

ПЛАТИТЕ ... И

УЖА-САЙ-ТЕСЬ

Ужас! Похоже, именно он стал самым лакомым блюдом ширящейся у нас армии видеогурманов.

Ужасы! Они окрасили домашний голубой экран в кроваво-красную гамму и хлынули в наши мирные дома, в наше непривычное к ним сознание, в неокрепшую психику подростков.

Как-то „король ужасов“ Альфред Хичкок с иронией, присущей ему и в жизни и в искусстве, сказал: „Убийство требует деликатного обхождения. ...Мое чувство приличия просто оскорбляет вурдалак из преступного мира, готовый кокнуть любого, даже не будучи ему представленным“. Ах, мэтр Хичкок, как старомодно звучат сегодня Ва-

ши слова, вызывающие ностальгию по временам, когда правило: 1 фильм — 1 убитый — 1 убийца — лишь подтверждалось редкими исключениями. Двое убитых, может быть, трое, но не больше же четырех-пяти! Какая скардность! Сегодня нужны уже горы трупов и море крови, чтобы зритель испытал „благотворный“, как Вы полагали, шок, „избавляющий от омертвления чувств“ ...Впрочем, о „благотворности“ страха еще можно спорить и говорить. О деликатности же убийства — увы! — говорить уже не приходится.

Жанр фильма ужасов имеет давнюю традицию, знает периоды подъемов и спадов. Некоторые зарубежные исследователи, например Морис Дикстейн, считают, что популярность фильмов ужасов возрастает во времена социальных кризисов. Но, думается, это только условие, обостряющее потребность в жанре, а не его глубинная подоплека. Какой социальной напряженностью объяснить, скажем, детскую тягу к пугающим рассказам и сказкам? Но ребенок тянется к ним — видимо, чтобы подавить свои страхи, научиться контролировать их.

„Страх — один из наших самых примитивных порывов, и вызвать его удивительно легко, нужно лишь несколько намеков, — пишет об этой психологической подоплеке жанра Моррис Дикстейн в исследовании „Эстетика страха“. — Страх смерти — ре-

шающая сторона всех фильмов ужасов, ибо они являются безопасным способом игры со смертью. Просмотр фильмов ужасов — есть способ нейтрализации страха путем заключения его в эстетические рамки... Фильмы ужасов выявляют и зондируют наши скрытые страхи и вызывают из глубин такие чувства, о существовании которых мы даже не подозревали”.

Что ж, наверное, можно согласиться с исследователем. Тревожит лишь своего рода „цепная реакция”: психологический спрос вызывает экранное предложение, а предложение в свою очередь провоцирует спрос. Но, поскольку чувства зрителя притупляются, их приходится оживлять все более сильными раздражителями. Где порог, за которым „эстетическая нейтрализация страха” превращается в „нейтрализацию” естественных человеческих чувств: сострадания, отвращения к насилию и жестокости, где предел необходимой психологической самообороны, за которым она переходит в агрессию? Такие вопросы не имеют и не могут иметь окончательного решения, но это не значит, что их вообще не следует задавать.

Так что же это такое — современные фильмы ужасов? Западные исследователи различают в них три основных потока: фантастика повседневности или обыденности; ножевой или „потрошительный” фильм; оккультный фильм. Эти разграничения, конечно, весьма условны, нередко в рамках одного фильма можно увидеть, как скрещиваются все три потока. И все же будем придерживаться предложенной схемы.

Фантастика обыденности — этот термин появляется на рубеже 70—80-х гг., когда на смену фильмам катастроф пришли, если можно так выразиться, кошмары более камерные, но от этого — еще более неотвязные. Оно и понятно: гибель трансатлантического корабля „Посейдон” („Приключение „Посейдона”, 1972, реж. Р. Ним), авиационная катастрофа („Аэропорт-75”, 1974, реж. Дж. Смайт), пожар в нью-йоркском небоскребе („Ад в поднебесье”, 1974, реж. Дж. Гиллермин) — ситуации все же экстремальные, исключительные. Другое дело, когда ужас повседневен, когда он подстерегает вас в самой тривиальной обстановке — дома, в школе, в метро, на отдыхе...

