно гомо-) сексуальностью, а также заболеваниями, передающимися половым путем (параллели между вампиризмом и болезнью стали особенно недвусмысленными в пост-СПИД эпоху, установившую куда более тесную связь между сексом, смертью и кровью, чем во времена свирепствования викторианского сифилиса и туберкулёза).

Всё чаще, однако, вампиры предстают в качестве созданий харизматичных, соблазнительных и даже героических [как в популярных сериях «Блэйд» (*Blade*, 1998–2004) и «Подземный мир» (*Underworld*, 2003–2012)]. В этих фильмах монстры изображаются не только как привлекательные (и нередко сексуально возбуждающие) персонажи, но также и как те, кто стоит за пределами «нормального» общества и принимает собственную инаковость, вдохновляя зрителей на идентификацию с ними.

Восход эмо-(суб)культуры в начале 2000-х, меж тем, способствовал приданию вампирам откровенно романтического ореола. «Сумерки» (*Twilight*, 2008) – экранизация романа Стефани Майер – главного, по мнению многих, литературного эмо-произведения, массовый феномен которого сравнивают с «Гарри Поттером» Джоан Роулинг, стали началом новой сверхуспешной франшизы. Лишая вампиров многих традиционных атрибутов – клыков, гробов и т.д. и превращая их в романтических героев в духе Джейн Остин и Эмили Бронте, «Сумерки»



Кадр из фильма «Сумерки»

являются не столько фильмом ужасов, сколько подростковой сагой в фантазийном антураже.

Но едва ли не более знаменательным оказался шведский фильм «Впусти меня» (*Let the Right One in*, 2008; почти сразу перенесённый на американскую почву), основанный на одноимённом романе Джона Айвиде Линдквиста и ставший культовым хитом по всему миру, включая Соединённые Штаты. Этот «романтический

фильм ужасов» повествовал о зарождении нежных чувств между 12-летним мальчиком Оскаром и девочкой Эли – с той разницей, что Эли не вполне 12-летняя и не вполне девочка, и стал новым словом, не говоря о том, что знаменем времени, в преданиях о вампирах, представив асексуального/ андрогинного/ трансгендерного «упыря» в качестве, сколь бы ни двусмысленно это звучит, положительного персонажа.

Послесловие

Несмотря на расцвет, который переживает жанр фильма ужасов сегодня, и отдавая должное его идейной, эстетической и прочей насыщенности, невозможно не заметить, что он предлагает зрителю мало нового, довольствуясь переработкой и косметическим осовремениванием старых формул и сценариев, совершая прорыв лишь в области спецэффектов.

К давно привычным ремейкам и сиквелам добавились приквелы («предыстории»), спин-оффы («ответвления»), кроссоверы (совмещения героев двух сериалов в одном фильме – Фредди против Джейсона), а также целые «перезапуски», для многих наблюдателей ставшие последним доказательством достижения Голливудом нижнего потолка воображения – «Хэллоуин», «Пятница, 13», «Кошмар на улице Вязов» стартовали заново.

Одновременно Голливуд в который раз «открывает» 3D (трёхмерный кинематограф) – в данном формате уже вышли «Мой кровавый Валентин» (*My Bloody Valentine*, 2009), упомянутый «Пункт назначения-4», ремейк и сиквел соответственно, очередной «Хэллоуин» (третий) – что само по себе не является хорошим признаком для перспектив жанра в обозримом будущем: к подобного рода ухищрениям индустрия обычно прибегает тогда, когда исчерпаны все иные способы завлечения публики.

Памятуя о цикличности развития жанра, не столь сложно предсказать, что текущий бум также продлится недолго: серия коммерческих провалов в виду неизбежного «переедания» аудитории, её усталости от повторяющихся формул заставит студии на время искать прибыли в других местах. Это уже заметно по неуклонно снижающимся сборам «Пил» и «Паранормальных явлений» и громким провалам схожих по тематике фильмов.

Между тем, в своём исследовании «Дети света» Брюс Кавин уподобляет хороший фильм ужасов Харону, перевозчику душ в греческой мифологии – «он забирает тебя на визит в страну мёртвых, с той разницей, что этот Харон со временем вернёт тебя домой или, по крайней мере, сбросит тебя на границах подземного мира» [11, p. 325]. А потому можно не сомневаться, что, подобно своим героям: вечно мёртвым/вечно живым вампирам, зомби и призракам – жанр фильма ужасов не умрёт. Во всяком случае, до тех пор, пока живы человеческие страхи.

Список литературы

1. *Bartlett W.* Flavia Idriceanu. Legends of Blood: The Vampire in History and Myth. London: NPI Media Group, 2005. 232 p.
2. *Buckingham D.* Electronic Child Abuse? Rethinking the Media's Effects on Children' / Ill Effects: The Media/Violence Debate. M. Barker and J. Petley (eds). London: Routledge. 1997. 240 p.
3. *Cherry B.* Horror. Routledge Film Guidebooks. 2009. 256 p.
4. *Clover C.J.* Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film. Princeton University Press, 1992. 276 p.
5. *Crane J.L.* Terror and Everyday Life: Singular Moments in the History of the Horror Film. Thousand Oaks, CA: Sage, 1994. 192 p.
6. *Dika V.* Games of Terror: Halloween, Friday the 13th and the Films of the Stalker Cycle. Fairleigh Dickinson University Press, 1990. 153 p.
7. *Edelstein D.* Friday the 13th: The Final Chapter Review // Village Voice. 24.04.1984.
8. *Hoppenstand G.* and *Browne R.B.* The Gothic World of Anne Rice. Popular Press, 1996. 268 p.
9. *Hutchings P.* Historical Dictionary of Horror Cinema. Scarecrow Press, 2008. 432 p.
10. *Kane L.* (and others). The Art of Crime: The Plays and Films of Harold Pinter and David Mamet. New York, London: Routledge, 2004. 256 p.
11. *Kawin B.* Children of the Light. Film Genre Reader III. Austin: University of Texas Press, 2003.
12. *Mayo M.* American Murder: Criminals, Crime, and the Media. Visible Ink Press, 2008. 500 p.
13. *Nelson R.* The Zeitgeist Made 'Em Do it // Village Voice. 05.06.2007.
14. *Shary T.* Generation Multiplex - The Image of Youth in Contemporary American Cinema. University of Texas. Austin. 2002. 348 p.
15. *Steiger B.* Smart People See Ghosts // Fate Magazine. April 2006 Issue.
16. *Susskind R.* Without a Doubt // The New York Times Magazine. 17.10.2004.
17. *Thompson K.M.* Apocalyptic Dread: American Film at the Turn of the Millennium. State University of New York Press, 2007. 195 p.
18. *Thompson L.Y.* Why 'Torture Porn' Isn't // Orange County Weekly. 06.09.2007.
19. *Wells P.* The Horror Genre: From Beezlebub to Blair Witch. London: Wallflower, 2000. 144 p.
20. *White P.* Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1999. 396 p.
21. *Wilson C.* Zombies Lurch into Popular Culture Via Books, Plays, More // USA Today. 09.04.2009.
22. *Wood R.* Hollywood from Vietnam to Reagan. New York, NY: Columbia University Press, 1986. 480 p.