„Фантастика обыденности, — считает французский искусствовед Джонатан Фаррен, — это своеобразная живопись смерти, внимательный взгляд на разрушение чувств и отношений с внешним миром; она показывает нам драму людей, оказавшихся „вне игры”, вне жизни и вынужденных убивать, чтобы выжить”. В самом деле, эту или близкую ей идею можно разглядеть, скажем, в фильмах „Машины, которые съели Париж” (реж. Питер Уэйр) и „Хоумбодиз” (реж. Л. Юст). Чтобы выжить, опустившиеся, одичавшие жители маленькой австралийской деревушки с громким названием „Париж” грабят и убивают автомобилистов, проезжающих по ближайшей автотрассе. Чтобы выжить, шесть старичков, шесть потрепанных униженным нищенствованием бродяг, вынуждены стать убийцами. Но пока мы еще имеем дело с фильмами, в которых не утрачена социальная мысль. Прочитывается она и в фильмах, рисующих обратную сторону научного и технического прогресса — бесчеловечность машинной цивилизации.

Тема опасности, которой чревата экспансия современной науки, ее вторжение в тайное тайных жизни, варьируется в фильмах Д. Кроненберга „Сканнеры” и „Муха”. Сканнеры — это люди, наделенные даром телекинеза, их мысль обладает убийственной, смертельной энергией.

Эта сверхъестественная способность замечена у людей, матери которых во время беременности провели курс лечения неким химическим препаратом. И вот теперь сканнеры, которых хотят изолировать от общества как людей социально опасных, начинают защищать себя и мстить обществу. В „Мухе“ молодой ученый в результате неудачно проведенного генетического эксперимента начинает мутировать, превращаясь в муху.

Конечно, примеры можно множить и множить, но в сущности они однотипны. Нельзя не вспомнить лишь об одной картине — фильме Ст. Спилберга „Дуэль“, ставшем современной киноклассикой. Герой „Дуэли“, коммивояжер, „средний американец“, выехал утром из дома на автостраду. Его нагоняет огромный грязный желтый фургон, извергающий удушающий черный дым, и начинается преследование, игру не на жизнь, а на смерть. Водитель фургона невидим: человека преследует не другой человек, а некий технический монстр, обретший злой интеллект, устремленный к убийству. И человек — обычный, мирный, маленький, как мы привыкли говорить, человек, или еще унизи- тельней: обыватель — предстает воплощением самой человечности. Он погибнет, если не будет сопротивляться, если не перейдет в наступ- ление сам.

Конечно, „Дуэль“ — исключительно талантливый образец фильма ужасов, преодолевающий ограниченность жанра, поднимающийся едва ли не до уровня философской притчи. В основной своей массе „фанта- тика повседневности“ смыкается с „ножевыми“ или „потрошительны- ми“ фильмами, которые представляют собой самый низкопробный поток массовой конвейерной продукции. У его истоков фильм „Хэл- лоуин“ реж. Д. Карпентера о маньяке-убийце молоденьких приходящих нянь. „Хэллоуин“ стал самым прибыльным фильмом независимой кинокомпании за всю историю кино, а его режиссер — легендой. Вслед за этой картиной (позднее были сняты „Хэллоуин“ II, III) хлынула фактически анонимная серия лент, похожих друг на друга и по содер- жанию и по стилю. Психически больной человек терроризирует школь- ников, выехавших на уикэнд на природу, королеву выпускного бала, молодых воспитателей в летнем лагере и т. д. Эти фильмы, по замечанию американского исследователя Р. Э. Кэпсиса, „подняли насилие на такую высоту, что „Хэллоуин“ уже казался таким же мирным, как „Мэри Поппинс“. Так появились один за другим фильмы „Пятница, 13-е“, „Выпускной бал“, „Страшный поезд“, „Не бойся зла“, „Маньяк“, „Кро- вавый пляж“, „Ночь живых мертвецов“, „Рассвет мертвецов“, „Перед самым рассветом“ и т. д. и т. п.

Для „потрошительных“ фильмов характерно отсутствие благо- получной развязки, традиционного „хэппи-энд“: добро в них редко побеждает зло. Убийцу-маньяка, конечно же, обезвреживают, но это происходит, во-первых, с большим опозданием, а во-вторых, обезврежи- вают его только на время. Это можно объяснить прагматизмом режиссе- ров, которые в случае удачи оставляют для себя возможность осущест- вить продолжение, но вместе с тем это и определенная тенденция, кото- рая, по мнению датского ученого Эббе Иверсена, „свидетельствует о нашем собственном внутреннем бессилии, о нашей неверии в то, что порядочность, гуманизм и элементарные нравственные понятия могут иметь хоть какой-то шанс победить слепой, иррациональный хаос. Бе- зумный убийца-маньяк бессмертен, и это торжество анархии над здра- вым смыслом“.

Не стоит говорить о том, что режиссеры и сценаристы подобных

фильмов рекрутируются не из интеллектуальной элиты. Хуже другое, что все они ремесленники, которые не обладают даже элементарным профессионализмом, пренебрегают законами жанра, наработанными до них. Они грубы, идут напролом, не имеют представления об искусстве намека, которое делало фильмы ужасов в прежние времена многозначительными, наполненными предощущениями, а следовательно — зловещими. Они не понимают, что невидимое гораздо страшнее видимого, что надо не ошеломлять зрителя, а подключать его фантазию, что, собственно говоря, и является секретом фильма ужасов. Вместо теней, скрипа половицы, шороха за стеной они оперируют крупным планом ножа, рассекающего кожу, топора, разрубающего череп, стрелы, вонзающейся в глазное яблоко, и внутренностей, выпадающих из вспоротого живота.

„Потрошительный фильм, несомненно, сам ощущает: чтобы удержать благосклонность публики, ему необходимо постоянно огрублять приемы воздействия, тем самым он в конечном итоге подписывает свой смертный приговор, — пишет в статье „Потрошительные фильмы“ Э. Иверсен. — Но пока потрошительные фильмы не отмерли, они свидетельствуют о том, что зрелище смерти — не героической, не самоотверженной, а внезапной, зверской и бессмысленной — является в настоящее время одной из самых популярных форм развлечения. Дело психологов и социологов определить, что именно этот факт говорит об обществе и о зрителях, но можно предположить, что ответы ученых вряд ли будут приятными“.

Среди современных фильмов ужасов следует особо отметить многочисленные „окультурные фильмы“, которые, по мнению датского исследователя Э. Вилладсена, „точно отражают волну иррационализма и так называемой новой религиозности, которую в последнее время переживает Запад; второе дыхание получили не только парапсихология и астрология, но и „ведьмовство“, „сатанизм“, ориентальная медитация, мистика.

Окультурный фильм ужасов имеет много общего с картинами о вампирах и оборотнях. Люди, работающие в сфере массовой культуры и великолепно осведомленные о малейших переменах настроений в зрительской аудитории, давно уже обнаружили, что Дракула, Франкенштейн и им подобные перестали занимать зрителя. Эти отвлеченные персонажи были слишком далеки от реальности. Но отбросить такой лакомый кусок было бы слишком расточительно, и для темы был найден новый поворот — в повседневность. Вампиры и вервольфы стали нашими современниками, обитающими в самом близком соседстве. Так появились „Американский оборотень в Лондоне“, лента, в которой нормальный интеллигентный юноша в ночь полнолуния, сам того не подозревая, превращается в волка; он мечется по городу в поисках жертв, убивает жестоко, по-звериному, а наутро ничего не может вспомнить, хотя чувство тревоги, сомнения не покидают его. В фильме „Почти полная темнота“ действует целая компания вампиров, разъезжающих по дорогам Техаса на стареньком фургончике. Днем они отсыпаются, а ночью выходят из своего дома на колесах, чтобы подкрепиться свежей человеческой кровью. Эта разношерстная компания напоминает современных панкующих хулиганов, но только избавиться от них полиции не удастся, поскольку пуля их не берет.

В оккультных фильмах в последние годы прочно обосновались

и весьма древние персонажи — призраки и привидения. Это и „Туман“ Д. Карпентера, и „Эмитвильский ужас“ Ст. Розенберга (I, II, III), и „Полтергейст“, и „Кошмары на улице Вязов“ В. Крейвеса (I, II), весьма стереотипные по сюжету: мирных людей начинают терроризировать призраки, тени умерших, покой которых был ненамеренно потревожен.

Нередок в современных оккультных фильмах рассказ о людях, которые употребляют во зло свои разнообразные сверхъестественные способности — ясновидение, телепатию, психокинез. „Кэрри“, „Фурия“, „Прикосновение Медузы“, „Измерители“ и т. д. Кэрри в одноименном фильме Б. Де Палмы живет, окруженная всеобщей враждой: мать ее ненавидит, считая, что в дочь вселился дьявол, одноклассники постоянно высмеивают, не принимают в свои игры, строят каверзы. Кэрри, которая в самом деле обладает сверхъестественными способностями, не выдерживает надругательств и во время выпускного бала уничтожает всех, поджигает школу, а затем распинает собственную мать — пригвозждает кухонными ножами, которые мечет силой мысленного приказа. Обычно в такого рода фильмах много крови, насилия и жестокости, и они вызывают скорее отвращение, нежели страх.

Последнюю группу фильмов этого типа составляют картины о самом Сатане и его приспешниках. Волна современных лент о дьявольщине была возрождена мастерским фильмом Р. Поланского „Ребенок Розмари“, в котором чудаковатые старомодные старички, соседи юной Розмари, оказываются подручными дьявола и пытаются заполучить ее будущего ребенка — дитя Сатаны.

И снова, как и всегда, успех первооткрывателей порождает волну подражаний. „Предзнаменование“, „Лицо на стене“, „Всесожжение 2000“, „Сердце Ангела“, в котором дьявол является на экран собственной персоной, чтобы разыскать человека, который продал ему душу, а затем, испугавшись, спрятался в другого человека.

Обычно оккультные фильмы ужасов создаются режиссерами средней руки, но однажды к этому жанру обратился знаменитый Ст. Кубрик, поставивший фильм „Сияние“, совершенно нетипичный для жанра. Здесь есть и ясновидение, и телепатия, и призраки, и перевоплощение. Неудачливый писатель, блистательно сыгранный Д. Николсоном, становится посредником дьявола и готов убить жену и сына, последнюю помеху, как он считает, его творчеству. Фильм страшный, что и говорить, но, как это ни парадоксально прозвучит, его совершенная, безупречная кинематографическая форма разрушает „ужасность“ жанра.

Значит ли это, что фильм ужасов и подлинное искусство несовместимы? Отчасти да. На конвейере ужасов не следует искать тонкости, вкуса, интеллектуальности, не следует видеть в этих лентах аллегии или притчи. Хотя вместе с тем лучшим фильмам ужасов нельзя отказывать ни в высоком профессионализме, ни в богатстве воображения, ни в кинематографичности. Возможно, что эти фильмы, апеллирующие к темным глубинам психики, к архаическим страхам, к запрятанным и запретным желаниям, и вправду насущно необходимы: хотя бы и для того, чтобы, выключив телевизор, облегченно вздохнуть и заняться мирными, добрыми повседневными земными делами.